



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre
Pensamiento, Cultura y Sociedad

Imaginarios de la narcoviolencia en el cine mexicano contemporáneo

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Doctora en Estudios Interdisciplinarios sobre
Pensamiento, Cultura y Sociedad

Presenta

Ilse Mayté Murillo Tenorio

Dirigido por:

Dr. José Salvador Arellano Rodríguez

Dr. José Salvador Arellano Rodríguez
Presidente



Firma

Dr. José Antonio Arvizu Valencia
Secretario



Firma

Dra. Ester Bautista Botello
Vocal



Firma

Dra. Nimbe Montserrat Algarabel Rutter
Suplente

Rúbrica
Firma

Dr. Vicente Castellanos Cerda
Suplente

Rúbrica
Firma



Dra. Ma. Margarita Espinosa Blas
Directora de la Facultad de Filosofía



Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña
Directora de Investigación y Posgrado



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Filosofía

Imaginarios de la narcoviolenencia en el cine mexicano contemporáneo

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de

**Doctora en Estudios Interdisciplinarios sobre
Pensamiento, Cultura y Sociedad**

Presenta

Ilse Mayté Murillo Tenorio

Dirigido por:

Dr. José Salvador Arellano Rodríguez

Querétaro, Qro. Mayo de 2019

A Luciana,

mi lucecita en este camino recorrido.

Agradecimientos

Han sido varios años invertidos en este trabajo de investigación, por lo que son muchas personas que se cruzaron en mi camino y que de algún modo contribuyeron a echar a andar este proyecto. En primer lugar, quiero agradecer a la **Universidad Autónoma de Querétaro**, en particular a la **Facultad de Filosofía**, por permitirme pertenecer esta casa de estudios, no sólo como estudiante, sino como profesora y como parte de esta comunidad de estudiantes, profesores, trabajadores, administrativos, etc. que poco a poco se ha convertido en un espacio acogedor para la convivencia académica y extra académica.

De igual modo, reconozco el apoyo otorgado por el **Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT)**, pues todo este trabajo no hubiera sido posible sin su respaldo económico, por lo que hago agradezco que a lo largo de mi formación académica haya podido acceder a sus recursos, e insto a que los apoyos a la investigación científica y humanística sigan siendo parte fundamental de la agenda política y social de este país.

Agradezco al **Programa de Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad** y a todas las personas que han estado detrás de este gran proyecto que apuesta por nuevas formas de crear conocimiento, con el propósito de trascender las barreras disciplinares para aportar nuevas estrategias de comprensión, reflexión, y discusión sobre las problemáticas sociales emergentes que hoy día son imposibles de abordarlas dejando de lado su complejidad. Me es grato pertenecer a la primera generación de este programa, pues estudiantes y profesores nos hemos acompañado en este camino espinoso, pero fructífero, de los senderos interdisciplinarios. Enriquecedores fueron los diálogos que se generaron dentro y fuera del aula con los profesores Margarita Espinosa, Edgar Belmont, Luz María Lepe, Cecilia Landa, Francisco Meyer, Mauricio Ávila, Claudia Morales. De igual modo, gracias a mis compañeros, a Yesenia, Carissa, Carolina, Sara, Marisa, Angélica, Daniel, Aristóteles, Daniel, por compartir los vaivenes de este proyecto en conjunto.

Particularmente, agradezco a mi director de tesis, el Dr. José Salvador Arellano Rodríguez, quien desde un inicio se manifestó optimista e interesado en mi trabajo de

investigación y siempre mostró disponibilidad para discutir y dialogar sobre el mismo. Sus aportaciones sobre la Ética son de gran valor para mi trabajo, asumiendo que es un campo en el que poco había indagado. También doy todo mi agradecimiento al Dr. José Antonio Arvizu Valencia, profesor comprometido con la causa humanística más allá de los espacios académicos, quien además, con gran entusiasmo me aportó nuevas miradas sobre los estudios estéticos en particular, y en general sobre las formas de abordar las humanidades, contribuyendo a esta ardua tarea del conocimiento interdisciplinar. Asimismo, le agradezco que me haya dado la oportunidad de poner en práctica estos conocimientos en el ámbito de la docencia, en el marco de la Licenciatura en Humanidades y Producción de Imágenes, también una apuesta por la interdisciplina. Agradezco también a la Dra. Ester Bautista, profesora de la Facultad de Lenguas y Letras de esta casa universitaria, quien se mostró accesible desde el primer momento en que le hablé de mi trabajo y compartió conmigo sus experiencias y percepciones respecto al fenómeno cinematográfico y su vínculo con otros saberes, como la literatura.

También agradezco a la Dra. Nimbe Montserrat Algarabel Rutter, quien con toda la alegría me leyó y me escuchó, con un ánimo muy empático, compartiendo experiencias sobre el estudio de un tema tan complejo como la violencia y sus representaciones en el cine. Sus charlas siempre fueron muy enriquecedoras, sus observaciones muy precisas. Agradezco también al Dr. Vicente Castellanos Cerda, quien aceptó leer mi trabajo a la distancia y con cierto tiempo recorrido en el mismo, e hizo observaciones que me hicieron replantear o profundizar algunos aspectos clave de mi trabajo.

Agradezco al Dr. Gerard Imbert, quien también a la distancia acogió mi trabajo de investigación y gracias a su interés y disponibilidad pude realizar una estancia de Investigación en la Universidad Carlos III de Madrid, institución a la que él pertenece. El acceso a los espacios de esta universidad, a sus acervos bibliográficos y a algunos cursos muy afines a mi investigación, me permitió profundizar en ella tomando en cuenta otras aristas. Por lo mismo, agradezco también el diálogo que pude entablar con el Profesor Josexo Cerdán Los Arcos y mis compañeros temporales de la misma universidad.

Doy un agradecimiento especial a los realizadores cinematográficos **Amat Escalante** y **Gerardo Naranjo**, quienes manifestaron interés y disponibilidad para participar en este trabajo de investigación, cuyo testimonio es un aporte tangencial en el mismo y que sin sus reflexiones compartidas, este proyecto hubiera dejado, posiblemente, un gran hueco.

Por otra parte, no quiero dejar de mencionar lo importante que ha sido el apoyo moral y afectivo de mi familia. Agradezco a mis padres y hermano, quienes además de mostrarme cariño y afecto, siempre se han interesado por saber de qué va todo esto que hago con pasión y entusiasmo. A mi hermano Jaime, quien a pesar de ya no estar en estos terrenos mundanos, su espíritu siempre me alienta a no decaer y a revalorar constantemente el poder de la memoria y no dejar morir los recuerdos. Les doy gracias también a los abuelos de Luciana por su invaluable ayuda, afecto y comprensión, lo cual me permitió tener el tiempo y el espacio necesario para concluir este proyecto. Sobre todo, agradezco a **Diego**, quien ya lleva un camino recorrido a mi lado, compañero constante de mis aventuras en este trayecto académico, y compañero de la vida, con quien he tenido la fortuna de emprender una familia, al lado de **Luciana**, quien llegó a este mundo en medio de estos avatares y ha sido esa lucecita a quien dedico especialmente este trabajo.

Índice

Introducción	12
1. La complejidad del cine: una aproximación ético-moral	33
1.1. La ética como herramienta de reflexión	33
1.2. Censura y Libertad de Expresión.....	37
1.3. El cine como patrimonio cultural de las naciones y como una industria global.....	40
1.4. Administración de la libertad de expresión y la censura por la vía institucional.	50
1.5. Las formas de censura y la violencia en el cine mexicano.	60
1.6 Las ambigüedades de la violencia: un área de oportunidad para la Interdisciplina.....	66
2. La violencia en perspectiva. Una aproximación interdisciplinaria	76
2.1. La violencia: un ejercicio filosófico e histórico.....	76
<i>De la historicidad frente a los esencialismos de la violencia</i>	81
2.2. Formas de violencia social: de la institucionalización a la subjetivación.....	83
<i>De la magnitud a la “microfísica” de la violencia</i>	87
2.3. De la violencia a la narco-violencia.....	92
<i>Narrativas de la narcoviolencia: de la nota roja a la ficción literaria</i>	99
<i>De las narrativas literarias a las narrativas visuales</i>	105
3. De imaginarios, imágenes y estética de la violencia	110
3.1. De las percepciones a los imaginarios	111
3.2. Los imaginarios como una herramienta interdisciplinaria.....	113
3.3. De imaginarios sociales y fílmicos	119
3.4. De la imagen fílmica a la estética de la violencia.....	122
<i>La imagen fílmica: de la estética de la contemplación a la estética de la afectación</i>	129
<i>De la estética como disciplina a la estética como experiencia logopática.</i> ...	130
<i>La experiencia estética “logopática” de la violencia</i>	134
<i>La ambivalencia estética en la violencia representada</i>	137
3.5. Formas estéticas y de representación de la violencia en el cine mexicano.	1141
<i>Violencia, marginalidad y colonialismo: México y el Nuevo cine latinoamericano</i>	149
<i>Cine mexicano contemporáneo y sus formas de violencia</i>	163

<i>¿Cine posmoderno? en el cine contemporáneo</i>	164
<i>“Narcocine”: continuidad y rupturas de un cine de la marginalidad</i>	168
4. Imaginarios de la (narco) violencia en el cine mexicano contemporáneo:	
<i>Miss Bala y Heli</i>	171
4.1. Puntos de encuentro y desencuentro en <i>Miss Bala y Heli</i>	172
4.2. La puesta en escena: el recuento de los daños	188
<i>Miss Bala</i>	191
<i>Heli</i>	193
4.3. <i>Miss Bala y Heli</i> . De la imagen al imaginario de la violencia. Estrategias, formas y perspectivas	195
<i>Violencia y orfandad</i>	198
<i>Violencia y sexualidad</i>	204
<i>Violencia y desapariciones forzadas</i>	210
<i>Violencia y poder: o de cómo se someten los cuerpos</i>	211
<i>“Esclavo y amo” o cuerpos disciplinados</i>	213
<i>Violencia y performance: el montaje de los cuerpos</i>	219
<i>Desierto, frontera y periferia: espacios imaginarios de la narcoviencia</i>	225
<i>“El enemigo está en casa” (La presencia de la DEA)</i>	232
<i>Imaginarios del terror: de la violencia sugerente a la violencia hiperbolizada</i>	237
4.3 Ética y estética de la violencia: un compromiso político y artístico.....	249
<i>De la ficción a la documentación. ¿O una docu-fricción?</i>	254
<i>Intertextualidad: realidad y ficción</i>	260
<i>Finales abiertos: ¿una cuestión ética o estética?</i>	270
<i>Balance</i>	274
5 Epílogo: De la estética de la imagen a la estética de la recepción. Una aproximación a la experiencia estética de los espectadores.	279
5.3 El ciberespacio: un área de oportunidad para un análisis de recepción en espectadores a partir de las redes sociales digitales.	282
5.4 Aproximaciones etnográficas desde la virtualidad	283
5.5 Encuentros y desencuentros en torno al cine mexicano y sus representaciones de violencia	287
<i>Miss Bala</i>	289
<i>Heli</i>	295

5.6 El eterno dilema entre los públicos cinematográficos	300
Conclusiones	303
Anexos	319
REFERENCIAS	325
Bibliografía	325
Hemerografía	332
Fuentes electrónicas	337
Fuentes documentales	341
Entrevistas	343
Sitios Web	343

RESUMEN

El propósito de esta investigación es el análisis de la conformación de los imaginarios fílmicos representados en las películas mexicanas: *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011) y *Heli* (Amat Escalante, 2013), que se constituyen a partir del fenómeno de la violencia desatada en los últimos años en el marco de la guerra contra el narcotráfico que se emprendió durante el gobierno federal de Felipe Calderón en México. Estas producciones cinematográficas son paradigmáticas pues muestran casos ejemplares en que las formas de violencia representadas van más allá de la “apología de la violencia” y de la llamada “narcocultura”, ya que proponen una aproximación a elementos imaginarios de la narcoviencia con formas novedosas y singulares narrativas y estéticas que, a su vez, a través de la ficción, recrean y denuncian un México que sobresale por un discurso de violencia mediatizado. En ellas se establece una relación entre la dimensión cinematográfica y la dimensión social en una dinámica de “proyección-identificación”, en donde los autores de estos filmes se apropian de los imaginarios de la violencia, y una vez que estos son “materializados” en la pantalla, dan como resultado un impacto en la percepción social con elementos ético, políticos y estéticos.

Palabras clave: imaginarios, narcoviencia, cine mexicano, ética, estética

SUMMARY

The purpose of this research is the analysis of the configuration of the film imaginaries represented in the Mexican films: *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011) and *Heli* (Amat Escalante, 2013), which are constructed from the phenomenon of violence unleashed in the last years in the framework of the war against drug trafficking that was undertaken during the federal government of Felipe Calderón in Mexico. These film productions are paradigmatic because they show exemplary cases in which the forms of violence represented go beyond the "apology of violence" and the so-called "narcoculture", since they propose an approach to imaginary elements of narcoviolence with new forms and unique narratives and aesthetics that, in turn, through fiction, recreate and denounce a Mexico that stands out for a discourse of mediated violence. They establish a relationship between the cinematographic dimension and the social dimension in a dynamic of "projection-identification", where the authors of these films appropriate the imaginary of violence, and once these are "materialized" in the screen, result in an impact on social perception with ethical, political and aesthetic elements.

Key words: imaginaries, narcoviolence, Mexican cinema, ethics, aesthetics

Introducción

El propósito de esta investigación es el análisis de la conformación de los imaginarios fílmicos representados en las películas mexicanas: *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011) y *Heli* (Amat Escalante, 2013), que se constituyen a partir del fenómeno de la violencia desatada en los últimos años en el marco de la guerra contra el narcotráfico que se emprendió durante el gobierno federal de Felipe Calderón en México. Estas producciones cinematográficas son paradigmáticas pues muestran casos ejemplares en que las formas de violencia representadas van más allá de la “apología de la violencia” y de la llamada “narcocultura”, ya que proponen una aproximación a elementos imaginarios de la narcoviencia con formas novedosas y singulares narrativas y estéticas que, a su vez, a través de la ficción, recrean y denuncian un México que sobresale por un discurso de violencia mediatizado. En ellas se establece una relación entre la dimensión cinematográfica y la dimensión social en una dinámica de “proyección-identificación”, en donde los autores de estos filmes se apropian de los imaginarios de la violencia, y una vez que estos son “materializados” en la pantalla, dan como resultado un impacto en la percepción social con elementos ético, políticos y estéticos.

La ola de violencia derivada del crimen organizado vinculado al narcotráfico ha sido un asunto crucial en la agenda política durante varios sexenios para el Estado mexicano. Ante esta situación, con la llegada de Felipe Calderón Hinojosa a la presidencia (2006-2012), se puso mayor énfasis en dicha problemática con la máxima de acabar de tajo con la narcoviencia, sin cavilaciones ni negociaciones con los cárteles, para así “preservar la seguridad en los pueblos y ciudades y las familias mexicanas y que los hijos de éstas puedan crecer en un ambiente seguro y de prosperidad”, afirmó el entonces presidente Calderón (citado en Herrera y Aranda, 2006). En diciembre del 2006, a unos cuantos días de haber entrado oficialmente a la presidencia, Calderón declaró la guerra al narcotráfico, sin excepción o misericordia alguna, ante los medios de comunicación. Esta declaración marcó

una coyuntura política y social, pues se emprendió una lucha extenuante para cortar cabezas a mansalva de los capos más buscados.¹

Frente a este panorama, es preciso enmarcar esta coyuntura dentro de los procesos históricos estructurales, en donde las transformaciones económicas y políticas a nivel transnacional poco a poco van tomando forma tras otros eventos coyunturales como el Tratado de Libre Comercio del Atlántico Norte (TLCAN), firmado por Canadá, Estados Unidos y México. En este contexto, la consolidación del narcotráfico como una actividad económica, a pesar de que actúa fuera de la legalidad, sigue las pautas del modelo neoliberal y se ha sabido adaptar con éxito en territorio mexicano (Medina, 2015). La apertura de los mercados y el flujo de cuantiosas mercancías permitieron que el comercio de narcóticos pudiera dinamizarse al igual que los productos legales. En palabras del economista Salvador Medina, las organizaciones vinculadas al narcotráfico son básicamente “empresas capitalistas (ilegales) que se dedican a la exportación al mercado de más importancia de México y del mundo: EU. Para ello, requieren importar productos de EU (armas) que les permiten garantizar su producción y distribución de narcóticos, para posteriormente exportarlos a Estados Unidos” (2015). De hecho, las políticas prohibicionistas por parte del país vecino del norte han exponenciado la ley de la oferta y la demanda, provocando que los altos precios de las drogas hagan del narcotráfico una empresa muy redituable. Por tanto, las relaciones bilaterales entre México y Estados Unidos vinculadas a este tema han sido endebles y cuestionables.

La estrategia propuesta por el gobierno de Calderón para socavar parte del gran conflicto ha resultado contraproducente, pues no obstante el empeño por confrontar al enemigo, con todo el apoyo de los cuerpos policiacos de todos los niveles (municipales, estatales, federales), así como los del Ejército y la Marina, los resultados no fueron alentadores y, por el contrario, han dejado un saldo inconmensurable de víctimas mortales e

¹ La operación inaugural de esta campaña militar se llevó a cabo en el estado de Michoacán. Felipe Calderón envió cerca de 7 mil militares que se desplegaron en varias zonas del estado, y se llevaron a cabo varias operaciones como la inspección de casi 18 mil personas y 8 mil 148 vehículos, la erradicación de 74 plantíos de marihuana en la zona costera y diversas embarcaciones nacionales y extranjeras. Datos recuperados de: <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/20/index.php?section=politica&article=016n1pol>

indirectas. Si bien, a lo largo de seis años de gobierno se detuvieron y se aniquilaron algunos líderes de cárteles del narcotráfico, no se logró el acometido de desarticular dichas organizaciones ni de irrumpir en sus estructuras financieras (Aristegui Noticias, 2012).

Tanto periodistas como académicos y algunos funcionarios públicos coinciden en que el fenómeno de la violencia se acentuó mucho más a partir de las políticas de este gobierno. Se pasó de 8 mil 867 homicidios dolosos en 2007 a 27 mil 199 en 2011. A estas víctimas se le unen otros ciudadanos que han sufrido otro tipo de violencia, como vejaciones, torturas e incluso desaparición forzada (Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos, 2016: 5). Asimismo, en el 2012, al término del mandato de Calderón, según datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), la población de 18 años y más, a nivel nacional, manifestaba como su principal preocupación, el tema de la inseguridad (57.5%), seguido del desempleo (49.3%) y la pobreza (34%) (INEGI, 2016).

Por su parte, la Organización de Naciones Unidas (ONU) señala que durante la administración de Felipe Calderón se registraron 102 mil 696 homicidios dolosos, de los cuales se han vinculado 70 mil con la guerra contra el narcotráfico. Sin embargo, se ha puntualizado que, debido a las imprecisiones que hay dentro de las investigaciones, es difícil determinar con certeza cuáles han sido ocasionadas por los grupos delictivos del narcotráfico y cuáles por los cuerpos de seguridad del Estado (Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos, A.C., 2015: 7). Aunado a esto, hay que tomar en cuenta que las cifras oficiales proporcionadas por las instituciones públicas muestran un escenario parcial, pues gran parte de los delitos no son denunciados por miedo, ignorancia o desconfianza hacia dichas instituciones. Son diversos los factores que hacen que estas cifras sean difusas y variables, pues además de la ausencia de denuncias, también está de por medio la corrupción con la que operan ciertos funcionarios, o bien, la falta de testigos (Lajous y Picatto, 2018, abril 1).

Las cifras al respecto son aproximaciones diversas dependiendo de la muestra que otorgue cada dependencia de gobierno, asociación civil u organización no gubernamental. Sin embargo, prevalece el consenso de las cifras alarmantes respecto a la violencia desatada y a la incalculable cantidad de víctimas en este escenario. Sin querer denostar este panorama,

el propósito del presente trabajo no consiste en dar cuenta de las cifras de víctimas y crímenes o delitos que se han generado, sino analizar cómo este cuadro de violencia ha sido apropiado por el quehacer fílmico, haciendo uso de herramientas propias del lenguaje cinematográfico, logrando configurar así referentes clave (imágenes icónicas) para la conformación de imaginarios fílmicos que a su vez condensan un imaginario colectivo entre la sociedad.

La violencia sufrida, directa o indirectamente, ha generado una suerte de imaginarios colectivos que vinculan a los mexicanos desde cualquier punto geográfico del país. Los imaginarios de la violencia compartidos se condensan a través de elementos como el sentimiento o la sensación de una inseguridad ciudadana, que a su vez se ven reforzados por los medios de comunicación. Aunque la violencia tenga una base real, el imaginario se genera primordialmente a partir de medios discursivos, ya sean televisivos, fílmicos, de prensa escrita, en las redes sociales, etc. De acuerdo con Gerard Imbert (1992), si se pretende aplicar una mirada transversal a estos escenarios de la realidad social, ésta “no puede eludir los contextos tanto pragmáticos como discursivos en que emerge el discurso de la violencia. Es más, los discursos sociales mediante su escenificación *mass* mediática instauran una cierta realidad que se ve a su vez reproducida” (12).

De lo anterior, se desglosa el planteamiento del problema que gira en torno a cómo es que ciertas expresiones cinematográficas en el contexto nacional se han apropiado de este fenómeno social y de qué manera lo representan. Este ambiente de violencia se vuelve parte discursiva del mensaje transmitido a los espectadores, pero cada una de ellas tiene una forma particular de manifestarla al hacer uso de recursos estéticos y narrativos exclusivos con los que se construyen imaginarios fílmicos. De este modo, se hablará de imaginarios en un sentido sociohistórico a la par de imaginarios fílmicos, como producto de una creación cinematográfica, cuyo eje articulador es la violencia: violencia real y violencia representada.

El fenómeno cinematográfico se ha apropiado de estos imaginarios de la narcoviencia para así crear sus propias narrativas² sobre el tema. La diversidad de

² Por narrativa se entiende una forma o proceso de selección, organización y presentación de ciertas acciones y situaciones que conforman una historia, con la intención de ejercer sobre el receptor efectos específicos relacionados con el tiempo (Brodwell, 1996: XV).

representaciones fílmicas al respecto se puede rastrear a través de distintos géneros cinematográficos (acción, suspenso, drama, comedia, crimen, policiacas). No sólo en el llamado cine de ficción se pueden encontrar varias cintas que aborden el tema, sino también el cine documental, el cual se ha convertido en una herramienta potenciadora de crítica y denuncia social, al igual que en un género propositivo en términos de los recursos estéticos utilizados, más allá del carácter informativo y de denuncia. Por otra parte, esta cuestión ha sido del interés de productoras y creadores de otras latitudes, como de Estados Unidos, España y Colombia, ya sea en colaboración con realizadores mexicanos o de manera independiente.

Si a estas producciones se le suman otras obras audiovisuales de formato televisivo, como las telenovelas o las teleseries, el panorama resulta representativo, a tal grado de poder hablar de un género como el narcocine que, si bien ya existía – como la filmografía de los hermanos Almada –, ahora se ha fortalecido y popularizado a través de diferentes géneros cinematográficos y otros formatos audiovisuales.³ Ante dicho fenómeno, estos productos audiovisuales han traído consigo una serie de controversias por el uso apologético de la violencia en relación con la llamada “narcocultura”, así como por los propósitos de generar un mayor número de espectadores que se sienten atraídos por la espectacularización de la misma, de crear un cine de explotación⁴ sobre un tema tan sensible como lo es la violencia y el narcotráfico. En este contexto, se entiende el fenómeno de la narcocultura como un conjunto de rasgos que caracterizan la vida de los narcotraficantes y sus acciones, y cómo a partir de estos rasgos se generan estereotipos que permean el imaginario colectivo de la sociedad en relación con el fenómeno del narcotráfico.⁵

Frente a este panorama, el objetivo de este trabajo consiste, de manera puntual, en analizar los imaginarios que se construyen a través de ciertas representaciones

³ En el capítulo III se abordarán con más detalle algunas de las obras audiovisuales más representativas sobre el tema.

⁴ Por “cine de explotación” se entiende una especie de categoría cinematográfica que alude a películas cuyo interés es explotar temas social y moralmente escandalosos o escabrosos, tales como sexo, drogas, violencia, crimen, con el objetivo de atraer a gran cantidad de espectadores, sin importar tanto la calidad estética (en términos formales) o una postura ética que sea crítica.

⁵ Para profundizar en este término véase: Fernando Bustos Gorozpe (4 de abril de 2014). “Narco Cultura, el documental”. *Nexos*. Recuperado de: <http://cultura.nexos.com.mx/?p=6209>

cinematográficas que hacen referencia a la violencia social derivada del conflicto del narcotráfico acentuado a partir de la declaración de guerra durante el gobierno de Felipe Calderón. Se han descartado aquellas obras fílmicas que tienen de manera más evidente la intención de usar la violencia como elemento de espectacularización o como algo apologético, pues el propósito es indagar primordialmente en aquellas que han resultado polémicas y se han puesto en el centro de debate por representar la violencia con tintes artísticos y a la vez con tintes apologéticos de la misma. Esta discusión pone sobre la mesa un tema de actualidad que compete tanto a la problemática social y política respecto a la narcoviencia, así como a la controversia dentro del gremio cinematográfico, por las tendencias artísticas que tienen especial interés en desarrollar historias desde la narcoviencia.

Asimismo, se apuesta a realizar este análisis desde una mirada de la ética y la estética, como una propuesta de herramienta mancuerna que dimensione la complejidad de la representación de los imaginarios de la violencia en un contexto histórico determinado. De manera más puntual, se pretende abordar algunos filmes que rescaten el uso de la violencia para sus representaciones con motivos críticos, que subvierta los moldes convencionales de representación de la misma para convertirse en una herramienta provocadora, que sea cuestionadora, que, en palabras del crítico de cine Nelson Carro (1998) “[...] más que provocar la identificación emocional de un espectador reflejado en el héroe, lleva a la reflexión y, en consecuencia, al rechazo por parte del público que, de acuerdo con las fórmulas de Spielberg, considera que el cine debe ser exclusivamente movimiento, acción y emoción. Con lo que una ida al cine se convierte en el equivalente de un viaje en la montaña rusa o un espectáculo de fuegos artificiales” (425).

En un principio se consideró armar un corpus más numeroso con la intención de dar cuenta de todos los materiales cinematográficos que han utilizado el tema de la narcoviencia, ya sea como trasfondo de la trama o como un elemento central en la estructura narrativa. No obstante, tras la revisión de varios materiales, se advirtió que pocas abordaban el tema de modo crítico, es decir, se trivializaba el tema, o bien, no era un elemento relevante

en la historia.⁶ Entre los cuantiosos materiales revisados, se localizaron dos largometrajes de ficción que atienden a ciertos criterios que son del interés de esta investigación. Por un lado, ofrecen elementos a nivel estético y narrativo disímiles frente a las demás producciones mencionadas con anterioridad y, por otro lado, existe un discurso por parte de los creadores que deambula entre ambigüedades y contradicciones éticas, estéticas y políticas, lo cual enriquece su complejidad. Cada una de éstas muestran a su vez varios puntos de convergencia. Estas dos obras cinematográficas son: *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011) y *Heli* (Amat Escalante, 2013).

Bajo esta óptica, el problema de investigación desemboca en el siguiente cuestionamiento: ¿De qué formas y a partir de qué elementos (audiovisuales) se construyen en las cintas elegidas estos imaginarios de la violencia? En este tenor, ¿podrían estas representaciones de violencia usarse como herramienta crítica para combatir la misma violencia? De este modo, los códigos éticos y estéticos de la violencia en el marco del fenómeno cinematográfico, se verán constantemente trastocados.

Una vez elegidas estas obras fílmicas, un objetivo específico consistirá en indagar en las formas en que éstas se apropian de la violencia, al considerar que ambas cintas son paradigmáticas, ya que representan casos excepcionales en el marco del cine nacional por las formas singulares en que representan la violencia en un sentido social y moral, pero también estético y narrativo. Por lo que, en este entendido, los usos de la violencia en obras como éstas bien pueden resultar una estrategia para reflexionar y concientizar sobre el problema de la violencia con mayor profundidad, pensar la violencia desde su complejidad, más allá del fenómeno del narcotráfico, lejos de un discurso apologético de la misma. Asimismo, los

⁶ Algunas de las obras revisadas son: *Nesio* (Alan Coton, 2008), *Amar a morir* (Fernando Lebrija, 2009), *Bala mordida* (Diego Muñoz, 2009), *Narco Juniors I y II* (Enrique Murillo, 2010), *Días de Gracia* (Everardo Gout, 2011), *Salvando al Soldado Pérez* (Beto Gómez, 2011) y *El infierno* (Luis Estrada, 2010). Dramas románticos, tragicomedias y de acción, son algunos de los géneros que despuntan, pero también sobresalen algunos documentales como: *El Velador* (Natalia Almada, 2011), *Estado de shock: industria del narco y guerra espuria* (Carlos Mendoza, 2012), además de algunas producciones foráneas como el español *Jon Sistiaga: Narcoméxico* (Documental TV España) (Jon Sistiaga, 2009) y los estadounidenses *Narco Cultura* (Shaul Schwarz, 2012) *Tierra de Cártiles* (Mathew Heineman, 2015). Cabe señalar que la búsqueda y revisión de estos materiales se limitan a producciones que empezaron a proliferar en el marco del gobierno calderonista. Posteriormente se señalarán obras póstumas.

escenarios de la narcoviencia sirven para poner en discusión otras formas de violencia que anteceden a este cuadro de violencia tan mediatizado.

En este tenor, dichas obras han conllevado a una serie de disputas y controversias de índole política, moral y cultural, por abordar y representar una problemática neurálgica que aqueja a la sociedad mexicana. El cine, al considerarse un medio de comunicación con impacto masivo, está mediado por un marco jurídico que atiende a ciertos códigos morales que condicionan los contenidos que se exponen a los públicos.⁷ Por ello existen normas instituidas a través de estatutos como la Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión,⁸ la Ley Federal de Cinematografía,⁹ las cuales regulan y vigilan diversos aspectos que van desde lo cultural y artístico hasta lo económico y político. Asimismo, existen temas susceptibles que competen tanto a los transmisores como a los espectadores que ponen en el centro de la mesa la discusión de los contenidos, es decir, qué mostrar y qué no mostrar, o bien, de qué formas mostrarlo, tal es el caso de la violencia.

La violencia es un asunto controversial en este contexto, pues existe la preocupación por los modos en que ésta es retratada y representada sin que estos mermen la moral de la sociedad, sobre todo a grupos poblacionales como los niños y jóvenes adolescentes, por ello existe también una serie de normas que están constituidas en la Ley General de Derechos de Niñas, Niños y Adolescentes, así como un sistema clasificatorio en los Lineamientos de Clasificación de Contenidos Audiovisuales de las Transmisiones Radiodifundidas y del Servicio de Televisión y Audio Restringidos.¹⁰ Al mismo tiempo, se debe vigilar que estas regulaciones se ejecuten sin coartar la libertad de expresión de todo

⁷ La serie de disposiciones que constituyen el marco jurídico se puede consultar en la página web oficial de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, de la Secretaría de Gobernación. Disponible en: <http://www.rtc.gob.mx/>

⁸ Véase “DECRETO por el que se expiden la Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión, y la Ley del Sistema Público de Radiodifusión del Estado Mexicano; y se reforman, adicionan y derogan diversas disposiciones en materia de telecomunicación y radiodifusión”, *Diario Oficial de la Federación*, 14 de julio de 2014 (última actualización) [en línea]. Disponible en: http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5352323&fecha=14/07/2014

⁹ Véase “Ley Federal de Cinematografía”, *Diario Oficial de la Federación*, 17 de diciembre de 2105 (última reforma publicada) [en línea]. Disponible en: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103_171215.pdf

¹⁰ Véase “LINEAMIENTOS de clasificación de contenidos audiovisuales de las transmisiones radiodifundidas y del servicio de televisión y audio restringidos”, *Diario Oficial de la Federación*, 15 de febrero de 2017 [en línea]. Disponible en: http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5471923&fecha=15/02/2017

aquel o aquellos que tienen como propósito difundir y expresar todo tipo de ideas. En este sentido, dicha problemática resulta crucial en el lugar que ocupa el cine como medio de comunicación, pero también como parte sustancial del patrimonio cultural de la nación.

Para iniciar esta discusión, en el primer apartado se llevará a cabo una aproximación al lugar que ocupa el cine como un medio de comunicación y como un medio de expresión artística, de las responsabilidades sociales y morales que le atañen, así como de la importancia de su difusión y preservación como patrimonio cultural que, de acuerdo con el discurso jurídico del Estado mexicano, debe protegerse por su importancia como un acervo que resguarda la memoria histórica, así como un promotor de las identidades y los imaginarios sociales de esta nación.¹¹ Se reflexionará en torno a ciertos elementos centrales como la censura y la libertad de expresión, cuestiones que apuntan a una serie de contradicciones y ambigüedades en detrimento de ciertos intereses económicos y políticos. El conjunto de disposiciones jurídicas que regula el proceder de la industria cinematográfica dejan entrever algunos vacíos y contrariedades que dejan un área de oportunidad para el análisis y el cuestionamiento de las formas en que se construye el aparato que legisla dicha empresa.

En el segundo apartado se profundizará en torno a la violencia con el fin de aclarar su función conceptual en esta investigación desde una perspectiva interdisciplinaria, para así comprender el vínculo entre la violencia real (social) y la violencia representada (cinematográfica). En esta investigación se asume la narcoviencia como un fenómeno social que enmarca un conjunto de manifestaciones de violencia intrincadas en las relaciones sociales en un contexto determinado. Por tanto, abordar el tema de la violencia implica encontrarse con un universo de realidades y problemáticas, por lo que se realizará una breve revisión histórica y filosófica sobre la violencia y su articulación con elementos que se

¹¹ Es en 1949 se publicó en el Diario Oficial de la Federación el documento que avala la “Ley de la Industria Cinematográfica (ahora Ley Federal de Cinematografía), haciendo énfasis en la relevancia cultural y patrimonial que tiene ésta para la nación, por lo que propone fomentar apoyos y estímulos a la producción y exhibición de películas nacionales, así como promover la libertad de expresión en este medio cultural y artístico, tal como lo establece el artículo 6° de la Carta Magna de México. Véase, “Ley de la Industria Cinematográfica”, *Diario Oficial de la Federación*, sábado 31 de diciembre de 1949. Disponible en: http://dof.gob.mx/nota_to_imagen_fs.php?codnota=4582355&fecha=31/12/1949&cod_diario=196431

consideran centrales, como su vínculo con el Estado y las relaciones de dominación que se ejercen en sus estructuras a partir de la violencia, en donde ésta se presenta de manera asimétrica, donde se ejercen relaciones de poder. La violencia en sus diversas modalidades – física, psicológica, verbal y sexual – puede ser “justificada” al abordarla como defensiva, preventiva o punitiva, y siempre atañe a cuestiones éticas, es decir, a la filosofía de la moral.

Se iniciará con una discusión de carácter filosófico sobre la violencia como concepto a partir de la revisión de ciertos autores clásicos (Hobbes, Rousseau, Nietzsche), con el propósito de situar el concepto en su sentido de historicidad, al plantearlo como un fenómeno dinámico y cambiante. Posteriormente, se profundizará en el sentido institucional de la violencia, así como de sus posibles condiciones de legitimidad, desde la violencia del Estado (Max Weber, Hanna Arendt), pasando por la violencia subversiva (en un sentido marxista) (Walter Benjamin, Georges Sorel, Frantz Fanon). El conjunto de ideas y propuestas de los autores revisados tienen como punto de convergencia una serie de justificaciones sobre cuándo y cómo se puede ejercer la violencia como un agente central en las prácticas del Estado moderno, desde éste e incluso en contra de éste.

Por su parte, la propuesta de Michel Foucault sobre las relaciones de poder y de dominación, permitirá profundizar en las asimetrías de poder que se dan en la cotidianidad de las relaciones sociales y que emergen en todo contexto, reconfigurándose siempre en función del espacio en que se desarrollan (Foucault, 1992). Bajo esta mirada, es menester poner atención en la violencia como resultado de las relaciones de dominación en sus diversas formas (física, simbólica, verbal), escalas y espacios (pareja, familia, escuela, trabajo, iglesia, gobierno, etc.). Además, no se debe perder de vista al sujeto como un agente central en las relaciones de dominación, como agente activo de violencia y la subjetivación de ésta tanto a nivel individual y colectivo, como a nivel estructural e institucional. Asimismo, se analizará la propuesta del filósofo, sociólogo y psicoanalista esloveno Slavoj Žižek (1949), quien sostiene que de la violencia social se pueden derivar dos tipologías básicas: la subjetiva y la objetiva. Dicha tipología propone que el fenómeno de la violencia va más allá de los sujetos y se cuela entre las estructuras sociales De tal modo que, a través del fenómeno

cinematográfico, se puede vislumbrar la complejidad de la violencia entre sujetos e instituciones sociales, estructuras económicas, etc.

En este mismo sentido, la propuesta de Judith Butler resulta pertinente cuando en su obra *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2009) rescata la noción de cuerpo como elemento sustancial para hablar de los sujetos y las asimetrías que se dejan ver en el marco de las guerras, sobre todo en un sentido ontológico. Es decir, los cuerpos se convierten en contenedores y vehículos comunicadores sobre las relaciones de poder en sus diferentes manifestaciones. Asimismo, investigadoras como Rita Segato y Rosana Reguillo se han acercado al panorama nacional bajo la premisa de Butler, en donde fenómenos sociales como los feminicidios y el narcotráfico sobrepasan las posibilidades de interpretación y explicación de las relaciones entre sujetos. Rita Segato (2016) sostiene que los cuerpos no sólo son contenedores de violencia, sino vehículos para establecer relaciones de poder, en un sentido político, económico y sexual que, en el contexto de la guerra, se ofrecen como mercancías que se intercambian en función de su rentabilidad onerosa, así como recursos geopolíticos que representan control de territorios. Por su parte, Rosana Reguillo (2011) sostiene que estos cuerpos se revisten de una dimensión ontológica en tres sentidos:

[...] se convierten en unidades de sentido común (cuerpos rotos, desarticulados); se transforman en universales (los ejecutados del narco, los muertos de la guerra, los daños colaterales); son cuerpos transformados – por el trabajo de la violencia – en entidades abstractas (encajuelados, decapitados, encobijados). La disolución de la primera persona es el primer trabajo exitoso de la [narco-máquina].

En este entendido, la noción de cuerpo ofrece pautas para entender las relaciones de poder y las diversas formas de violencia, pero también en un sentido cinematográfico, pues los cuerpos son estetizados de tal modo que pueden significar y/o simbolizar situaciones o elementos determinados de manera provocadora hacia el espectador. El carácter performativo de los cuerpos y sus representaciones artísticas han servido como vehículo de un discurso politizado frente al fenómeno de la narcoviencia. Diversas manifestaciones artísticas, además del cine, han abordado y problematizado sobre dicho fenómeno, recreando así los imaginarios de la narcoviencia que opera en el México actual.

En el tercer apartado se discutirá sobre la noción de imaginarios y su relevancia como un constructo ontológico y social para la conformación de los imaginarios fílmicos. El imaginario social y fílmico puede servir como una herramienta mancuerna para comprender el vínculo entre el cine y el espectador, de cómo se condensan los imaginarios a partir de una serie de percepciones, sensaciones, emociones y pensamientos en torno a la violencia como una problemática social que se comparte en una sociedad, independientemente de la diversidad identitaria (en función de criterios como clase, género, etnia, raza, religión, etc.).

Un imaginario es un “espacio” de encuentro, unidad o convergencia que se *instituye* a partir de una serie de normas, valores, lenguaje, herramientas procedimientos y métodos de caracteriza a una sociedad (Castoriadis, 1995: 67). El imaginario social va más allá de una lógica o estructura racional o un conjunto de ideas sistematizado y ordenado, pues resulta una categoría más flexible en tanto que no hay determinaciones, sino que se va moldeando siempre en un sentido histórico de manera inacabada. La existencia de un imaginario se da en función de su significación, la cual es siempre cambiante en relación con los individuos que lo construyen y conforman (Castoriadis, 1995: 71).

En este capítulo se propone abordar el imaginario social como aquello que rebasa la racionalidad y lo lógico, que es inaprehensible de facto, que existe a partir de su inexistencia en la materialidad, pero que se construye a partir de ella. Los imaginarios sociales son reales en un sentido fenomenológico, en tanto se construyen a partir de percepciones intelectuales y sensoriales, se construyen creencias que son compartidas y a veces confrontadas entre los sujetos. En este caso, cuando se habla de los imaginarios de la violencia, se hace énfasis en los elementos o referentes simbólicos y de cómo se hilvanan de tal forma que existe cierta empatía, un sentir de angustia, miedo e inseguridad entre los ciudadanos a raíz de los actos violentos que se han acentuado.¹²

¹² Resulta sugerente este punto, pues las instituciones públicas han mostrado interés y preocupación por la percepción de la ciudadanía sobre temas como la seguridad pública, la corrupción y la impartición de justicia. Un claro ejemplo es el conjunto de proyectos que lleva a cabo desde 2011 el INEGI, los cuales incluyen en sus muestros estadísticos encuestas realizadas a ciudadanos sobre estos temas. Véase: <http://www.beta.inegi.org.mx/temas/percepcion/>

Por su parte, Edgar Morin (2001) señala que en la percepción cinematográfica existe un mecanismo de “proyección-identificación” pues, aunque el espectador no está frente a una realidad fáctica, sí experimenta una práctica afectiva producida por el impacto de la imagen o las imágenes. El mostrar a la gente en diversos espacios y lugares reconocibles para los espectadores empezó a generar una identificación con lo mostrado por el cinematógrafo, lo cual ha desembocado en la conformación de imaginarios a partir de los filmes (87-89). El experimentar la proyección-identificación como espectador es parte de la estética cinematográfica pues, aunque se trate de una realidad vista a distancia, hay un proceso de empatía entre el observador y las imágenes. De acuerdo con Morin (2001), “Lo imaginario estético, como todo lo imaginario, es el reino de las necesidades y aspiraciones del hombre, encarnadas y puestas en situación en el marco de una ficción. Se nutre en las fuentes más profundas e intensas de la participación afectiva” (92).

Lo imaginario estético del que habla Morin es una idea central, pues es la articulación clave para dialogar entre los imaginarios sociales y fílmicos. Lo estético entendido como el modo en que se crea una obra con el fin de conmover o afectar al espectador. Lo imaginario entendido como la forma en que esa serie de sensaciones y afectaciones se vinculan con un entorno, con ciertas necesidades y deseos, a nivel individual y colectivo de los sujetos. En este contexto, se realizará una aproximación a la estética del cine comprendiéndola como un conjunto de estrategias audiovisuales que provocan un efecto específico en la sensibilidad de los espectadores. Román Gubern (2004) ha señalado que el placer estético puede derivar del gusto o admiración por una obra que atiende al canon familiar del observador, con cierto rigor u ortodoxia, pero también está el derivado por la excitación o turbación generada por la transgresión imaginativa frente a ese canon (13). En este caso, existe una mayor inclinación por lo segunda, aunque esto no apela a dejar de lado lo primero.

Al aterrizar el estudio en los imaginarios de la violencia, se entenderá por *estética de la violencia* como el conjunto de estrategias audiovisuales que provocan un efecto específico en la sensibilidad de los espectadores al construir mecanismos de representación de la violencia y que puede ser ambivalente el efecto que está cause en los espectadores, es

decir, puede llevar a una actitud crítica o de rechazo o puede también acrecentarla, dependiendo de múltiples factores entre la audiencia (Zavala, *Versión*, 2012: 3).

Las formas de violencia, entendidas desde el lenguaje cinematográfico, se asumen como todo aquello que se aprecia de un filme a través de los sentidos y que permite leer e interpretar las manifestaciones de la violencia más allá de la superficie de las acciones de los personajes y de las estructuras narrativas (Castellanos, 2007: 22,23). En este sentido, las formas en que se representa la violencia desde el universo fílmico (imagen, sonido, montaje, iluminación, etc.), dan pauta para reflexionar en torno a las posibilidades de experimentar pensamientos, emociones, sensaciones, etc., sí en función de un contexto histórico que condiciona a los espectadores, pero también en función de los modos en que estos intiman con una película por sus posibilidades estéticas.

En el cuarto apartado se analizará el corpus fílmico seleccionado bajo las directrices de la violencia real y representada que se ha explicado con anterioridad. De tal modo, en una suerte de análisis comparativo, o más bien contrastante, se profundizará en el mundo fílmico de *Miss Bala* y *Heli*. Para tal cometido, se seguirá el camino metodológico por dos vías. En el primero se llevará a cabo una revisión sobre el contexto social bajo el que se crearon estas cintas, así como las circunstancias de cada uno de los creadores, de modo que se puedan vislumbrar puntos de convergencia y divergencia en sus respectivas obras. Todo ello para dar cuenta de las contingencias que discurren dentro del mundo cinematográfico del cine mexicano, así como en la realidad social compartida. Con esto, se pretende dar cuenta cómo estas circunstancias de algún modo condicionan y trastocan dichas obras cinematográficas, por lo que éstas no pueden abordarse como fenómenos autónomos, aunque existan metodologías propias de la teoría cinematográfica que sostienen lo contrario.

Cabe señalar que algunas particularidades de las películas son que estuvieron poco tiempo en cartelera de salas comerciales, con un éxito moderado, pero gozaron de premios y

reconocimientos en varios festivales nacionales e internacionales.¹³ Los autores se caracterizan por ser realizadores jóvenes – Gerardo Naranjo (Guanajuato, 1971), Amat Escalante (Barcelona/Guanajuato, 1979) – con poca producción de largometrajes, pero significativa, novedosa y provocadora.¹⁴ Ambos cineastas son también guionistas de sus películas, de tal forma que tanto su propuesta audiovisual como argumentativa están evidentemente influenciada por sus gustos e intereses tanto estéticos como ideológicos e intelectuales. Por otro lado, en estas películas el tema de la narcoviencia es recurrente, sin embargo, éste no se queda sólo en el ámbito de la violencia *per se* que generan los encontronazos a mano armada entre capos o delincuentes, sino que transgrede el ámbito de lo familiar, lo personal, lo existencial. Otro aspecto singular es que la trama de ambas cintas discurre a partir de la mirada y las vivencias de las víctimas, por lo que también se diferencian de otras narrativas fílmicas contemporáneas que usualmente tienden a centrarse en las peripecias de los capos.

Se han elegido películas de ficción en tanto que esta noción permite vislumbrar aquellos imaginarios sobre la violencia, que de algún modo se muestran como realistas, por lo que conjugan una serie de elementos narrativos ficcionales y referentes abstraídos de la realidad social. Es cierto que en los últimos años se han producido una cantidad significativa de documentales que abordan el tema de la violencia y el narcotráfico, ya sea de manera periférica o central, sin embargo, la intención del género documental es mostrar de la manera más fidedigna posible una situación o problemática vinculada a la realidad social. Si bien, no por ser documental implica objetividad y ausencia de ficcionalidad – en tanto se implementan

¹³ *Miss Bala* ganó un premio en la categoría “Directors to Watch” del Palm Springs International Film Festival 2012, obtuvo una mención honorífica en la categoría de “Audience Award” (Spanish Language Cinema) en el Philadelphia Film Festival 2011 (Estados Unidos) y una mención especial en la categoría “Horizons Award” en el Festival Internacional de San Sebastián 2011 (España). *Heli* ganó el Ariel de plata en 2014 en la categoría de Mejor Dirección, la “Rana de plata” en el International Film Festival of the Art of Cinematography “CAMERIMAGE” (Polonia, 2013), ganó en la categoría a Mejor Director en el Festival de Cannes (Francia, 2013) y en la categoría “Audience Choice Award” del Festival Internacional de Cine de Chicago (2013); de igual forma fue premiado y reconocido en otros diez festivales internacionales. Recuperado de: <http://www.imdb.com/>

¹⁴ Gerardo Naranjo cuenta con dos largometrajes nacionales que anteceden a *Miss Bala: Drama/Mex* (2006), *Voy a explotar* (2004). Amat Escalante cuenta con otros dos largometrajes: *Sangre* (2005), *Los bastardos* (2008) y uno más posterior a *Heli*, *La Región Salvaje* (2016). Cabe señalar que aquí no se están tomando en cuenta producciones en formato de cortometraje, episodios televisivos o de series y participaciones en el extranjero. Recuperado de: <http://www.imdb.com/>

estructuras narrativas para contar una trama de la realidad –, sí existe el propósito de representar con apego a los hechos reales. En cambio, las películas de ficción con una tendencia al realismo se permiten un amplio panorama de posibilidades narrativas y estéticas que aluden a aquellos imaginarios conformados en función de ciertos referentes aparentemente inconexos. En este caso, se entiende la ficción como una herramienta narrativa que permite la recreación de escenarios y situaciones diegéticas que apelan a la afectación emocional y sensorial en el espectador a partir de recursos inventivos e imaginativos que bien pueden aludir a la realidad fáctica, pero no necesariamente son la imitación de la misma (mímesis).

Con el fin de proponer una metodología de análisis que trascienda los modos un tanto ortodoxos desde los campos disciplinares, se recuperan algunos planteamientos de autores como Peter Burke (2001), quien reflexiona sobre los modos de uso de la imagen en movimiento como una posibilidad de acercarse a un documento histórico, atendiendo a las circunstancias de los creadores, al mismo tiempo que al contexto social de cada época. Asimismo, Lauro Zavala (2010) propone un acercamiento de carácter instrumental al fenómeno cinematográfico, aludiendo a factores que determinan una obra fílmica, que van desde asuntos ideológicos que condicionan la mirada de un autor, hasta las formas de distribución y exhibición de dicha obra.

Por otra parte, el análisis interno de los filmes resulta relevante para aproximarse a los llamados imaginarios de la narcoviolencia, a partir de imágenes – o secuencias de imágenes – que se consideren representativas en un sentido icónico, tal como lo propone Román Gubern (1996), quien considera que las imágenes icónicas tienden a comprenderse de manera más o menos generalizada por un público determinado que comparte cierto contexto cultural, político y social. En este tenor, uno de los propósitos es enfatizar estos conjuntos de imágenes para comprender y explicar las formas en que se representa esta violencia. Finalmente, se sostiene que para un análisis del fenómeno cinematográfico, los caminos pueden ser diversos y multiformes, pues no existe un método universal para analizar filmes. Este análisis, lejos de métodos y modelos explicativos universales, debe realizarse en

función de un objeto de estudio particular, el cual atiende a una complejidad singular (Aumont y Marie, 1990: 46-48).

Así pues, el objeto de estudio planteado, así como los objetivos a alcanzar en el presente trabajo se ofrecen como un área de oportunidad para indagar en su propia complejidad, sin el ánimo de reconstruir un conocimiento estático y predeterminado, sino más bien, desvelar las articulaciones que hacen de este objeto de estudio un fenómeno complejo y que, por lo mismo, siempre habrá aristas por analizar e interpretar dependiendo del enfoque y del interés. Al proponer categorías de análisis como la violencia y los imaginarios sociales y fílmicos es oportuno acercarse a diversas herramientas teórico-metodológicas con la intención de generar un diálogo entre la realidad social del país con las realidades recreadas desde el cine en función de la red de significaciones construidas desde la perspectiva de violencia descrita. De tal forma que las herramientas metodológicas serán de índole diversa, con la intención de poder reflexionar sobre estas propuestas cinematográficas desde dentro (lenguaje cinematográfico y hacia afuera (contexto histórico-social y ético).

La fascinación del cine radica en su dualismo entre realidad-irrealidad – que no por ello se contraponen –, en su cualidad de recrear la realidad a partir de la magia del proyector cinematográfico, en asumir como espectador que está experimentando una *realidad irreal*. Tal como lo propone Edgar Morin (2001):

Esas transmutaciones y esos remolinos, en los que se sueldan sueño y realidad, uno renaciendo de la otra, son la especificidad del cine, de la que tan ardientemente se busca su esencia exquisita, cuando su esencia es su no-esencia, es decir, el movimiento dialéctico. El fenómeno cinematográfico era la unidad indiferenciada o naciente de lo irreal y de lo real. El cine es la unidad dialéctica de lo real y de lo irreal (151).

La interdisciplinaria es inevitable e irrevocable, pues ésta “se irá adelantando a sus definiciones por la simple razón de que el conocimiento está topándose con sus propios límites y, por tanto, necesitan nuevos recursos de estudio, aunque todavía no sepa cómo

llamarlos” (Pombo, 2013: 28). Se presenta un objeto de estudio con varios niveles de análisis, pues en él se entrecruzan diferentes aristas que en su conjunto reflejan una complejidad. De acuerdo con Pablo González Casanova (2004), dicha complejidad se puede entender como un conjunto de:

[...] múltiples factores que no pueden ser considerados sólo como dependientes o como independientes sin que se deje de entender cómo unos definen a los otros o influyen en la reestructuración de los otros. [Esta complejidad] se produce en procesos continuos y discontinuos, lineales y no lineales imposibles de explicar o determinar si no se reconocen el todo y las partes, los conjuntos y los subconjuntos, los sistemas y los subsistemas, y si no se precisan los distintos niveles y escalas, en que se opera desde el punto de vista cognitivo y activo (77-78).

La violencia derivada del narcotráfico como un fenómeno a estudiar ha sido atendida desde diversas trincheras y campos del conocimiento, sobre todo a partir del periodismo, quehacer que atiende a la premura e inmediatez de la noticia y de las eventualidades que emergen día con día. La literatura de carácter sociológico y antropológico también ha sido exhaustiva, sobre todo desde esta “guerra contra el narco”, por lo que es posible acercarse al fenómeno a partir del estudio de las instituciones y su intervención para combatirlos, desde los sujetos que han sido víctimas, de las dinámicas económicas en las que se envuelve una actividad como el narcotráfico, etc. Asimismo, en el campo de las artes y las letras, se han trazado algunas cartografías sobre las manifestaciones literarias, fotográficas y de otras artes visuales, así como el cinematográfico. Sin embargo, las fronteras que se han impuesto a cada saber disciplinar, no han permitido vislumbrar más claramente cómo han dialogado estos quehaceres más allá del compromiso ético y profesional que cada uno conlleva.¹⁵

¹⁵ Algunas referencias relevantes sobre la posibilidad de un diálogo ético y estético de manifestaciones artísticas son: Domínguez Ruvalcaba, Héctor (2015). *Nación Criminal. Narrativas del crimen organizado y el Estado mexicano*. México: Ariel; Sustaita, Antonio, et. al. (coords.) (2017). *Al límite. Estética y ética de la violencia*. México: Fontamara; Chávez Mac Gregor, Helena [curadora académica] (2012). *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*. México: MUAC-UNAM; Ruiz, Iván (2017). *Docufricción. Prácticas artísticas en un México convulso*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

Dimensionar el fenómeno de la violencia – de la narcoviencia en particular – en su potencialidad ética y estética, puede ofrecer un panorama más vasto sobre las dinámicas de dicho fenómeno, no sólo por su presencia intrínseca en las relaciones de los sujetos, sino en la forma en que los sujetos perciben y asumen las diversas manifestaciones de la violencia, de la conformación de los imaginarios a partir de la misma. Al respecto, obras en colaboración de carácter académico y artístico, han estado al pendiente de dicha problemática, tratando de vislumbrar cuál es el trasfondo y las complejidades de la misma, de igual modo que tratar de visibilizarla. No obstante, se considera que hace falta una revisión más exhaustiva con la que se pueda poner en diálogo estas esferas - ética y estética – apelando a su historicidad. Es por eso que se propone un acercamiento de carácter histórico a un fenómeno contemporáneo en el que se pueden rastrear cambios y continuidades a pesar de ser un pasado próximo para quien suscribe estas líneas.

De este modo, se alude al sentido histórico no sólo en tanto que se habla del pasado, sino a que este último en algún momento fue un presente y un futuro; se trata de dimensiones de tiempo siempre vivas y latentes. En palabras del historiador Francois Bedárda (1998): “Si el pasado no existe ya, el porvenir permanece; si el futuro no existe todavía, la expectativa del porvenir está presente. El presente es la transición entre lo que fue futuro y lo que deviene pasado” (21-22). Aun así, el abordaje de la historia reciente o del presente se muestra como un terreno movedizo que debe considerar ciertas dificultades teóricas y sobre todo metodológicas, pues el acercamiento a un “pasado del presente” implica subvertir y flexibilizar las formas de acercarse a ésta, al mismo tiempo que trascender las convenciones respecto a las fuentes documentales.

Es aquí cuando también se propone romper las barreras disciplinares, para así tener la posibilidad de acercamiento, análisis y reflexión con base en fuentes diversas, pues, tal como señala Francois Bedárda, además de los archivos oficiales “existen los archivos privados, los recuerdos, testimonios, entrevistas, historia oral, medios de comunicación, prensa concretamente, las múltiples publicaciones de documentos oficiales o semioficiales.

La llamada “literatura gris”¹⁶, los trabajos de los periodistas de investigación, etc.” (1998: 24). A esta lista de fuentes documentales se le pueden agregar otras tantas, tales como obras de arte, imágenes fotográficas y cinematográficas, etc. Y si se atiende a la emergencia de nuevas vías de información a partir de las redes sociales digitales, la lista crece y se diversifica (correos electrónicos, blogs escritos, videoblogs, tutoriales, foros de discusión, etc.) Por tanto, tal vez, hablar de una historia del presente, de una *historia vivida*, como la ha llamado Julio Aróstegui (2004), conceda cierta sensatez para abordar este fenómeno contemporáneo con una perspectiva histórica.

De igual modo, el historiador Julio Aróstegui subraya que habrá que sortear ciertos obstáculos de carácter metodológico, dada la naturaleza de las formas de documentación para el estudio del fenómeno, por el tipo de fuentes que se puedan tener a la mano, por la dudosa cualidad de ellas, por su posible tergiversación, ocultamiento e inaccesibilidad (Aróstegui, 2004: 42). No obstante, para este historiador es imperioso hablar de una historia del presente, de una *historia vivida*, tal como la ha llamado, pues la inmediatez del acontecer apela a un replanteamiento constante del devenir histórico. Aun así, siempre será oportuno cuestionarse lo siguiente: ¿cómo es posible abordar un devenir histórico aún no acabado o consumado?

Ante esta interrogante, posiblemente incómoda para la disciplina histórica, se sostiene que ningún proceso histórico, ya sea que pertenezca a un pasado lejano o próximo a este presente, está realmente consumado y determinado. La posibilidad de interpretación se abre constantemente en función de las coyunturas sociales que se avecinen. En este caso, se parte de un proceso sociohistórico en que existe un precedente de carácter estructural, por decirlo de algún modo, en donde el fenómeno de la narcoviolenencia ha estado presente desde hace varias décadas, pero éste ha devenido en una acentuación, en donde un punto coyuntural podría ubicarse claramente en aquella que ya se ha mencionado, la declaración de guerra contra el narco. En este entendido, tal como lo supone Aróstegui (2004), se puede rastrear

¹⁶ La literatura gris (también denominada como *literatura no convencional*, *literatura semipublicada* o *literatura invisible*) es cualquier tipo de documento que no se difunde por los canales ordinarios de publicación comercial, y que por tanto plantea problemas de acceso (Wikipedia, 2019).

este fenómeno en función del acontecimiento y duración, es decir, de un tiempo largo y uno corto (49).

Por su parte, el devenir del fenómeno cinematográfico se ve trastocado por los avatares de la problemática de la narcoviolenencia, al mismo tiempo que se ha diversificado en sus propuestas y estilos fílmicos como resultado de un dinamismo propio de la industria cinematográfica. De ahí que sea pertinente estar siempre al acecho del rumbo que toman estos fenómenos en comunión, pues el fenómeno cinematográfico resulta frecuentemente sintomático del acaecer sociohistórico, con sus coyunturas políticas y sociales. Al mismo tiempo que este acaecer se encuentra de algún modo condicionado a condensarse y a comprenderse a partir del trabajo artificioso de los medios de comunicación, y de la inventiva de los creadores artísticos. Porque la construcción de la realidad, de este proceso histórico inmediato se ve configurado imperantemente por una serie de narrativas que trazan la realidad *de facto*.

1. La complejidad del cine: una aproximación ético-moral

En el presente capítulo se abordarán algunas problemáticas que se derivan a partir del discurso jurídico en el que se enmarcan las políticas del cine mexicano. El marco legislativo bajo el que se constituye el quehacer del cine atienden a diversas aristas que responden a su carácter polivalente como un patrimonio cultural, como un medio de expresión artístico, así como un medio masivo de comunicación y como una industria prolífera inserta en el mercado de una economía global, por mencionar sólo las cuestiones más evidentes. Este asunto polifacético del cine trae consigo algunas cuestiones que desde sus orígenes han sido punto neurálgico de reflexión y discusión, sobre el papel central que juega el Estado mexicano como el generador de un aparato jurídico que debe atender las emergencias políticas y económicas propias de esta industria, así como responder a ciertos códigos morales garantes de un Estado libre, democrático y soberano. Asimismo, se hará énfasis en el asunto de la violencia, elemento primordial de dicha reflexión, ya que implica una aproximación desde el marco jurídico para su regulación y vigilancia en detrimento de un uso “incorrecto” o “inmoral” en su papel de medio de comunicación, así como de medio de expresión artística.

Algunos de los elementos centrales para dicha discusión son la censura y la libertad de expresión. Estas dos cuestiones se ven en la necesidad de dialogar en términos jurídicos, considerando que la libertad de expresión representa una garantía de carácter universal, la cual tiene un peso significativo en el quehacer cinematográfico. Por lo que se revisarán algunos estatutos jurídicos de carácter internacional, así como nacional (federal), con el fin de cotejar y contrastar algunas de las disposiciones erigidas desde el quehacer legislativo. Asimismo, se considera que estas disposiciones reflejan una dimensión moral y ética respecto a la administración de la libertad de expresión y de censura, las cuales, en ciertos momentos se contraponen, contradicen o resultan ambiguas.

1.1. La ética como herramienta de reflexión

En el lenguaje coloquial, los términos de ética y de moral se entienden como sinónimos al hacer referencia de la conducta y el comportamiento de los seres humanos, así como sus

principios y normas bajo las que se rigen los individuos en sociedad.¹⁷ Su uso indistinto bien se puede deber a que los dos términos están fuertemente vinculados. Pero su relación tiene que ver con que la moral es el objeto de estudio de la ética, entendiendo ésta como una disciplina cognitiva, tal como lo puntualiza Sánchez Vázquez (1974):

La ética es la ciencia de la moral, es decir, de una esfera de la conducta humana. No hay que confundir aquí la teoría con su objeto: el mundo moral [...]. No hay una moral científica, pero sí hay –o puede haber– un conocimiento de la moral que pueda ser científico [...] La ética no es la moral, y por ello no puede reducirse a un conjunto de normas y prescripciones; su misión es explicar la moral efectiva, y, en este sentido, puede influir en la moral misma. Su objeto de estudio lo constituye un tipo de actos humanos: actos conscientes y voluntarios de los individuos que afectan a otros, a determinados grupos sociales, o a la sociedad en su conjunto (16-17).

Si bien es cierto que actualmente la ética no puede ser considerada como una ciencia en el sentido positivo del término, la ética es una disciplina filosófica, cuyo objeto de estudio es la moral; su función es analizar, interpretar y problematizar de modo riguroso y crítico los fundamentos de las acciones morales y los sistemas normativos bajo los que se rigen estas acciones. Asimismo, se entiende la moral como un sistema normativo de carácter autónomo que se encuentra entrelazado con otros sistemas normativos de carácter heterónomo (normas jurídicas, sociales, técnicas, religiosas) y resulta espinoso realizar una disociación entre uno y otro sistema. Por lo que los principios morales de un sistema normativo de carácter jurídico pueden estar permeados de ciertos principios religiosos y viceversa; su concepción y praxis dependen de su espacialidad y temporalidad. Es decir, la ética, como saber disciplinar, aborda las acciones morales con perspectiva histórica, pues debe tomar en cuenta los cambios y permanencias de las distintas sociedades, así como las transformaciones en sus sistemas normativos y conjuntos de valores sociales.

¹⁷ El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define el término de ética haciendo alusión a la moral en la mayoría de sus acepciones. Véase: <http://dle.rae.es/?id=H3y8Ijj|H3yay0R> [Consulta: 19 mayo 2107].

De este modo, cuando se hable y reflexione desde la ética no se hará alusión a su carácter deontológico (deber ser) ni con bases especulativas con pretensión de universalidad (filosofía especulativa), sino en función de las dinámicas sociales de alguna realidad determinada, o sea, en función de su propia historicidad. Como bien lo señala Adolfo Sánchez Vázquez (1974), “[...] en una época en que la historia, la antropología, la psicología y las ciencias sociales nos brindan materiales valiosísimos para el estudio del hecho moral, ya no se justifica la existencia de una ética puramente filosófica, especulativa o deductiva, divorciada de la ciencia y de la propia realidad humana moral” (19).

La perspectiva ética permite analizar la concordancia – o no – de las conductas de cada individuo respecto a los intereses colectivos de su comunidad o grupo social y de poder vislumbrar las circunstancias en las que se manifiestan dichas conductas. De tal modo que reflexionar desde la ética permitirá indagar y comprender las formas en que interactúan los sistemas normativos jurídicos desde las instituciones públicas con las dinámicas políticas y culturales en la industria cinematográfica, así como entrever las contrariedades que el discurso institucional (legislaciones gubernamentales) presenta frente a las prácticas culturales y económicas. Por otra parte, una perspectiva desde la ética también permitirá discutir ciertas valoraciones del corpus fílmico seleccionado en relación con los juicios de valor que se emiten sobre las manifestaciones cinematográficas vinculadas con la violencia, es decir, sobre su uso como un elemento ético y el dilema sobre la función moral que cumple frente al espectador.

El asunto de la ética en los medios de comunicación tiene un papel fundamental, pues en las sociedades contemporáneas la constitución de las identidades culturales está determinada por un sistema complejo de comunicación que incorpora desde la prensa escrita y otros medios impresos, la radio, el cine, la televisión, hasta el Internet y las redes de telefonía fija e inalámbrica, por medio de los cuales se han multiplicado y diversificado los canales de transmisión y recepción de información y contenidos audiovisuales (Rebeil, Montoya, 2010: 6). El alcance internacional que tienen las redes de comunicación de estos medios es profuso, por lo que los organismos internacionales encargados de vigilar, regular y garantizar el buen uso de los medios de comunicación han instaurado una serie de códigos

morales – unos a la vista, otros entre líneas – que respaldan sobre todo la integridad y dignidad humana; esto con la finalidad de responder al conjunto de derechos humanos que se promueven como garantías universales de todo individuo. Por lo que la cuestión ética en relación con los medios de comunicación cobra relevancia cuando se discute sobre estos como “instrumentos emancipatorios, de libertad o, por el contrario, de alienación o enajenación humana” (Rebeil, Montoya, 2010: 7). Es así que los medios deben asumir como eje rector el compromiso ético de garantizar y difundir valores universales como el respeto, la libertad y la no violencia, para así promover la cultura de la paz entre todos los seres humanos.

En los documentos referidos a continuación sobre la legislación y normatividad de los medios de comunicación, en especial del cine, se promueve un discurso de carácter deontológico a favor de la preservación de la dignidad de todo individuo. Sobre todo, muchas de las leyes instauradas están comprometidas a resguardar la integridad y el buen desarrollo de la niñez y la juventud, por lo que, en virtud de la protección de estos grupos vulnerables, se ha implementado un sistema de clasificación que, independientemente de las legislaciones de cada nación, atañe a asuntos de violencia, sexo, adicciones y lenguaje. Estos cuatro aspectos son clave para delimitar lo que se considera “ético” mostrar en los medios y lo que no.

La cuestión es que esta perspectiva ética de carácter universal que se ha colado en los discursos jurídicos de diversas naciones, a veces se confronta con realidades que no atienden a las exigencias de organismos o asociaciones internacionales – como la UNESCO – y que, por otro lado, no coincide con el sistema de valores morales que cada sociedad concibe y pone en práctica. Por lo que la mirada ética – desde la percepción que se propone – pretende abordar estas contradicciones y contrariedades que se dan entre los códigos morales que se establecen en las legislaciones de cada Estado nación y las prácticas sociales dentro de la industria cinematográfica. Asimismo, otro asunto problemático y complejo resulta en las formas de manifestar y representar estos temas, si son pertinentes de acuerdo

al contexto del filme, o bien, si son esenciales para la argumentación y diégesis¹⁸ del guion y trama de la cinta y que si son modificados o vetados pueden alterar el producto en cuanto a su calidad artística por sus cualidades argumentativas y estéticas.

1.2. Censura y Libertad de Expresión

La censura en el cine mexicano es una práctica que ha estado presente desde la llegada del cinematógrafo a México (1896), tan sólo un año después de que los hermanos Lumière habían patentado este aparato en Francia. Con el paso de los años, las razones y justificaciones, así como los procesos de censura han ido cambiando, de acuerdo a los intereses políticos y económicos, así como a las transformaciones en los valores morales y las prácticas culturales de cada sociedad.

El acto de censura deviene básicamente en la limitación o anulación del derecho a la libertad de expresión de los autores y creadores – en este caso, obras cinematográficas – que contravenga los valores morales y nacionales del Estado mexicano, sus instituciones y estructuras sociales. Los estatutos bajo los que se promueve la censura tienen primordialmente una base jurídica, la cual estipula los lineamientos y normas a través de las cuales se vigilarán los contenidos que pueden ser censurables o no.

De acuerdo con el *Diccionario de Derecho Procesal Constitucional y Convencional* – publicado por el Poder Judicial de la Federación y el Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM – se entiende por libertad de expresión como:

[...] el derecho a exteriorizar o difundir públicamente, por cualquier medio y ante cualquier auditorio, cualquier contenido simbólico del pensamiento, debiendo haber al menos dos sujetos: el emisor y el receptor del pensamiento. Esta libertad tiene una dimensión individual y una dimensión social, al garantizar no solo que los individuos no vean impedida la posibilidad de manifestarse libremente, sino también que se respete su derecho como miembros de un colectivo a recibir

¹⁸ Diégesis se entiende como una herramienta de carácter cinematográfico propio de las narrativas ficcionales cuya función básica es dar orden, coherencia y significancia a los elementos de la obra.

información y a conocer la expresión del pensamiento ajeno (González Pérez: 2014, 885).

La Constitución de los Estados Unidos Mexicanos (1917) establece como garantía y derecho humano la libertad de expresión, por lo que ésta no debe ser coartada por el Estado mexicano, ni por ningún otro tipo de organismo, asociación o individuo. En el Artículo 6º de la Carta Magna se establece preponderantemente lo siguiente:

La manifestación de las ideas no será objeto de ninguna inquisición judicial o administrativa, sino en el caso de que ataque a la moral, la vida privada o los derechos de terceros, provoque algún delito, o perturbe el orden público; el derecho de réplica será ejercido en los términos dispuestos por la ley. El derecho a la información será garantizado por el Estado.

Toda persona tiene derecho al libre acceso a información plural y oportuna, así como a buscar, recibir y difundir información e ideas de toda índole por cualquier medio de expresión (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, Diario Oficial de la Federación,¹⁹ México, 1917).

En términos jurídicos, se entiende por censura como la “política de restringir la expresión pública de las ideas, opiniones, concepciones e impulsos que tiene o se creen que tienen la capacidad de socavar la autoridad gobernante o el orden social y moral que tal autoridad se considera obligada a proteger” (Laswell, 2006: 64-65).

Si bien la definición anterior es muy general, puntualiza a grandes rasgos lo que en términos universales se entiende por censura. No obstante, la práctica de censurar tiene sus particularidades dependiendo a qué se le atribuya. El investigador en derecho Miguel Carbonell (2014) sostiene que la prohibición de la censura a todo sujeto tiene un carácter universal, es decir, “nadie puede ser privado de la libertad de hablar y expresarse como mejor le parezca. La no censurabilidad de los contenidos, en cambio, si bien no opera de forma

¹⁹ De aquí en adelante “DOF”.

previa, sí encuentra algunas limitaciones; como toda libertad, se debe ejercer con responsabilidad” (467).

Por tanto, si la libertad de expresión es una garantía de todo ciudadano mexicano, y el acto de censura implica un atropello a dicha garantía, entonces ésta contraviene el discurso democrático que se supone el Estado mexicano y sus instituciones promueven. Es por eso que la censura, más que volverse un acto totalmente prohibitivo, se ha utilizado de manera dosificada con la justificación de que la libertad de expresión debe ser llevada a cabo con responsabilidad social. Tal como lo señala Miguel Carbonell (2014):

La prohibición de la censura previa no impide que el Estado pueda establecer un sistema de clasificación para las transmisiones de los medios de comunicación para los espectáculos públicos o para ciertas publicaciones, tal como lo establece la Convención Americana de Derechos Humanos en su artículo 13.4 y como lo ha reconocido una importante sentencia la Corte Interamericana de Derechos Humanos (467).

Así pues, se observa que la vigilancia de la promoción de la libertad de expresión, así como la regulación y censurabilidad prescrita hasta cierto punto en el Estado mexicano se encuentra mediada por organismos de carácter internacional, los cuales prohíben o limitan ciertos tipos de contenidos en los medios de comunicación, como los discursos que pueden incitar al odio, a la discriminación, al genocidio así como promover pornografía infantil, propaganda de guerra o una apología de la violencia (González Pérez, 2014: 886-887).

Asimismo, es responsabilidad social y moral del Estado mexicano promover y sustentar el resguardo de los productos audiovisuales cinematográficos, al considerarse como manifestaciones de alto valor artístico y cultural por sus diversas representaciones de los valores identitarios, riquezas culturales y naturales, entre otros aspectos. En este sentido, las instituciones del Estado que regulan y vigilan las prácticas dentro los medios de comunicación y de las artes deben atender y conciliar, por un lado, el libre acceso a la información de todos los ciudadanos, así como el respeto a la libertad de expresión por parte

de los creadores artísticos y, por otro lado, la promoción, difusión y preservación de las obras audiovisuales consideradas como patrimonio cultural de las naciones.

1.3. El cine como patrimonio cultural de las naciones y como una industria global

En 1980, la UNESCO, durante su 21ª reunión que se llevó a cabo en Belgrado del 23 de septiembre al 28 de octubre, enfatizó la relevancia de salvaguardar y conservar las imágenes en movimiento, al considerar que:

[...] son nuevas formas de expresión, particularmente características de la sociedad actual, y en las cuales se refleja una parte importante y cada vez mayor de la cultura contemporánea, [...] [que] son también un modo fundamental de registrar la sucesión de los acontecimientos, y que por ello constituyen, debido a la nueva dimensión que aportan, testimonios importantes y a menudo únicos de la historia, el modo de vida y la cultura de los pueblos así como de la evolución del universo, [...] [que] tienen un papel de desempeñar cada vez más importante como medios de comunicación y comprensión mutua entre todos los pueblos del mundo, [...] [que] al difundir conocimiento y cultura en todo el mundo, las imágenes en movimiento son una contribución importante a la educación y al enriquecimiento del ser humano (UNESCO, 1981: 163).

De este modo, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, a partir de estas resoluciones discutidas en Belgrado, incita a los Estados miembro a comprometerse con este patrimonio cultural, al garantizar su conservación, preservación y promoción (UNESCO, 1981: 163), al mismo tiempo que garantizar la libertad de expresión como un derecho humano en los medios que se exhiben imágenes en movimiento:

[...] las imágenes en movimiento deberían tener debidamente en cuenta la libertad de opinión, expresión e información, reconocida como parte esencial de los derechos humanos y de las libertades fundamentales inherentes a la dignidad de la

persona humana, y la necesidad de reforzar la paz y la cooperación internacional, así como la posición legítima de los titulares de derechos de autor y de todos los demás derechohabientes sobre las imágenes en movimiento (UNESCO, 1981: 163).

De lo anterior, se desprende la disyuntiva sobre la aplicación y administración de la libertad de expresión y, por ende, de la censura en torno a la industria cinematográfica, pues en esta discusión convergen varias aristas interesantes y pertinentes a tratar en el campo de lo jurídico, político, económico y cultural, que finalmente apuntan a cuestiones éticas y morales. De tal modo que resulta complejo hablar de una administración y legislación entintada oficialmente en documentaciones de carácter institucional, las cuales parecen fijar las dosis de censura frente a la libertad de expresión que debe de haber para no transgredir los códigos morales dentro de los medios, en especial, dentro del cine. Por tanto, se asume que el cine funciona como un dispositivo moral primordial, sus manifestaciones representan diversos conjuntos de códigos morales que incita a “fortalecer los lazos que unen a los miembros de la comunidad” (Sánchez Vázquez, 1974: 31).

La industria cinematográfica representa una gran institución con implicaciones políticas, ideológicas, económicas y culturales, por lo que la censura se ha convertido en un “elemento esencial para entender el funcionamiento del cine como institución ligada a mecanismos ideológicos y de poder” (Benet, 2004: 192). De acuerdo con el investigador en comunicación Vicente J. Benet (2004), la censura se refiere a “todas aquellas transformaciones que se producen en un filme debido a restricciones derivadas del marco social en el que aparece. Estas limitaciones pueden estar relacionadas con costumbres o comportamientos culturales, o por la influencia política o moral de determinados grupos de presión” (192). El acto de censura se aplica también en otras prácticas artísticas y culturales, sin embargo, las implicaciones que tiene en el cine son significativas debido a su impacto como medio masivo de comunicación, así como por su carácter industrial los agentes e intereses económicos que están en juego tienen gran notabilidad.

Como comenta Vicente J. Benet, la censura es un acto institucional que obedece sobre todo a un marco social, a un lugar y tiempo determinado. Si bien las normas jurídicas muchas veces acatan pautas marcadas por organismos y asociaciones internacionales, la

realidad es que cuando se llevan a la práctica resulta complejo determinar su pertinencia cuando la censura representa algún tipo de presión política, ideológica e incluso moral. He ahí el impacto de la industria cinematográfica pues, por un lado, representa un gran nicho comercial, por el otro, cultural. Bien lo dice Benet (2004), el cine es “durante la primera mitad del siglo XX, el espectáculo de masas más importante, y para entender su función social debemos definirlo también como una industria cultural”, por lo que “en la medida que está integrado en la estructura social y económica de nuestra cultura, el cine puede ser visto como una institución” (174).

Por su parte, la investigadora Cristina Prado señala que desde la llegada del cinematógrafo a México fue concebido como un instrumento para reflejar la historia y la identidad mexicanas: “fue la industria cinematográfica, el medio a través del cual México se dio a conocer en el mundo. *De facto* el cine ha sido considerado tradicionalmente como el vehículo de expresión en el que se refleja la identidad nacional y la riqueza histórica de la sociedad en constante cambio” (Prado, 2010: 130). Además, subraya las dinámicas que se dan en la industria del cine entre los sectores públicos y privados, en donde se vinculan quehaceres como la creación, la producción y la comercialización de bienes y servicios; su carácter cultural y económico deriva en una dualidad que hace de esta industria una muy particular (Prado, 2010: 124). Con el pasar de los años, los modos y las intencionalidades de mostrar y representar a través de la pantalla cinematográfica se han ido transformando, esto considerando que el valor de las manifestaciones culturales e identitarias son constantemente cambiantes.

Desde hace varias décadas ya lo vislumbraban los filósofos alemanes Max Horkheimer y Theodore Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*, en la cual señalaban que el arte ya no puede ser juzgado como arte porque al ser masificada y materializada bajo la ley de la oferta y la demanda, no es más que un producto mercantil. En cuanto al cine, este medio de expresión artístico representaba para ambos filósofos un medio de enajenación:

Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine. Desde la repentina

introducción del cine sonoro, el proceso de reproducción mecánica ha pasado enteramente al servicio de este propósito. La tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse más del cine sonoro (Horkheimer y Adorno, 1998: 171).

Si bien son indisociables las facetas artística y económica, resulta difícil mantener un equilibrio entre sus propósitos de carácter cultural y sus intereses comerciales. Además, es comprensible que los productores y realizadores se preocupen por garantizar la parte comercial, pues si no hay capitales invertidos y distribuidores interesados en el producto, es difícil llegar a públicos diversos, por más que el producto resulte de alta calidad artística.

Así pues, resulta innegable en el cine su faceta de industria cultural desde su nacimiento, la cual produce y distribuye mercancías con contenidos simbólicos voluntaria o involuntariamente (Crovi, 2013: 13). Ramón Zallo sostiene que el cine y otras industrias culturales son un conjunto de producciones que “deben ser resultado de un trabajo creativo, estar organizadas mediante un capital que se valoriza y su destino debe ser el consumo para cumplir con una función de reproducción ideológica y social” (Citado en Crovi, 2013: 13). Esta idea sobre la industria cultural gira en torno al desarrollo de los medios masivos de comunicación, principalmente el cine, la prensa, la radio y la televisión, los cuales tienen como fin, además de una manifestación artística o cultural, una reproducción ideológica. Delia Crovi (2013), retomando la idea de Zallo argumenta que:

Esos contenidos están destinados al consumo y cumplen una visible función de reproducción ideológica y social en medio de un entramado de ramas, segmentos y actividades que, en los últimos lustros, han creado corporativos multimedia que manejan todo tipo de recursos comunicativos. Cada industria, dentro de parámetros que le son propios, crea mecanismos para aumentar el consumo de sus productos, modificar los hábitos sociales, educar, informar, entretener y, por lo tanto, transformar a la sociedad en su conjunto (14).

Es por eso que la participación de los gobiernos e instituciones públicas es crucial para la conservación y preservación de los acervos fílmicos como parte del patrimonio cultural de cada nación. Es el sector público el que ha tenido que subsanar este desequilibrio

entre el aspecto cultural y comercial, incentivando a la industria con la creación y vinculación de organismos, asociaciones e institutos que promuevan y preserven el quehacer cinematográfico, así como otorgando estímulos²⁰ (premios, concursos, festivales) para difundir y afianzar el cine nacional.

El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) es el principal organismo de carácter público descentralizado, cuya función central es estimular el desarrollo de la actividad cinematográfica nacional a través del apoyo a la producción, el estímulo a creadores, el fomento industrial y la promoción, distribución, difusión y divulgación del cine mexicano. Asimismo, tiene como compromiso contribuir a que el cine nacional tenga un papel preponderante en el ámbito cultural del país, para así fortalecer los valores, costumbres y formas de vida en esta nación (IMCINE, 2017). Este organismo se creó en 1983 durante la gestión del gobierno federal de Miguel de la Madrid, en cuyo decreto se subraya la importancia del cine nacional al considerar:

Que la Cinematografía es uno de los más eficaces instrumentos de comunicación en la sociedad contemporánea y que, por tanto, desempeña un papel de primera importancia en la formación y orientación de la conciencia pública;

Que el cine mexicano tiene una ilustre tradición y ha mostrado su capacidad para satisfacer, con libertad creativa, los objetivos conceptuales y estéticos que se ha propuesto;

²⁰ Entre los apoyos más sobresalientes están el Fidecine (Fondo de Inversión y Estímulos al Cine), fideicomiso de apoyo a la producción, postproducción, distribución y exhibición de largometrajes (de 75 minutos o más) de ficción y/o animación que otorga apoyos vía capital de riesgo y créditos; el Foprocine (Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad), fideicomiso con convocatorias de apoyo para producción o postproducción de largometrajes (de 75 minutos o más) de ficción, documental y/o animación; Eficine 189, un estímulo fiscal para los contribuyentes, se establece en el Artículo 189 de la Ley del Impuesto sobre la Renta (LISR) con el fin de apoyar la producción o postproducción de largometrajes de ficción, animación y documental; así como la distribución de películas. A través de Eficine, los contribuyentes que aporten recursos en efectivo a proyectos cinematográficos en México pueden obtener un crédito fiscal, equivalente al monto de su aportación, para ejercerlo contra el impuesto sobre la renta que generen en a partir del ejercicio en el que se determine dicho crédito. Estos apoyos y estímulos son impulsados por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Información Recuperado de: <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/eficine> [Consulta: 23 mayo 2017].

Que la industria cinematográfica ha contribuido a través de su libertad creativa, al conocimiento y difusión nacional e internacional de las expresiones de la cultura mexicana;

Que el Gobierno Federal, a través de la Secretaría de Gobernación, tiene la facultad y el deber de impulsar una producción cinematográfica de alto nivel que exprese nuestra percepción de la realidad y que, en el ámbito cinematográfico, satisfaga las necesidades y requerimientos de cultura y entretenimiento del pueblo mexicano;

Que por estas funciones de promoción e impulso ha venido creando, adquiriendo y desarrollando diversas entidades dedicadas a la capacitación, financiamiento y producción en el campo de la cinematografía. (DOF, viernes 25 de marzo, 1983: 1-2).

Asimismo, la importancia de resguardar el patrimonio fílmico es una tarea que se ha ajustado a los estándares de organismos y asociaciones internacionales que promueven salvaguardar las diferentes manifestaciones culturales alrededor del mundo. Por lo que toda nación que se rija bajo el discurso democrático debe suscitar el derecho al acceso a las diferentes manifestaciones culturales y artísticas, pues la UNESCO considera necesario incorporar la cultura como elemento estratégico a las políticas de desarrollo nacionales e internacionales con el objetivo de promover y proteger la diversidad de las expresiones culturales (UNESCO, 2005: 1). De tal modo que los Estados miembro de la UNESCO, asumiendo que se gobiernan bajo un régimen democrático, deben asegurar la libre circulación de ideas, la libertad de pensamiento, expresión e información al considerar que “los bienes y los servicios culturales son de índole a la vez económica y cultural, porque son portadores de identidades, valores y significados, y por consiguiente no deben tratarse como si sólo tuviesen un valor comercial”. La UNESCO tiene el cometido de “garantizar el respeto de la diversidad de culturas y recomendar los acuerdos internacionales que estime convenientes para facilitar la libre circulación de las ideas por medio de la palabra y de la imagen” (UNESCO, 2005: 2).

De este modo, como se mencionaba con anterioridad, las imágenes también son de gran relevancia, puesto que son “una expresión de la personalidad cultural de los pueblos y que, debido a su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, forman parte integrante del patrimonio cultural de una nación” (UNESCO, 1981: 163). De tal manera que la UNESCO exhorta a los Estados miembro a que “tome[n] medidas complementarias adecuadas encaminadas a garantizar la salvaguardia y la conservación para la posteridad de esa parte especialmente frágil de su patrimonio cultural, del mismo modo que se salvaguardan y conservan otras formas de bienes culturales como fuente de enriquecimiento para las generaciones presentes y futuras” (UNESCO, 1981: 163).

Ante esta recomendación por parte de la UNESCO se ha fomentado el resguardo del patrimonio fílmico. La Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) (Fédération Internationale des Archives du Film) es una asociación que fue fundada en 1938 en la ciudad de París, con sede en Bruselas. Actualmente está conformada por más de 162 instituciones en 86 países. Su misión consiste primordialmente en rescatar, conservar y preservar, así como promover y exhibir los acervos fílmicos, los cuales son considerados y valorados como obras de arte y como documentos históricos (FIAF, 2017). Esta asociación insta a todos los gobiernos de los países miembros a tomar cartas en el asunto y los compromete a responsabilizarse de salvaguardar el patrimonio cinematográfico para así poder cumplir con dicha misión (FIAF Manifiesto, 2008). Por lo que toda obra fílmica debe ser protegida como parte de un patrimonio, al igual que las piezas de un museo:

A film is either created under the direct supervision of a filmmaker or is the record of a historical moment captured by a cameraman. Both types are potentially important artefacts and part of the world’s cultural heritage. Film is a tangible and “human-eye readable” entity which needs to be treated with great care, like other museum or historic objects (FIAF Manifiesto, 2008).

De este modo, se asume que los organismos y asociaciones internacionales vinculadas con el cine como arte y como patrimonio cultural instan a los Estados, por un lado, a la promoción de la libertad de expresión en todo medio de comunicación, así como a regular los contenidos para evitar que se quebranten las normas morales y civiles; por otro

lado, incitan a la conservación, preservación y promoción de los acervos fílmicos. En el caso de México, los organismos que representan al país como miembro de la FIAF son la Cineteca Nacional (1977) y la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (1977) (FIAF Member, 2017), instituciones públicas subvencionadas por el gobierno federal. En este sentido, queda claro que existe un compromiso ético por parte del Estado mexicano y sus instituciones con la promoción del cine como patrimonio cultural de la nación, así como su regulación del mismo como un medio masivo de comunicación.

No obstante la preocupación por el resguardo del patrimonio fílmico, es importante subrayar que las dinámicas y procesos de globalización median las políticas de conservación y preservación del patrimonio cultural cinematográfico, pues algunos productos culturales como el cine difícilmente pueden quedar fuera del alcance de los acuerdos y convenios comerciales de carácter internacional y que son reformados día con día y que ponen en entredicho las bases éticas del marco jurídico bajo el que se administra y regula dicho patrimonio cultural (Prado, 2010: 124).

Las políticas gubernamentales dedicadas a la regulación y a apoyar la industria cinematográfica se han visto mermadas debido a la ejecución de las políticas neoliberales en el país en la década de los ochenta y principios de los noventa. Mientras que en el ámbito internacional en el año de 1980 se llevó a cabo la Conferencia General de la UNESCO en la ciudad de Belgrado, en donde se insta a los Estados miembro a salvaguardar y conservar los acervos fílmicos al considerarlos parte fundamental del patrimonio cultural, en México y otros países de América Latina se empezaron a poner en práctica una serie de políticas neoliberales, atendiendo a las exigencias de un libre mercado. A finales de los años ochenta y principios de los noventa se empezaron a afianzar dichas políticas, un evento crucial para ello fue la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), acuerdo comercial realizado entre Estados Unidos, Canadá y México. El tratado comercial se firmó el día 17 de diciembre de 1992, fue publicado un año después en el Diario Oficial de la Federación y entró en vigor el 1º de enero de 1994 en los tres países (DOF, 20 de diciembre de 1993). Entre sus principales objetivos están:

Contribuir al desarrollo armónico, a la expansión del comercio mundial y ampliar la cooperación internacional; crear un mercado más extenso y seguro para los bienes y los servicios producidos en sus territorios [...]; fortalecer la competitividad de sus empresas en los mercados mundiales; alentar la innovación y la creatividad y fomentar el comercio de bienes y servicios que estén protegidos por derechos de propiedad intelectual; crear nuevas oportunidades de empleo, mejorar las condiciones laborales y los niveles de vida en sus respectivos territorios [...]; preservar su capacidad para salvaguardar el bienestar público; promover el desarrollo sostenible; reforzar la elaboración y la aplicación de leyes y reglamentos en materia ambiental; y proteger, fortalecer y hacer efectivos los derechos fundamentales de sus trabajadores. (DOF, 20 diciembre 1993: 9-10).

Los objetivos generales de este tratado hacen mayor énfasis en las relaciones comerciales en aras de las nuevas dinámicas económicas que atienden al proceso de un mercado cada vez más globalizador. De tal forma que las industrias culturales quedan relegadas como meras mercancías, sin problematizar que todo producto cultural tiene, además de un valor comercial, un valor social, moral e ideológico. En el artículo 2107 del TLCAN se define lo que se comprenderá como parte de las industrias culturales (libros, revistas, publicaciones periódicas o diarios impresos, películas o vídeos) de manera general. Asimismo, estipula que estos productos – haciendo referencia a los extranjeros – tendrán trato nacional, es decir, que estarán exentos de aranceles aduaneros y podrán circular en el mercado como cualquier otro producto nacional (DOF, 20 de diciembre de 1993: 348).

En cuanto a la industria cinematográfica, la legislación hace referencia a los diversos procesos de comercialización de un filme o video, desde la producción y distribución, hasta la exhibición o venta del producto. Al respecto, es evidente el ímpetu económico del acuerdo, sin embargo, la inconformidad vino después, ya que toda medida política y económica tiene implicaciones en la esfera cultural. Ante dicha situación, se empezó a discutir sobre la cuestión cultural, pues los críticos de estas disposiciones reclamaban que se hubiera dejado este asunto en un plano secundario, pues como ya se ha

puntualizado, finalmente la cultura resulta la reguladora de toda estructura, relación y práctica social.

El apartado del TLCAN que aborda el tema de las Industrias Culturales estableció que “el treinta por ciento del tiempo anual en pantalla en cada sala, puede ser reservado a las películas producidas por personas mexicanas dentro o fuera del territorio de México” (DOF, 20 diciembre de 1993: 465). Pero esta política hace alusión a los procesos de exhibición, sin tomar en cuenta las cifras de producción nacional, pues justo en la década de los noventa fue cuando se realizaron muy pocas cintas mexicanas en comparación con décadas anteriores, por lo que era difícil mantener ese porcentaje de exhibición, a tal grado que en 1998 el cine nacional estrenó únicamente 8 filmes.²¹

En atención a los convenios establecidos en el TLCAN, en 1992 se reformó y derogó la Ley de Cinematografía, en la que se renegociaron las intervenciones, inversiones y subvenciones para este rubro por parte del Estado (Ugalde, 2014). Se vendieron varias compañías estatales como las salas de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) y los Estudios América, además de los canales 7 y 13 de televisión, paquete que fue adquirido por Ricardo Salinas Pliego (Berrueco, s/a: 48). Asimismo, se estableció la liberación de los precios por exhibición (DOF, 5 de enero de 1999: 4) beneficiando preponderantemente a los empresarios dedicados a este rubro, lo cual afectó directamente a los espectadores, convirtiéndose así el cine en un espacio de entretenimiento más elitizado (Berrueco, s/a: 52). Ante tal panorama, pareciera que El Estado mexicano estaba distanciándose del compromiso ético para con la cultura y su promoción tanto dentro como fuera del país. Sin embargo, ante los reclamos de la comunidad cinematográfica, en el año de 1999 (Fuertes, 2014: 323-328) se realizaron una serie de reformas a la Ley Cinematográfica de 1992, lo cual demuestra que las autoridades gubernamentales tuvieron que responder a las demandas por parte de varios miembros del gremio cinematográfico de respetar la industria del cine como un bien

²¹ A partir de 1992 se ve una caída significativa, pues en 1991 se estrenaron 89 cintas, en 1992 69 cintas, en 1993 43 cintas, en 1994 54 cintas, en 1995 33 cintas, 1996 20 cintas, 1997 15 cintas, para finalizar en 1998 con únicamente 8. No es sino hasta la entrada al nuevo milenio que las producciones nacionales empiezan a crecer. Véase: Instituto Mexicano de Cinematografía, “Anuario Estadístico 2010”. Recuperado de: http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792dff003a13/56e341099d727972050044ca/files/Anuario_Estadistico_de_Cine_Mexicano_2010.pdf

patrimonial y como una actividad de interés social que, por lo mismo, no se puede relegar como cualquier otra mercancía.

Esta coyuntura funge como ejemplo de cómo es que finalmente el Estado y sus instituciones tienen un papel crucial en la regulación, vigilancia y promoción de las industrias culturales, en este caso el cine, por lo que hay toda una serie de disposiciones jurídicas y administrativas que normativizan y regulan el desarrollo y buen funcionamiento de esta industria con el fin de garantizar el consumo de un producto cultural por su valor comercial y por su valor artístico, ideológico y moral.

1.4. Administración de la libertad de expresión y la censura por la vía institucional

El peso institucional para la regulación y vigilancia de la libertad de expresión, así como de su censura es crucial en las dinámicas de difusión de todo tipo de información y contenido a través de los medios de comunicación. La Secretaría de Gobernación, a través la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) se encarga de garantizar este servicio; en este caso, los fines de dicho organismo consisten fundamentalmente en:

[...] establecer los lineamientos y criterios de clasificación de los contenidos de películas, telenovelas, series filmadas y teleteatros [asimismo] debe incorporarse la participación ciudadana en el Consejo Nacional de Radio y Televisión, a fin de garantizar el afianzamiento de la unidad nacional, el enriquecimiento de nuestra cultura y también de la educación de la población, así como la mejora en la calidad de los contenidos [...], dentro del respeto a la vida privada y a la moral, sin afectar los derechos de terceros, ni perturbar el orden y la paz pública” (DOF, 10 oct 2002: 1).

En estas disposiciones, las cuales constituyen parte del Reglamento de la Ley Federal de Radio y Televisión, prevalece el compromiso ético, moral y social por parte del Estado mexicano, vía sus instituciones correspondientes, de constituir vehículos de integración nacional y enaltecimiento de la vida en común a través de sus medios de comunicación que propagan actividades culturales, así como de recreación y de fomento

económico (DOF, Art. 2º, Título primero, 10 oct 2002: 2). Se enfatiza además que tanto la radio como la televisión tendrán como fin preferentemente orientar sus actividades a:

[...] la ampliación de la educación popular, la difusión de la cultura, la extensión de los conocimientos, la propagación de las ideas que fortalezcan nuestros principios y tradiciones; al estímulo a nuestra capacidad para el progreso, a la facultad creadora del mexicano para las artes; a la participación ciudadana y a la solidaridad, y al análisis de los asuntos del país desde un punto de vista objetivo, a través de las orientaciones adecuadas que afirmen la unidad nacional, la equidad de género y el respeto a los derechos vulnerables (Artículo 3º, Título I, DOF, 10 oct 2002: 2-3).

Es así que oficialmente las instituciones que representan al Estado mexicano en esta materia se comprometen social y éticamente a garantizar la libertad de expresión, así como a brindar el servicio de los medios de comunicación de tal forma que tengan un alcance territorial a nivel nacional. Pero, por otro lado, son el garante de difundir una información y contenidos que no irrumpen con el orden público ni con las “buenas costumbres”, así como con los símbolos nacionales preponderantes.²² En el Artículo 33 de este Reglamento se establecen ciertas prohibiciones a concesionarios, permisionarios, locutores, cronistas, comentaristas, artistas, anunciantes, agencias de publicidad, publicistas y demás personas que se dediquen a realizar programas y propaganda comercial por radio y televisión (DOF, 10 oct 2002: 8), las cuales están estipuladas en los siguientes puntos:

Efectuar transmisiones contrarias a la seguridad del Estado, a la integridad nacional, a la paz o al orden públicos;

²² Se hace referencia a símbolos como el Himno Nacional o el Escudo Nacional. De hecho, dentro de las actividades que les compete a la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía está la de “vigilar la transmisión del Himno Nacional por estaciones de radio y televisión, así como la proyección por televisión del Escudo y de la Bandera Nacionales y los programas que versen sobre los mismos, o que contengan motivos del Himno, en coordinación con la Unidad de Gobierno de la Secretaría de Gobernación” (DOF, Título Segundo, Artículo 9, fracción XIV, 2002: 4).

Todo aquello que sea denigrante u ofensivo para el culto de los héroes o para las creencias religiosas, así como lo que, directa o indirectamente, discrimine cualesquiera razas;

Hacer apología de la violencia, del crimen o de vicios;

Realizar transmisiones que causen la corrupción del lenguaje y las contrarias a las buenas costumbres, ya sea mediante palabras, actitudes o imágenes obscenas, frases o escenas de doble sentido, sonidos ofensivos, gestos y actitudes insultantes, así como recursos de baja comicidad. [...]

Presentar escenas, imágenes o sonidos que induzcan al alcoholismo, tabaquismo, uso de estupefacientes o de sustancias psicotrópicas, y

Transmitir informaciones que causen alarma o pánico en el público. (Art. 34, Título Primero, DOF, 10 oct 2002: 8).

Cabe señalar que las disposiciones anteriormente enlistadas hacen sobre todo referencia a medios de comunicación como la radio y la televisión, mientras que el caso del cine, si bien se vincula con la transmisión televisiva, tiene algunas disposiciones singulares que contrastan con las de estos medios. Una obra cinematográfica o fílmica es un producto audiovisual – aunque no se descarta el cine silente –, al igual que lo puede ser un programa televisivo de comedia, una telenovela, un videoclip musical, un espacio publicitario, etc. Para diferenciar un filme de los demás productos audiovisuales, la RTC ha determinado que una película cinematográfica se entenderá como una:

Creación audiovisual compuesta por imágenes en movimiento, con o sin sonorización incorporada, con una duración de sesenta minutos o superior. Son películas nacionales las realizadas por personas físicas o morales mexicanas o las realizadas en el marco de los acuerdos internacionales o los convenios de coproducción suscritos por el gobierno mexicano, con otros países u organismos internacionales (DOF, 14 febrero 2014).

El propósito de la Ley Federal de Cinematografía (LFC) es “promover la producción, distribución, comercialización y exhibición de películas, así como su rescate, preservación, procurando siempre el estudio y atención de los asuntos a la integración, fomento y desarrollo de la industria cinematográfica nacional” (Art. 1, DOF, 05 enero 1999: 1). La relevancia que se le da a esta industria de carácter nacional se debe a que provee de un sentido social, pues “es un vehículo de expresión artística y educativa, y constituye una actividad cultural primordial, sin menoscabo del aspecto comercial que le es característico [...]” (Art. 4, DOF, 05 enero 1999: 1). Asimismo, las películas cinematográficas se consideran parte del patrimonio nacional, pues son “una obra cultural y artística, única e irremplazable y, por lo tanto, debe ser preservada y rescatada en su forma y concepción originales, independientemente de su nacionalidad y del soporte o formato que se emplee para su exhibición o comercialización” (Artículo 6, DOF, 05 enero 1999). Las disposiciones del Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía²³ se aplicarán en todo el país con el fin de asegurar y regular la “promoción de la producción, distribución, comercialización y exhibición de películas, así como su rescate y preservación, procurando el estudio y atención de los asuntos relativos a la integración, fomento y desarrollo de la industria cinematográfica nacional” (Nuevo Reglamento DOF, 29 marzo 2001: 1). De acuerdo con el Artículo 7 de dicho reglamento, la Secretaría de Gobernación, a través de la RTC tendrá las siguientes facultades:

Clasificar las películas nacionales o extranjeras que a través de cualquier formato, medio o soporte se pretendan distribuir, comercializar o exhibir públicamente en territorio nacional; II. Autorizar la distribución, exhibición o comercialización de películas en los términos de la Ley y del presente Reglamento; III. Clasificar y autorizar los avances publicitarios de películas en salas cinematográficas, o a través de cualquier forma o medio, en los términos del presente Reglamento; IV. Expedir

²³ Es el poder Ejecutivo Federal el encargado de aplicar dichas disposiciones por conducto de las Secretarías de Gobernación y de Educación Pública. A su vez, se verán implicadas otras instituciones y organismos vinculados a la cinematografía, tales como la ya mencionada Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía, el Instituto Nacional del Derecho de Autor, de la Secretaría de Educación Pública, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (que ahora forma parte de la reciente Secretaría de Cultura), del Instituto Mexicano de Cinematografía, de la Cineteca Nacional, y de otros fideicomisos como FIDECINE, FOPROCINE, EFICINE. Véase: “Reglamento de la ley federal de cinematografía”, en *Diario Oficial de la Federación*, 29 de marzo de 2001.

los certificados de origen de las películas nacionales para su uso comercial, experimental o artístico, en cualquier formato o modalidad, producidas en el país o en el extranjero, así como del material fílmico generado en coproducción con otros países, en territorio nacional o en el extranjero; V. Aplicar las sanciones que correspondan por las infracciones previstas en la Ley y en el presente Reglamento; VI. Hacer del conocimiento del Ministerio Público Federal todos aquellos actos que se presuman constitutivos de delito en los términos de la Ley, este Reglamento y demás disposiciones legales aplicables en la materia; VII. Realizar visitas de verificación en salas cinematográficas, videosalas o espacios dedicados a la exhibición pública de películas, así como a los establecimientos dedicados a la comercialización de películas; VIII. Enviar a la Cineteca la copia nueva de la película que aporten los productores o distribuidores, salvo lo dispuesto en tratados o acuerdos internacionales, así como en el segundo párrafo del artículo 39 de la Ley; IX. Editar las publicaciones y revistas de su competencia, y X. Las demás que le concedan la Ley, este Reglamento y otras disposiciones legales aplicables en la materia (Nuevo Reglamento, DOF, 29 marzo 2001: 2).

La LFC, de acuerdo con el apartado de la autorización y clasificación de las películas, estipula que ninguna de éstas, ya sea producida en México o en el extranjero, “podrá ser distribuida, comercializada o exhibida públicamente sin previa autorización y sin la clasificación, de la Secretaría por conducto de la Dirección General. [Asimismo] la autorización y clasificación son de orden federal, por lo que no se requerirá autorización de otras autoridades o instituciones estatales o municipales [...]” (Art. 16, LFC, DOF, 29 marzo 2001: 4). En el mismo sentido, el artículo 18 del mismo apartado establece que “las películas con escenas explícitas, no ficticias, de violencia, tortura o actividad sexual y genital, o cualesquiera otra, para cuya filmación se presuma la comisión de un delito o alguna violación a las leyes, así como la apología de dichas conductas, no serán autorizadas por la Dirección General para su distribución, exhibición pública o comercialización y, cuando corresponda se dará parte a la autoridad competente” (Art. 18, LFC, DOF, 29 marzo 2001: 4).

Para poder aplicar los criterios de clasificación, se tomará en cuenta el contexto en que se trata el tema o situación que se represente en el filme, el grado de horror, así como el impacto del montaje y el encuadre, además de los efectos visuales y la sonorización (Art. 3, Criterios de Clasificación, DOF, 4 abril 2002: 2). En relación con lo establecido en el acuerdo de clasificación, se entenderá por horror como el “sentimiento de repulsión, angustia o temor causado por una incongruencia significativa en la proporción de un hecho o situación, respecto de lo natural o regular” (sonorización) (Art. 3, Criterios de Clasificación, DOF, 4 abril 2002: 2).

Los criterios de clasificación de las películas distribuidas y exhibidas en salas y otros espacios dentro del territorio nacional atienden sobre todo a la Ley para la Protección de los Derechos de Niñas, Niños y Adolescentes, así como al Protocolo Facultativo de la Convención sobre los Derechos del Niño relativo a la venta de niños, la prostitución infantil y la utilización de niños en la pornografía; la Convención sobre los Derechos del Niño, y a la Convención Americana sobre Derechos Humanos (Acuerdo mediante el cual se expiden los criterios para la clasificación de películas cinematográficas, DOF, 4 abril 2002: 1).

La relevancia y pertinencia de dicha clasificación radica en que, dado que la industria cinematográfica está estrechamente vinculada con la cultura y las artes, influye en la constitución de valores y conductas morales:

Las películas son modelos culturales de muy alta eficacia social para incidir en las conductas individuales. La práctica moderna de clasificación de obras cinematográficas es respetuosa de la libertad de expresión de los creadores. Los criterios permiten a la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, realizar su tarea sin hacer juicio crítico alguno sobre aspectos estéticos, técnicos o ideológicos de las obras cinematográficas, tomando en cuenta tanto el tema como su tratamiento. El diferente tratamiento de un mismo tema puede alterar significativamente el sentido de cada obra y, por tanto, su clasificación. Para la clasificación no se considerará una escena en particular, salvo que tenga tal impacto específico que afecte el desarrollo integral de los menores de edad, sino a la película

en su conjunto tomando como marco de referencia el contexto de la obra (DOF, Art. 3, inciso 1, 4 abril 2002: 1-2).

Si bien el cine como medio de expresión artística que es no tiene como fin primordial o único ser un material didáctico o educativo, según la postura y criterios de organismos e instituciones internacionales y nacionales consideran que tanto niños como adolescentes pueden ser susceptibles a las propuestas o mensajes valorativos de dicho medio. De este modo, la postura de la RTC reside en que “la función protectora de los derechos humanos de los menores de edad de ninguna manera significa un acto de censura. Los mayores de edad, de acuerdo con la Constitución y la Ley Federal de Cinematografía, tienen libre acceso a todo tipo de películas” (DOF, Art. 3, inciso 1, 4 abril 2002: 2). Por lo que, para esta institución, la clasificación no resulta un acto de ilegalidad, puesto que, al contrario, está viendo por el bienestar de los ciudadanos mexicanos menores de edad. Es decir, que los criterios de clasificación no representan ningún acto de censura ni atropello a la libertad de expresión, simplemente se ha categorizado con la finalidad de proteger a ciudadanos considerados vulnerables a contenidos etiquetados como contraproducentes en su formación ética y moral considerando que:

El niño tiene derecho a un nivel de vida adecuado para su desarrollo físico, mental, espiritual, moral y social, así como estar preparado para asumir una vida responsable, con un espíritu de comprensión, paz, tolerancia, igualdad de sexos y amistad entre todos los pueblos, grupos étnicos y religiosos, lo cual implica inculcarle respeto a los derechos humanos, a su propia identidad personal y cultural en cuanto a valores y tradiciones, y de las civilizaciones distintas a la suya, respeto por el medio ambiente y protegerlo de la drogadicción y otro tipo de adicciones (DOF, Art. 3, inciso 1, 4 abril 2002: 2).

La Organización de los Estados Americanos (OEA), a través de la Convención Americana sobre Derechos Humanos, llevada a cabo en San José, Costa Rica, del 7 al 22 de noviembre de 1969, estableció que “toda persona tiene derecho a la libertad de pensamiento y de expresión. Este derecho comprende la libertad de buscar, recibir y difundir informaciones e ideas de toda índole, sin consideración de fronteras, ya sea oralmente, por

escrito o en forma impresa o artística, o por cualquier otro procedimiento de su elección” (OEA, Art. 13, 1969). Esta Convención, bajo el sustento de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, reitera lo ya instaurado por la UNESCO. Sin embargo, también estipula que:

El ejercicio del derecho previsto en el inciso precedente no puede estar sujeto a previa censura sino a responsabilidades ulteriores, las que deben estar expresamente fijadas por la ley y ser necesarias para asegurar: a) el respeto a los derechos o a la reputación de los demás, o b) la protección de la seguridad nacional, el orden público o la salud o la moral públicas (OEA, Art. 13, 1969).

Así pues, se observa que la Organización de los Estados Americanos, a la cual México pertenece, ha establecido que, en efecto, debe de haber atenuantes sobre el tema de la censura, como también lo ha sugerido la RTC. Al igual que lo han establecido los acuerdos y leyes de carácter nacional, en dicha Convención se ha establecido que “no se puede restringir el derecho de expresión por vías o medios indirectos, tales como el abuso de controles oficiales o particulares [...], o de enseres y aparatos usados en la difusión de información o por cualesquiera otros medios encaminados a impedir la comunicación y la circulación de ideas y opiniones”; no obstante, en el caso de los espectáculos públicos, estos “pueden ser sometidos por la ley a censura previa con el exclusivo objeto de regular el acceso a ellos para la protección moral de la infancia y la adolescencia, sin perjuicio de lo establecido en el inciso 2” (OEA, Art. 13, 1969).

El documento de la Convención de la OEA especifica que “estará prohibida por la ley toda propaganda en favor de la guerra y toda apología del odio nacional, racial o religioso que constituyan incitaciones a la violencia o cualquier otra acción ilegal similar contra cualquier persona o grupo de personas, por ningún motivo, inclusive los de raza, color, religión, idioma u origen nacional” (OEA, Art. 13, 1969). De igual forma, se observa que la RTC se adapta a las disposiciones de la OEA, pues cabe repasar que en su reglamento también se hace énfasis en los procedimientos de censura que se ejecutarán en caso de promover una apología de la violencia (Ver apartado II), que es el tema que interesa primordialmente en este trabajo.

Finalmente, el Estado mexicano, a través de su legislación, manifiesta una preocupación por los contenidos exhibidos en los medios de comunicación aplicando un sistema de clasificación a películas nacionales como a extranjeras. Aunque la propia RTC insiste en que no se trata de un acto de censura, por lo que a nivel jurídico no se está violando ninguna ley ni derecho humano, se supone que en términos políticos y culturales tiene ciertas implicaciones que podrían manifestar otro tipo de censura. Aunado a ello, se considera que la legislación y administración de la censura va acompañada de dinámicas políticas y económicas que finalmente afectan la promoción, distribución y exhibición de cierto cine nacional, sobre todo lo que atañe a representaciones de violencia social que involucran a las instituciones del Estado mexicano.

Por tanto, se propone que la censura apunta no solamente al seguimiento de los criterios de la clasificación, sino a evitar la exhibición de temas escabrosos que atañen a los intereses gubernamentales y grupos de poder. Incluso se asume que las dinámicas de censura actuales tienen un peso mayor en cuanto al aspecto económico-comercial. La censura desde el Estado – en un sentido gubernamental – ya no representa una limitante de gran peso, pues basta con un proceso de censura económica, al limitar los recursos para producción de una película, o de una censura comercial que conlleva a la poca promoción y exhibición de la misma. La discusión en torno a la libertad de expresión como derecho humano y a la censura como la prohibición o limitación de la anterior se torna compleja en el ámbito de la ética, pues dentro de la legislación sobre el tema se asumen posturas y compromisos de carácter ético, sin embargo, aunque se presuma de objetividad, los dilemas sobre el mismo siguen generando aristas pertinentes para analizar. En este caso, la violencia y su representación en el medio cinematográfico es una de ellas.

En este tenor, la discusión sigue latente en torno a la intervención gubernamental e institucional en los asuntos de censura y libertad de expresión. Por un lado, el Estado y sus instituciones vinculadas a la difusión cultural y a los medios de comunicación juegan un papel fundamental en la subvención de productos culturales, en este caso audiovisuales, para la financiación de diversos proyectos cinematográficos y a su vez, juega un papel central como censor de los contenidos que muchas veces atienden más a los códigos de mercado que

a los códigos ético-morales. Tal como lo señala el investigador Ramón Obón (2014), existen dos posturas claras que se extrapolan, por un lado, quienes abogan por que el Estado “restringa o limite la capacidad de elección del ciudadano por razones de salud pública o de preservación de los derechos de la infancia o de la adolescencia”, y por el otro lado, “quienes se oponen a esa intervención [que] pugnan por el libre albedrío, alegando que al ciudadano no se le puede tratar como un menor o como incapaz de decidir lo que le conviene o lo que no le conviene. En otras palabras, el Estado no puede convertirse en tutor de esas conductas” (49). Gran parte del problema es que, aunque las normas para regular estos aspectos se autonombran de manera predeterminadas como objetivas, el acto censor siempre devela el carácter subjetivo. Por tanto, el conjunto de personas que conforman las estructuras de instituciones como la RTC se verá condicionado por su formación educativa, su entorno cultural y su visión moral.

En el caso de una película, el acto de censura se vuelve más complejo, pues al ser una expresión artística colectiva, no sólo se censura la idea de un director y guionista, sino a los artistas intérpretes, a los productores, fotógrafos, etc., además de los distribuidores y exhibidores. Aunado a esto, las formas de censura no se limitan a la “no exhibición” de las películas, sino que pueden quedar “enlatadas” durante mucho tiempo, es decir, tras haber pasado el proceso de rodaje, montaje, edición, el producto final se queda guardado sin poderse distribuir. También pueden ser mutiladas o cortadas al ser consideradas no aptas para su difusión por tratar cuestiones sexuales, religiosas, políticas, de violencia.

En este sentido, las dinámicas de censura a lo largo de la historia tienen sus contrastes en función del entorno sociopolítico en que se vive, así como los valores culturales y morales de cada época. Asimismo, el monopolio de la censura se ha ido configurando, pues al principio del siglo XX, en tiempos de la Revolución, dicho acto se concentraba básicamente en manos de los gobernantes en turno, pasando por algunos grupos católicos ultraconservadores con gran peso en la sociedad, así como a dinámicas más contemporáneas dentro por parte de los distribuidores y exhibidores, que más allá de las normas jurídicas, atienden a la rentabilidad de los productos audiovisuales en función de las exigencias del mercado global.

1.5. Las formas de censura y la violencia en el cine mexicano

Para el año de 1949, bajo el mandato ejecutivo de Miguel Alemán, el Congreso de los Estados Unidos Mexicanos decretó la Ley de la Industria Cinematográfica, con el fin de resolver los problemas relativos a dicha empresa por su importancia de carácter moral y artística, así como económica (Art. 1º, DOF, 31 diciembre 1949: 3). Este decreto tenía como uno de sus principales objetivos fomentar la producción de películas de alta calidad e interés nacional, promoviendo y celebrando concursos para generar estímulos a la producción, así como subsidiando instituciones como la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas y otros organismos afines (DOF, Art. 1º, fracción I y IV, 31 diciembre 1949: 3). En esta ley se hacía énfasis en el papel que tiene el cine para la promoción y difusión con fines educativos y culturales, pues se proponía destinar recursos para la elaboración de filmes de carácter documental, ya que se subrayaba la intervención de la Secretaría de Educación Pública “para incrementar el empleo del cinematógrafo como medio de instrucción escolar y difusión cultural extraescolar” (DOF, Art. 1º, fracción V y VII, 31 diciembre 1949: 3). Además, tenía el propósito de terminar con las dinámicas casi monopólicas que practicaban algunos de los empresarios desde el campo de la producción, pasando por el de la distribución, hasta el de la exhibición (Fernández, 2007: 76-83).

Este decreto tenía como propósito conceder la autorización para exhibir y distribuir las películas nacionales tanto en el país como en el extranjero, siempre y cuando “el espíritu y contenido de las películas en figuras y en palabras no infrinjan el artículo 6º y demás disposiciones de la Constitución General de la República” (DOF, Art. 1º, fracción IX, 31 diciembre 1949: 3). De esta manera, se puede observar que hay una especial atención a que no se infrinjan las disposiciones en relación con el derecho a la libertad de expresión, así como el respeto a la moral, a las buenas costumbres y a los símbolos patrios del Estado mexicano. Por otra parte, con esta ley se propone la creación de una cineteca nacional, instancia a la cual todo productor o realizador deberá entregar gratuitamente una copia de las películas que produzcan (DOF, Art. 1º, fracción XIV, 31 diciembre 1949: 3); esto con el fin de generar un resguardo de las películas y así constituir un acervo fílmico como parte de la

conservación y preservación del patrimonio cultural de la nación. No hay que confundir el término de preservación con el de conservación, pues como dice el cineasta mexicano Iván Trujillo, quien destaca por su labor en la preservación y difusión del cine mexicano:

Conservar ciertamente es tener y almacenar en condiciones adecuadas los materiales para que no se degraden [...]. Pero la preservación realmente abarca el concepto de clasificar estos materiales de manera correcta para que la gente los use. Es decir que si no hay acceso a los materiales no se está preservando, aunque parezca contradictorio [...]. El utilizar las imágenes implica justamente preservarlas (Peláez, 2007: 23-24).

De este modo, el Estado, a través de sus instituciones, asume un compromiso político, económico, social y ético para velar por el patrimonio cinematográfico. Asimismo, se hace hincapié en la responsabilidad que asume a su vez en garantizar el derecho a la libertad de expresión en todos los medios de comunicación y en sus diferentes formas. El investigador y especialista en este tema Luis Raúl González Pérez (2014) subraya que esta garantía:

[...] protege no solo la sustancia de la información y las ideas, sino también la forma o tono en que se expresan. Existen distintos tonos o modalidades y, en consecuencia, la protección de esta libertad comprende la manifestación de todo tipo de ideas y opiniones, desde aquellas que sean recibidas favorablemente o consideradas inofensivas, cultas, refinadas, elegantes, motivadas, puras, abstractas, destacadas, racionales o esporádicas, hasta “las opiniones o expresiones indeseables” que ofenden, inquietan o perturban al Estado o a cualquier sector de la sociedad, las cuales no pueden quedar excluidas como consecuencia de una interpretación restrictiva de la libertad de expresión. (886).

Sin embargo, como ya se ha subrayado con anterioridad, esta libertad de expresión está mediada por un conjunto de prohibiciones que atienden a la vigilancia y control de los contenidos y sus formas de manifestación y representación. González Pérez también destaca este punto al señalar que:

[...] el uso de la libertad de expresión para criticar o atacar, mediante el empleo de términos excesivamente fuertes y sin articular una opinión, pueden conllevar una sanción que no resultaría violatoria de la libertad de expresión. Es importante enfatizar que no se reconoce un derecho al insulto a la injuria gratuita; es decir, no se amparan expresiones vejatorias innecesarias (2014: 886).

En México, al ser un país que se rige bajo un sistema democrático, la impartición de derechos como la libertad de expresión es fundamental, pero al mismo tiempo lo es la prevención de los delitos y la violencia. Pero, ¿qué sucede en el caso de la propagación de violencia a través de las obras cinematográficas? Por un lado, hay que tener en cuenta que un filme, al ser una obra de creación, invención y representación, finalmente deriva en construcciones de ficción, por lo que, no necesariamente lo que se retrata en una película tiene qué exponer un contenido a manera de noticia informativa, pero lo que sí es cierto es que muchos filmes recrean imaginarios fílmicos a partir de la realidad social y sus imaginarios. Por otro lado, si la violencia representada en un filme hace alusión a la realidad social, ¿esto se puede considerar una apología de la violencia? ¿O es una crítica al sistema político y sus instituciones de este país desde la misma violencia?

Así pues, se presenta una disyuntiva ética sobre el uso y representación de la violencia en la pantalla cinematográfica: la violencia como una suerte de apología o como un recurso de crítica social. Además, las formas en que se representa la violencia también derivan en una discusión de carácter estético, pues como recurso narrativo y visual también es parte sustancial del quehacer cinematográfico. De esta forma, es entendible la ambigüedad en que caen los discursos éticos en la legislación sobre el tema, pues por un lado se debe garantizar el derecho a la libertad de expresión y, por otro lado, se debe resguardar y proteger a los ciudadanos (sobre todo a los menores de edad) de la difusión de expresiones de violencia.

La Ley Federal de Radio, Televisión y Cinematografía, en su Artículo 35 señala los casos en que se considera que se hace apología de la violencia, del crimen o de vicios:

Cuando se excite al desorden, se aconseje o se incite al robo, al crimen, a la destrucción de bienes o se justifique la comisión de los delitos o a sus autores;

Cuando se defiendan, disculpen o aconsejen los vicios; y

Cuando se enseñe o muestre la forma de realizar delitos o practicar vicios, sin demostrar durante la transmisión las consecuencias sociales adversas de esos hechos (Art. 35, Título Primero, DOF, 10 octubre 2002: 9).

En su Artículo 37 también se señalan los casos en que se impondrán sanciones o prohibiciones cuando se incurra en la exhibición de una situación que se considere contraria a las buenas costumbres, como en “el tratamiento de temas que estimulen las ideas o prácticas contrarias a la moral, a la integridad del hogar, se ofenda al pudor, a la decencia o excite a la prostitución o a la práctica de actos licenciosos”, así como “la justificación de las relaciones sexuales ilícitas o promiscuas y el tratamiento no científico de problemas sociales tales como la drogadicción o el alcoholismo” (Art. 37, Título Primero, DOF, 10 octubre 2002: 9).

En el caso de las obras fílmicas, el reglamento de la Ley Federal de Cinematografía específica que “ninguna película, ya sea producida en el país o en el extranjero, podrá ser distribuida, comercializada o exhibida públicamente sin previa autorización y sin la clasificación de la Secretaría por conducto de la Dirección General” (DOF, Capítulo III, Art. 16: 4). En este caso, la RTC no autorizará la distribución, exhibición y comercialización de las “películas con escenas explícitas, no ficticias, de violencia, tortura o actividad sexual y genital, o cualesquiera otra, para cuya filmación se presuma la comisión de un delito o alguna violación a las leyes, así como la apología de dichas conductas [...]” (DOF, Cap. III, Art. 18: 4).

Muchas de las críticas a gran parte de las películas mexicanas vinculadas con la temática de la violencia social – en este caso, con la violencia del narcotráfico – tanto por los diversos públicos como por los especialistas y críticos de cine es que pareciera que más que hacer una crítica a estos fenómenos sociales, hicieran una apología de la violencia, o bien, del delito, pues en varios de estos filmes se sobre explotan imágenes violentas de todo tipo o incluso se idealizan o idolatran personajes que ejercen múltiples formas de violencia. Pero

antes de profundizar en dicha discusión, se examinará qué se entiende técnicamente por “apología de la violencia”, del delito o del crimen.

Según del *Diccionario Jurídico Mexicano* (1994) de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, “Apología proviene del latín *apologia* y significa ‘discurso en defensa o alabanza de persona o cosa’ y delito proviene del latín *delicto* o significa ‘culpa, crimen o quebrantamiento de la ley’ por lo que el significado en su conjunto es el de: alabanza de un quebrantamiento grave de la ley” (Enciclopedia Jurídica Online, 2017). Por lo que este tipo de obras cinematográficas bien podrían quebrantar no solamente la moral de varios espectadores, sino también la misma ley.

Como dice el *Diccionario Jurídico*, que la apología del delito “debe consistir en una alabanza pública de un hecho delictuoso declarado como tal (en un caso concreto y con sentencia) y tiene como finalidad que sea cometido o adoptado por la comunidad; con lo que se está provocando o instigando, de manera indirecta, a la comisión de una conducta delictiva”, y pudiese tomarse al cine como un medio “aleccionador” que promueve ciertos ideales y valores morales, éste podría influir en los actos de los espectadores (Enciclopedia Jurídica Online, 2017).

Por medio de un documento de la UNESCO cuya finalidad es la erradicación de la violencia y a su vez la promoción de la paz mundial²⁴, Jo Groebel, psicólogo alemán especialista en medios de comunicación, argumenta que la violencia transmitida a través de los medios masivos de comunicación como el cine y la televisión, así como los ciberespacios, hacen que se genere un mayor ejercicio de la violencia, sobre todo en grupos de población vulnerables como niños y adolescentes:

And yet, media plays a major role in the development of cultural orientations, world views and beliefs, as well as in the global distribution of values and (often stereotyped) images. They are not only mirrors of cultural trends but can also channel them, and are themselves major constituents of society. Sometimes they

²⁴ “The Major Project of education in Latin America and the Caribbean”, *Bulletin 49*, Santiago, Chile, August, 1999. Recuperado de: <http://unesdoc.UNESCO.org/images/0011/001178/117881e.pdf>

are even direct means of inter-group violence and war propaganda (Groebel, 2000: 5).

Por tanto, ante este panorama se presenta una serie de contradicciones de carácter jurídico y moral simultáneamente pues, por un lado, se sabe que todo creador de alguna obra artística – en este caso el cine – tiene el derecho a la libertad de expresión, como cualquier otro ciudadano, por lo que el acto de mostrar o representar a través de la pantalla cinematográfica un conjunto de imágenes secuenciadas que cuentan una historia, sin importar la temática o la ideología, es totalmente legítimo y legal. Pero, por otro lado, existe la preocupación ética y moral por parte de las instituciones (gubernamentales, educativas, religiosas) y de la sociedad en general de los contenidos de violencia que se muestran en ciertos filmes. De tal modo que esta preocupación se asienta en el poder exacerbado que se le atribuye al cine y a los discursos audiovisuales de modelar e influir conductas y acciones casi de manera causal (Algarabel, comunicación personal, noviembre de 2018).

Por lo que, en términos jurídicos, todo ciudadano tiene el derecho de manifestar sus ideas libremente siempre y cuando no cause daños y perjuicios de manera directa a terceros. Sin embargo, siguiendo la tesis de Jo Groebel, podría contradecirse este asunto en el caso de los realizadores de obras fílmicas, pues según el psicólogo alemán, el cine es un medio masivo de comunicación que efectivamente tiene un impacto de promoción de la violencia e incluso la influencia de llevar a cabo actos de esta índole. De tal manera que resulta controversial dentro de la dimensión ética esta disertación sobre las representaciones de violencia en el cine nacional. Aunado a ello, la discusión se torna un tema de importancia política, pues es el Estado el mediador y garantizador de estos derechos, así como de la responsabilidad ética y moral de una vigilancia de los medios de comunicación:

El Estado garantizará el derecho de acceso a las tecnologías de la información y comunicación, así como a los servicios de radiodifusión y telecomunicaciones, incluido el de banda ancha e internet. Para tales efectos, el Estado establecerá condiciones de competencia efectiva en la prestación de dichos servicios (Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión., DOF, 14 julio 2014).

Finalmente, la violencia es y seguirá siendo un tema escabroso, complejo de desentrañar, muy a pesar de las intenciones jurídicas de taxonomizar los tipos de violencia y los niveles de sus posibles impactos en públicos vulnerables, como niños y jóvenes adolescentes. En este entendido, resulta relevante considerar los cuestionamientos al respecto desde otros campos del conocimiento, incluso poner en cuestión los fundamentos sobre los que se constituye la valoración y los criterios de diferenciar qué resulta propio o correcto de ver o consumir respecto a la violencia, y qué no, que de un modo u otro, apela a juicios de carácter moral, lo cual deriva a su vez en una serie de contradicciones.

1.6 Las ambigüedades de la violencia: un área de oportunidad para la Interdisciplina

Entonces, ¿cómo dialogar y sopesar con estos dos frentes que al parecer generan contradicciones? Algunas tendencias del campo de la psicología aseguran que el consumir violencia a través del cine y la televisión es algo que impacta en el comportamiento de todo individuo. Algunos estudiosos de esta disciplina incluso sustentan que las personas que padecen de trastornos como ansiedad, depresión u obsesión-compulsión prefieren ver programas cargados de violencia:

Ver actos violentos les aplaca la ansiedad por un tiempo corto, tras el cual caen en estados todavía de mayor ansiedad. Así es cómo estas personas se vuelven *adictas* a la violencia. Pero el atractivo de la violencia no se reduce tan sólo a su capacidad de disminuir (aunque sea por un tiempo breve) el estado de ansiedad de una persona. Otro aspecto atractivo proviene del papel que desempeña en el *control social* (Santiago, 2005: 37-38).

De acuerdo con el investigador en psicología de medios, José San Martín (2005), “la visión de la violencia en las pantallas puede hacer que el espectador perciba la realidad como poco segura o preocupante. Las personas que ven grandes dosis de televisión tienden a sobreestimar la cantidad de violencia en la sociedad y a creer que el mundo es, en general, muy peligroso y que ellas pueden ser víctimas de la violencia en cualquier momento de su vida” (19). Si bien, este tipo de posturas pueden resultar deterministas, es posible observar

que en los espectadores, más allá de una adicción o trastorno patológico, existe cierta fascinación por la violencia. No es gratuito que haya todo un mercado audiovisual enfocado en la violencia espectacularizada. Las contemplaciones de escenas violentas tienen una afectación en el espectador, pues activa en éste todo tipo de “emociones, pensamientos, sentimientos o, incluso, conductas instintivas que están asociadas cognitivamente con el acto visto”, o bien, “puede reforzar conductas violentas previas del espectador” (San Martín, 2005: 19).

Las formas en que se representa la violencia en las obras cinematográficas pueden tener diferentes fines e intereses en cuestiones de carácter narrativo y estético, en un sentido meramente cinematográfico. La violencia como un elemento estético resulta polivalente, pues, parte de la atracción y fascinación que tienen los espectadores hacia filmes con altos niveles de violencia es cómo ésta toma diferentes formas y manifestaciones, haciendo de ella algo bello, o bien, provocando diferentes sensaciones y emociones que pueden llevar de la fascinación a la repulsión; lo más grotesco puede parecer algo bello y sutil.

Para José San Martín (2005), la estetización de la violencia tiene que ver más con cuestiones morales: “Embellecer la violencia, depurándola de los aspectos que más nos repugnan, tales como la visión de la sangre, o del daño que sufre, conlleva eliminar algunos estímulos disuasorios. Por eso es necesario que las consecuencias más desagradables de la violencia no se le oculten al espectador (22). Es decir que, en muchos casos, el argumento narrativo de alguna cinta se construye a partir de un contenido de violencia, pero para evitar caer en la espectacularidad o la repulsión, se construye una violencia bien cuidada, la cual “suele estar impregnada de cierto sentido del humor que la hace mucho más asimilable. Se mata, sí, pero de forma bella y con una sonrisa en la boca” (San Martín, 2005: 22). Pero para este psicólogo experto en medios de comunicación y violencia, la industria cinematográfica tiene su parte de responsabilidad:

No debería ser utópico pedir de ella que produjera menos programas sin escenas violentas y que analizase con detenimiento su hora de emisión. En cualquier caso, podríamos sentirnos satisfechos si, al menos, la industria atendiera lo que los expertos saben hoy acerca de cómo no deben ser las escenas violentas. Por ejemplo,

la industria debería evitar que la violencia filmada estuviera justificada o embellecida. (San Martín, 2005: 26).

Bajo esta mirada, resulta complejo conformar criterios que atiendan a todo tipo de representación de violencia. La controversia se acentúa cuando las representaciones atienden a una problemática en específico, circunscrita a un contexto sociohistórico determinado. Es decir, no es lo mismo exhibir una película cuyo eje narrativo sea la violencia vinculada al fenómeno del terrorismo que aqueja a la sociedad estadounidense, que una película cuyo eje narrativo sea la violencia vinculada al fenómeno del narcotráfico. Dependerá del lugar en que se produzca la obra, el aparato jurídico por el que tenga que pasar los filtros de clasificación y censura, así como de la exhibición y recepción por parte de los espectadores. Aunado a ello, la regulación de los contenidos depende en gran medida del grado de susceptibilidad con que se trata el tema de la trama narrativa.

Asimismo, las controversias generadas entre los receptores los convierte de algún modo en censores morales al reprobar ciertas representaciones, por lo que también pone en cuestión qué sí están dispuestos a ver los espectadores en cuanto a violencia se trata y qué no. ¿Será que más bien los sujetos espectadores se mantienen herméticos a las temáticas de carácter social y psicológicas que dejan entrever problemas medulares que se convierten en tabúes? Al respecto, el crítico de cine Nelson Carro (1998) señala algo interesante y pertinente de subrayar: “¿se puede acusar al cine, o en su caso a la televisión, de este tipo de comportamientos enfermizos o solamente funcionaron como un catalizador para poner en evidencia un desequilibrio que ya existía y que de todas maneras se hubiera manifestado de una u otra forma?” (426). Así pues, ciertas representaciones cinematográficas con contenidos y formas de violencia se convierten en vehículos catalizadores y sublimadores de aquellos fantasmas que los sujetos no quieren afrontar. Finalmente, la censura se convierte en un acto y proceso más complejo, pues actúa no sólo desde arriba o desde los aparatos gubernamentales, sino también desde los propios creadores de las obras audiovisuales, así como de los receptores espectadores que con sus juicios condenan y desaprueban las posibilidades de reflexión e introspección ante temas sensibles como la violencia social.

1.6. La autocensura antes de la censura

Frente a este panorama, una práctica habitual es la autocensura, es decir, que los realizadores de una obra fílmica (guionistas, directores, productores), al intuir qué tipo de contenidos e imágenes pueden resultar susceptibles a la censura desde el Estado, se adelantan a ello y optan por omitir, editar, o borrar lo que consideren que puede ser censurable a través de la vía institucional. Lo cual resulta en una especie de automutilación de la libertad de expresión, es un acto de voluntad propia, es cierto, pero finalmente condicionado por el discurso jurídico de la censura. Al respecto, desde hace ya varias décadas el director de cine Alejandro Galindo, opinaba que las películas no se hacen como debieran hacerse, “por el temor que abriga el productor de ver mutilado un filme, o de que se le rechace del todo, lo que motiva que aquél y el director vacilen y se abstengan de exponer en una cinta algún asunto o problema que tal vez se gane la simpatía y la atención del público nacional y el interés del extranjero” (citado en Mercader, 2010: 198). Bien lo ha señalado Diego López, director de cine mexicano, “La censura existe hasta que se aplica, primero hay que pasar por la autocensura y ésta tiene una razón de ser” (en Medrano, 1999:26).

Ante la ambigüedad e imprecisión de las normas jurídicas respecto a lo que es censurable y lo que no, la mirada subjetiva de los involucrados en una obra fílmica (director, guionista, productores) resulta crucial, pues pone en práctica su intuición y sentido común sobre lo que posiblemente a los ojos de las instituciones censoras sea inadmisibles para su exhibición, y aplican la autocensura. Con palabras más precisas, el investigador Federico Heuer apunta que:

La llamada “censura” sistemáticamente rechaza cualquier argumento que contenga ideas, escenas o diálogos que en especial y sui generis interpretación oficial, no corresponden al tipo de película que deba pasarse por las pantallas mexicanas. El productor, ante el temor de un rechazo oficial a la historia por filmar, o al fijársele alteraciones que pueden deformar el argumento original, o, lo que es peor, en algunas ocasiones al caer en la mutilación de la obra original o que provoque cambios sustanciales por las cortapisas por imponer a la película terminada, prefiere no adentrarse en nuevos caminos en la producción. [...] el defecto básico de la

llamada censura en México, radica en la falta de reglamentación, lo que permite dejar al criterio personal del administrador lo que pueda o no considerarse como violatorio de la moral pública (Citado en Obón, 2014: 63).

En términos formales, la censura es un acto de carácter jurídico, que atañe a lo legal, a lo institucional, constituido desde el Estado. No obstante, es evidente que la conformación de los códigos de censura está inextricablemente vinculada con códigos morales que supuestamente representan el sentir de la sociedad y sus “buenas costumbres”. En palabras de la investigadora Yolanda Mercader (2010), la censura se puede entender también como un “gesto punitivo que resulta de sentirse ofendido, situación que lleva al agravio; es decir, la institución censora representa la estabilidad o la naturaleza de la sociedad, convencionalmente su labor es el acto que resguarda el cuerpo social, mientras que para los que la viven es, la más de las veces, una imposición injusta” (194).

Atendiendo a las tendencias de las tecnologías de la información desarrolladas en los últimos años del siglo XX y a inicios del nuevo milenio, la pantalla fílmica ha perdido su exclusividad. En realidad ya la había perdido a mediados del siglo anterior, pues con la aparición de la televisión, las pantallas chicas invadían poco a poco los hogares; posteriormente lo harían las pantallas de ordenadores – primero de escritorio y luego portátiles –, consolas de videojuegos, teléfonos móviles, cámaras digitales, entre otros aparatos electrónicos, de tal forma que en unas cuantas décadas se ha pasado de la unipantalla a la omnipantalla, a una pantalla global (Lipovetsky y Serroy, 2009: 10). Todo este fenómeno aunado a la expansión del Internet, el cual ha derivado en una interconectividad, a través de las pantallas, a nivel global, por lo que la producción y exhibición de contenidos audiovisuales se ha vuelto un asunto incontrolable que se escapa de las manos de las instituciones jurídicas gubernamentales.

En este sentido, ¿qué papel juegan los modos de censura? ¿Cómo controlar y mediar contenidos e informaciones que pueden considerarse inapropiadas? Imágenes audiovisuales sobre temas escabrosos como la violencia, el sexo, la muerte deambulan por los espacios cibernéticos, al igual que muchas obras cinematográficas que sufrieron algún veto o contratiempo en el camino tradicional de distribución y exhibición en salas de cine ahora se

pueden visualizar desde sitios web (legales e ilegales). Aunado a esto, la reproducción de cintas por la vía de la piratería se ha vuelto un mercado redituable, lo que hace que se den espacios y formas alternativas para consumir productos que han sido censuradas por la vía tradicional.

En el caso mexicano, coinciden algunas transiciones políticas, tales como la destitución del Partido Revolucionario Institucional (PRI) ante el triunfo del Partido Acción Nacional (PAN). Esto significó en términos efectivos, pero sobre todo simbólicos, la apertura a la crítica política a través del cine. Caso paradigmático fue la cinta *La Ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999), sátira que hace una crítica feroz al sistema dictatorial que se volvió el PRI y las prácticas de corrupción prevalecientes dentro de sus estructuras. En un principio fue vetada por el gobierno, pero después pudo ser exhibida y marcó una ruptura en el cine mexicano en el tema de la censura, dando paso a que más directores abordaran temas políticos y sociales comprometedores. El director ha reconocido que sintió miedo después del estreno de su cinta, pues llegó a recibir algunas amenazas si continuaba con la promoción de su película (Estrada en *El Universal*, 2015).

Si bien algunos temas ya no resultaban tan escabrosos, sobre todo la sexualización de las mujeres y el desnudo – tómesese como ejemplo representativo el llamado “cine de ficheras” de los setentas y ochentas –, la crítica política seguía siendo vigilada. En el 2002, la promoción de la cinta *El crimen del Padre Amaro* (Carlos Carrera), causó un gran revuelo por los temas tan escabrosos que tocaba al mismo tiempo: sexo, virginidad, aborto, celibato, crítica a la jerarquía eclesiástica, guerrilla, narcotráfico, entre otros. Esta vez la nota la dio un grupo de católicos ultraconservadores liderado por Laura Mejía Bañuelos, quien, a través de una página web, convocó a los simpatizantes de la Iglesia Católica a que dirigieran cartas al entonces secretario de gobernación, Santiago Creel, para demandar que detuvieran la promoción y exhibición de dicha cinta, cuyo estreno coincidía con las fechas de la visita del Papa Juan Pablo II (Proceso, 2002).

Más que un reclamo a los realizadores de la película, era una denuncia contra el gobierno y sus instituciones, “por utilizar nuestros impuestos en una película ofensiva para un enorme sector de la población, atentando contra la paz de nuestra patria, en lugar de

aprovecharlo en obras duraderas para el bien común, como por ejemplo el entubamiento de agua para comunidades campesinas que tienen que acarrearla desde una fuente a kilómetros de distancia” (Proceso, 2002). El dirigente de la asociación católica Cultura de la Vida, Jorge Serrano, señaló que se trataba de un “atentado y una provocación contra los católicos”, quien además presentó una denuncia ante la Procuraduría General de la República (Fiscalía General) contra las autoridades que permitieron la exhibición. También se mostraron disidentes algunos funcionarios eclesiásticos, así como políticos conservadores (El País, 2002).

Al respecto, el cineasta Carlos Carrera se pronunció sobre la simulación de la apertura en los medios para poder hablar de ciertos temas que antes eran vetados por el PRI. En palabras del director, antes de la llegada del PAN a la presidencia:

La censura era directa. El corte final se hacía en Gobernación antes del estreno. El último intento de censura del priismo fue con *La ley de Herodes*, de Luis Estrada, lo que al final resultó en una gran campaña publicitaria para la película [...] Estaba la simulación panista de que había mayor apertura, pero la presión de grupos conservadores por prohibir la película fue muy fuerte; incluso trataron de hacer cortes en Gobernación, pero por contrato era imposible (citado en El Financiero, s/f).

La polémica desatada por diversas asociaciones católicas, así como por algunos funcionarios eclesiásticos renombrados y políticos conservadores resultó contraproducente para la censura demandada, pues este evento devino en una publicidad inaudita para la cinta, lo que logró que fuera el filme más taquillero de la historia del cine mexicano, hasta ese momento (Fernández, 2017: 28).

Años después, el cineasta Carlos Carrera, durante su gestión como presidente de la Academia Mexicana de Artes Ciencias y Cinematográficas (AMACC) (2010-2012), denunciaba que se dieron algunos intentos de censura desde otros espacios y personajes:

En el sexenio de Calderón hubo intentos de censura no desde Gobernación, sino de lo que era en ese entonces Conaculta. Cuando era presidente de la Academia, me

mandaron llamar para regañarme y me dijeron que ya nunca iba a poder filmar en México por una carta que publicamos donde manifestamos nuestro desacuerdo en que se dieran fondos a las películas sin pasar por todos los procesos. Hoy la censura proviene de los productores. Si no es un proyecto con ciertas características, no se apoya. Y no es que estén mal las comedias románticas, pero sí que sea lo único que se vea (citado en El Financiero, s/f).

De tal forma, se asume que los censores ya no son sólo atribuibles a los aparatos jurídicos y políticos del Estado, sino a asociaciones y colectividades con intereses religiosos, políticos e ideológicos en común, así como a otros sectores inmersos en los procesos de producción, distribución y exhibición. No obstante, el Estado sigue siendo pieza clave para la regulación y supervisión de los contenidos a exhibir. En palabras de la investigadora Adriana Fernández (2017): “la censura va mucho más allá de cánones políticos y está enraizada en situaciones sociológicas, lo que complica su abolición. Hay un control, un manejo de la censura, pero no una extirpación absoluta: esto es prácticamente imposible” (29).

Situación parecida volvió a sufrir el director Luis Estrada cuando iba a estrenar su largometraje *El Infierno* (2010), cinta que hace una cruda crítica a la incapacidad por parte del gobierno de frenar la guerra contra el Narco. Si bien no fue vetada ni enlatada, la clasificación que le dio la RTC fue “C”, por lo que algunos legisladores – la actriz María Rojo fue una de ellas, quien además participa en la cinta – pugnaron por que se reclasificara con “B”, al considerar que la “C” es una especie de censura disfrazada (Becerril y Ballinas, 2010). Al respecto, dichos legisladores advierten que la clasificación dada por la RTC, “restringe enormemente su público potencial y por ello demandan al titular de Gobernación que el filme pueda ser visto por adolescentes y adultos, toda vez que puede ser un medio para sensibilizar y concientizar a los jóvenes sobre las consecuencias y los riesgos de incursionar en actividades del narcotráfico” (Becerril y Ballinas, 2010).

Por otra parte, se especulaba que habría un retraso en su estreno, así como una disminución en el número de copias y poco tiempo de exhibición en cartelera, además de que Videocine, empresa de Televisa, aparentemente se retractaría de promover la película

(Solórzano, 2010). Resulta irónico que la cinta se estrenara en el marco de las celebraciones del Bicentenario y Centenario, y apoyada por IMCINE, mientras que en el cartel oficial aparece un letrero con la leyenda “nada que celebrar”. Al parecer, el Estado – vía IMCINE – corrobora su apertura a la libertad de expresión, sin embargo, este tipo de estrategias (clasificación, retraso de estreno, disminución en la distribución y exhibición), resultan en una suerte de censura que va más allá de lo jurídico. Esta trama ficcional resulta provocadora porque al retratar un “tipo de violencia que suele esperarse del cine, pero que, en el caso de esta película, resulta demasiado cercana a nuestra realidad como para servir de evasión”, como ocurren con muchas cintas de este género (Solórzano, 2010).

El infierno fue la película que mostró por primera vez un panorama crudo y desolador sobre la violencia desatada a partir de la guerra emprendida contra el narcotráfico durante el sexenio de Calderón. Después de este filme, empezaron a producirse otros que abordaron el mismo tema, aunque de diferentes formas narrativas y estéticas. Algunas igual de polémicas que *El infierno*, otras no tanto, causando revuelo en festivales internacionales, aunque no tan taquilleras como la de Estrada. Lo que tienen en común algunos de los realizadores que se arriesgaron a retratar y representar la narcoviencia es su compromiso político y social ante las problemáticas emergentes en el país. Aunque estas obras cinematográficas a veces entran en controversia, ya que para ciertos críticos de cine y para gran parte del público puede resultar antiético y antimoral que se realicen este tipo de representaciones, pues más que una crítica a la realidad social, les puede resultar una suerte de apología de la violencia.

Por tanto, es pertinente reflexionar en torno a las formas en que se presentan las formas de violencia real (vida cotidiana, imaginario social) y de violencia representada (imaginario filmico). Para ello se revisarán algunas propuestas que reflexionan sobre las formas en que se presenta la violencia en las estructuras sociales y se subjetiviza a partir de las circunstancias de sus personajes, y, por ende, cómo es que la violencia se convierte en un eje articulador en los procesos sociohistóricos.

No obstante, para discutir sobre la violencia y su estetización es importante reflexionar sobre lo que se entenderá por este término y cómo se utilizará para un análisis del

objeto de estudio, pues en este caso, las argumentaciones realizadas por autores como San Martín están más inclinadas en hablar de una estética en tanto se “embellece” la violencia con el objetivo de quitarle o disminuirle ese lado repulsivo y grotesco, lo que la hace inmoral. En este sentido, la propuesta es, si bien no justificar el uso de la violencia como elemento embellecedor, considerar la pertinencia – en un sentido positivo – del uso de la violencia como elemento estético y narrativo para construir representaciones cinematográficas que trascienden el espacio de lo fílmico para trastocar el espacio socio-político.

Una vez encuadrado la estructura legal y de censura que establece, en este caso, el Estado Mexicano, y las implicaciones para el cine que refleja la violencia en un país como México, a continuación, en el siguiente apartado, se expondrán algunos elementos filosóficos, estéticos e históricos que conlleva el fenómeno de la violencia mostrado particularmente en las producciones cinematográficas.

2. La violencia en perspectiva. Una aproximación interdisciplinaria

El objetivo del presente capítulo se centra en un ejercicio de acotación y definición sobre lo que se entenderá por violencia desde una perspectiva histórica y filosófica. Esto con el propósito de comprender las formas en que se abordará la violencia social en un contexto espacial y temporal determinado – el narcotráfico y su violencia acentuada a partir del 2006 al 2013 en México –, bajo un análisis interdisciplinar de acuerdo con las tendencias cinematográficas de la época que profundizan en las formas de violencia como manifestaciones estéticas – y narrativas – en el cine mexicano contemporáneo.

En un primer momento se realizará una reflexión de carácter filosófico sobre la violencia como concepto a partir de la revisión de ciertos autores clásicos (Hobbes, Rousseau, Nietzsche) que han discutido sobre el tema, así como de la importancia de ubicar el concepto en un sentido de historicidad, al plantearlo como algo dinámico y cambiante en función del tiempo y el espacio social. Posteriormente, se profundizará en su sentido institucional, al explicar algunas de las posturas más importantes sobre la violencia institucionalizada, así como de sus posibles condiciones de legitimidad, desde la violencia del Estado (Weber, Arendt), pasando por la violencia subversiva (en un sentido marxista) (Benjamin, Sorel, Fanon), hasta la violencia subjetiva (Žižek, Butler, Foucault). Este recorrido ofrecerá la visión de un eje articulador de la violencia en las relaciones sociales.

2.1. La violencia: un ejercicio filosófico e histórico

La palabra “violencia”, de acuerdo con el *Diccionario de Ética y de Filosofía Moral*, hace referencia a diversas cuestiones que van desde acciones, situaciones, hasta personas, estructuras, etc., configuradas por el contexto del problema en que se dan, pero específicamente se entiende como “ese conjunto de fenómenos que llamamos *métodos de lucha*, es decir, esas acciones, maneras de actuar, actividades realizadas, por una o varias personas, en una situación de conflicto y con miras a la realización de los objetivos disputados” (Canto-Sperber, 2001: 1659). De tal modo, la violencia *per se* no existe, no es

algo aislado o fantasmal, ésta se da en tanto existen interacciones entre seres humanos, las cuales manifiestan las relaciones de dominación y de poder que hay a nivel personal, colectivo y estructural, en donde debe existir siempre un victimario y una víctima. Asimismo, son los seres humanos quienes le otorgan una carga simbólica y significativa a los actos de violencia.

Si algo ha sostenido el conjunto de discursos desde el pensamiento moderno occidental es que algo fundamental que distingue al hombre de todo animal no humano es la *razón*. Sin embargo, cuando se habla de violencia en un entorno coloquial, se suele decir que cuando alguien actúa de manera violenta, es porque es una persona “irracional”. Thomas Hobbes (1588-1679), en su obra cumbre *Leviatán* (1651), arguye que es la “razón” la que lleva a acordar normas de paz, a las cuales ha llamado “leyes de naturaleza”, concluyendo que “las pasiones que inclinan a los hombres a la paz son el temor a la muerte” (1980: 105).

Por tanto, Hobbes sustenta que por naturaleza el hombre es violento, y su estado de guerra es prácticamente innato, por lo que es la razón, cualidad única en el hombre, lo que puede lograr que ese instinto de violencia sea frenado o mediado, para poder convivir en una sociedad de paz. Asimismo, Hobbes sostiene que no es sino a través del poder del Estado y la impartición del Derecho que se puede garantizar la no-violencia entre los hombres, pues con la creación y establecimiento de leyes se garantiza la soberanía de todos los pueblos, considerando que una buena ley “es aquello que resulta necesario y, por añadidura, evidente para el bien del pueblo” (1980: 285). Las leyes se crean en virtud de un buen juicio y de la razón, por lo que el ejercicio racional permite contener la violencia social.

Por otro lado, el filósofo Jean Jaques Rousseau (1712-1778) sostiene que el animal y el hombre salvaje actúan en función de su propia conservación, por lo que su principal objetivo del ataque y la defensa consiste en poder dominar a su presa, o bien en defenderse para no ser víctima de otro animal (2007: 49). En cambio, el hombre racional, que además de reconocerse como un ser físico, se asume como un ser moral, político y espiritual, en tanto que tiene una conciencia que le otorga la capacidad de querer, acceder o resistir (Rousseau, 2007: 50). Si algo diferencia al hombre frente al animal es “la facultad de perfeccionarse, facultad que, con ayuda de las circunstancias, desenvuelve sucesivamente a las restantes y

reside en nosotros, tanto en la especie como en el individuo; mientras que un animal es al cabo de algunos meses lo que será toda su vida [...]” (Rousseau, 2007: 50). Esa conciencia, parte del espíritu o del alma que menciona Rousseau, es la generadora de la libertad – de elegir, actuar, pensar, violentar, etc. – en función de la razón.

Bajo esta mirada, Rousseau se aparta del posicionamiento de Hobbes, quien sostiene, según el pensador francés, que “por no tener el hombre ninguna idea del bien, fue naturalmente malo; que fue vicioso porque no conocía la virtud; que negó siempre a sus semejantes los servicios que no creía deberles, y que en virtud del derecho que con razón se atribuía a las cosas que necesitaba, vanamente se consideraba como dueño único de todo el universo” (2007: 65), y que por eso ha considerado que un aparato de normas y leyes son la solución para apaciguar la violencia y el egoísmo del hombre. Por el contrario, Rousseau considera que el ser humano, por naturaleza, es virtuoso, en tanto que posee la piedad como una cualidad natural. Es esta virtud la que hace que el ser humano desarrolle un sentimiento de conmiseración y empatía hacia el sufrimiento del prójimo pues, en palabras del pensador francés, “es evidente que esta identificación ha debido de ser infinitamente más estrecha en el estado de naturaleza que en el estado de raciocinio. La razón engendra el amor propio, y la reflexión lo fortifica. La razón concentra al hombre en sí mismo, le separa de todo lo que le fatiga y le aflige” (2007: 69).

Desde una mirada más contemporánea, la filósofa Hannah Arendt (1906-1975) argumenta que “la violencia ni es bestial ni es irracional, tanto si se consideran estos términos en las acepciones corrientes que les prestan humanistas, como si se atienden a los significados que le dan las teorías científicas” (2005: 84). Por tanto, esta violencia “irracional” se torna racional, en tanto que al momento de actuar o reaccionar con violencia deriva una búsqueda de sospechosos (de culpabilidad originaria del acto violento) y de la “razón” del porqué se desató el acto de violencia. Al seguir la postura de Arendt, que todo acto de violencia es un acto racional, en tanto que como animales humanos comparten la singularidad de actuar a partir de la razón, no hay que dejar de lado la cuestión de que al reconocerse el hombre como un ser racional, también se debe reconocer como un ser moral, pues la razón hace distinguir una escala de valores a partir de la dicotomía del “bien” y el “mal”. Es decir, el hombre tiene

la capacidad racional de reconocer al otro (sujeto) y a su vez reconocerse a sí mismo como sujeto en esa otredad. Por lo que, al ser un animal racional, las dinámicas y relaciones humanas que derivan en violencia se convierten en una discusión de carácter moral y ético, en donde la violencia puede resultar legítima desde el poder del Estado o desde el poder de las movilizaciones sociales, por poner dos ejemplos.

La violencia organizada, en colectividad, es un claro ejemplo de la racionalidad que tienen las acciones violentas, como los movimientos revolucionarios. La violencia en colectividad también puede estar permeada de ideologías que necesariamente instan un conjunto de ideas o razones “congruentes” que dan pie a una postura o convicción sobre algún fenómeno o tema, por ejemplo, el racismo, o bien, los derechos civiles.²⁵ Una acción de violencia siempre necesita justificación “racional” –aunque sea a costa del atropello de los derechos humanos o de otras comunidades. Finalmente, como lo subraya Arendt, “la violencia, siendo por su naturaleza un instrumento, es racional hasta el punto en que resulte efectiva para alcanzar el fin que deba justificarla” (2005: 107).

La reflexión filosófica sobre la violencia y los valores que se desprenden de este concepto deben seguir un sentido histórico, para evitar caer en ideas de carácter esencialista, absolutista o universalista. Es por ello que la dimensión histórica permite vislumbrar, a través del tiempo y del espacio, las rupturas y continuidades de los procesos sociales. El historiador y filósofo francés Michel Foucault (1926-1984) puntualizaba que “la historia tiene algo mejor que hacer que ser la sirvienta de la filosofía y que contar el nacimiento necesario de la verdad y el valor; puede ser el conocimiento diferencial de las energías y de los desfallecimientos, de las alturas y de los hundimientos, de los venenos y de los contravenenos. Puede ser la ciencia de los remedios” (1992: 23). El propósito no es redundar en estas recriminaciones entre saberes disciplinares, o sobre la jerarquización de la filosofía frente a la historia o

²⁵ Al respecto, Arendt señala que “el racismo, a diferencia de la raza, no es un hecho de la vida, sino una ideología, y las acciones a las que conduce no son acciones reflejas sino actos deliberados basados en teorías pseudocientíficas. La violencia en la lucha interracial resulta siempre homicida, pero es ‘irracional’; es la consecuencia lógica y racional del racismo [...]” (Arendt, 2005: 103).

viceversa, sino insistir en que haya un diálogo más horizontal para generar una reflexión más integral sobre la violencia y su dimensión ética.

Cuando se habla de ética, se hace alusión a un ejercicio de reflexión y cuestionamiento sobre los valores morales y su pertinencia en los procesos históricos. El filósofo alemán Nietzsche (1844-1900), en su *Genealogía de la moral* (1887) comprende la ética como un saber y una práctica que ha sido construida para ejercer control y dominio, y para ello es necesario conocer y evaluar el contexto social en el que emergen y se transforman. En palabras de Nietzsche:

[...] se necesita tener conocimiento de las condiciones y circunstancias de las que aquellos surgieron, en las que se desarrollaron y modificaron (la moral como conciencia, como síntoma, como máscara, como tartufería, la moral como causa, como medicina, como estímulo, como freno, como veneno), un conocimiento que hasta ahora no ha existido ni tampoco se le considera deseado. Se tomaba el valor de esos “valores” como algo dado, real y efectivo, situado más allá de toda cuestión; hasta ahora no se ha dudado ni vacilado lo más mínimo en considerar que el “bueno” es superior en valor a “el malvado”; superior en valor, en el sentido de ser favorable, útil, provechoso para el hombre como tal (incluido el futuro del hombre) (2013: 15).

Por tanto, al abordar el tema de la violencia, la reflexión ética se vuelve inherente a ella. La violencia es central en la discusión sobre “el bien y el mal” en un sentido valorativo. ¿La violencia es “buena” o “mala”? ¿La violencia es “mala” *per se*? La violencia, en sus distintos modos y niveles es transgresora de sujetos, en tanto que vulnera la individualidad del otro, irrumpe la corporeidad y espiritualidad o conciencia del otro. El reconocimiento del uno frente al otro no puede ser posible sin un marco referencial, pues tanto el uno como el otro partirá de ciertos criterios para establecer “lo que ha de ser reconocible y no reconocible en el yo, un marco para ver y juzgar también quién soy yo” (Butler, 2009: 46). Es decir, en todo momento (situacional e histórico) existen un conjunto de normas y valores sociales que delimitan o determinan la transgresión o irrupción de un sujeto frente a otro y, por ende, todo acto violento será llevado a cabo bajo un marco referencial asumido de acuerdo con este

conjunto de valores. Pero estos valores no se asumen de manera voluntaria, pues los valores bajo los que se reconocen los sujetos no son constructos propios. La filósofa Judith Butler (2009) lo explica de la siguiente forma:

[Estas normas] no han nacido conmigo; la temporalidad de su surgimiento no coincide con la temporalidad de mi vida. Al vivir mi vida como un ser reconocible, entonces vivo un vector de temporalidades, una de las cuales tiene mi muerte como término, mientras que la otra consiste en la temporalidad social e histórica de las normas que establecen y mantienen mi reconocibilidad. [...] Dado que las normas surgen, se transforman y persisten de acuerdo con una temporalidad que no es la de mi vida, y en ciertos aspectos también sostienen esa vida en su inteligibilidad, su temporalidad interrumpe el tiempo de mi vivir. Paradójicamente, esa interrupción, esa desorientación, de la perspectiva de mi vida, esa instancia de indiferencia en la socialidad, sostienen empero mi vivir (54).

Finalmente, se asume la postura de que la violencia es propia del ser humano, por lo que se encuentra atravesada por la moral, que a su vez está conformada por conjuntos de simbolismos que construyen las sociedades en torno a los fenómenos de violencia. Según el sociólogo francés Michel Maffesoli (2012), la violencia puede entenderse como una “trama social profunda y tenaz que sobrepasa y engloba las diversas estructuraciones sociales cuyo cimiento es el moralismo” (60). Por tanto, los asuntos éticos están implícitos en toda discusión sobre la violencia, sobre su uso para fines legítimos, legales, justificados, etc., en función de las circunstancias históricas y el entorno político y social que vive cada sociedad en momentos determinados.

De la historicidad frente a los esencialismos de la violencia

Es cierto que al abordar el tema de la violencia se puede hacer desde diferentes perspectivas, teorías y disciplinas cognitivas, lo cual puede resultar conflictivo si se quiere construir una categoría de análisis a partir de la violencia. Por un lado, existen teorías consideradas reduccionistas que explican la violencia como algo innato y, por otro lado, están las teorías sociales que la asumen como algo adquirido en los distintos procesos sociales. Por ejemplo,

algunos supuestos desde la genética señalan que la violencia es algo ineludible, pues está ya programada en los genes, pero también esta disciplina ha servido como un “instrumento ideologizado con estatus de científico, que sirve para explicar las desigualdades en torno a la pobreza-riqueza, el poder y la inteligencia” (Tecla, 1995: 9). Por otra parte, existen teorías que se sustentan en la ambivalencia, por ejemplo, pensar que una agresión – como un acto violento – puede tener un beneficio o no, ser positiva o negativa, constructiva o destructiva, o como mecanismo de defensa (Tecla, 1995: 16).

Al repasar la violencia en una dimensión histórica, es posible comprender que los grandes procesos civilizatorios de las distintas sociedades alrededor del globo terráqueo han estado marcados por actos violentos de carácter bélico, siempre coyunturales en la reconfiguración geográfica, económica, política, ideológica y cultural dentro de los grupos humanos y los espacios en los que se desarrollan. Al respecto Hannah Arendt (2005) comenta lo siguiente:

[...] la principal razón de que la guerra siga con nosotros no es un secreto deseo de muerte de la especie humana, ni de un irreprímible instinto de agresión, ni final y más plausiblemente, los serios peligros económicos y sociales inherentes al desarme sino el simple hecho de que no haya aparecido todavía en la escena política un sustituto de este árbitro final (12).

Frente a este panorama expuesto, con la intención de dilucidar una categoría más clara sobre la violencia, resulta importante demarcar los parámetros al abordar dicha categoría: ésta se entenderá en un sentido histórico social, en función de los códigos éticos de las estructuras e instituciones en que se producen las relaciones de dominación a nivel colectivo y en relación con la construcción de los imaginarios sociales. Es decir, en la reflexión quedan fuera de lugar explicaciones y propuestas teóricas relacionadas con asuntos de la genética, la biología, la criminología, la psiquiatría, entre otros saberes. Si bien, éstas son inmanentes a toda violencia social, esta discusión no tiene como designio explicar los orígenes o principios de la violencia, sino más bien analizar cómo estas relaciones de violencia se manifiestan e interactúan en un contexto determinado, desde una mirada histórica, tomando en cuenta que “los factores de violencia descansan en las condiciones del

antagonismo de la contradicción y no en las características biológicas de los sujetos que protagonizan la violencia” (Tecla, 1995: 89). No está de más recalcar que finalmente, toda eclosión de violencia es histórica, en tanto que se manifiesta dentro de procesos discontinuos, no lineales, que son dinámicos y transformadores y, por lo mismo, cada sociedad y cada sujeto vive y percibe de distintas formas estas eclosiones de violencia.

2.2. Formas de violencia social: de la institucionalización a la subjetivación

Tradicionalmente se ha pensado y reflexionado sobre el poder y la violencia social desde las fuerzas y estructuras del Estado (sobre todo pensando en éste desde una concepción de los estados-nación modernos). Sociólogos como Émile Durkheim (1858-1917) y Max Weber (1864-1920) abordaban estas problemáticas en gran parte de su obra, en donde resaltaban la relevancia de la conformación y dominio del Estado como un conjunto de estructuras e instituciones que tienen como función dar cohesión, orden y seguridad a cada sociedad. Para que ello funcione, es necesario reconocer y legitimar el poder y dominio que el Estado tiene y debe ejercer, de tal forma que la violencia es parte fundamental del ejercicio político y social por parte del Estado.

Entre los escritos de su obra *El político y el científico* (1919), Weber introduce al lector a una deliberación más específica sobre el Estado moderno y su vínculo íntimo con la violencia, al argüir lo siguiente:

Dicho Estado sólo es definible sociológicamente por referencia a un *medio* específico que él, como toda asociación política, posee: la violencia física. [...] La violencia no es, naturalmente, ni el medio normal ni el único medio de que el Estado se vale, pero sí es su medio específico. Hoy, precisamente, es especialmente íntima la relación del Estado con la violencia. En el pasado las más diversas asociaciones, comenzando por la asociación familiar (*Sippe*), han utilizado la violencia como un medio enteramente normal. Hoy, por el contrario, tendremos que decir que Estado es aquella comunidad humana que, dentro de un determinado territorio (el “territorio” es un elemento distintivo), reclama (con éxito) para sí el monopolio de

la *violencia física legítima*. Lo específico de nuestro tiempo es que a todas las demás asociaciones e individuos sólo se les concede el derecho a la violencia física en la medida en que el Estado lo permite. El Estado es la única fuente del “derecho” a la violencia” (1998: 83-84).

Asimismo, el Estado no es un ente abstracto, sino que está conformado por distintas agrupaciones de individuos, los cuales, a través de las prácticas de la política participarán en el poder o en la distribución del poder dentro del Estado y entre los distintos Estados (Weber, 1998: 84). De tal modo que las prácticas políticas son el reflejo del poder de violentar y dominar de manera legítima y así el uso de fuerzas y dominación se justifica con la intención de promover obediencia²⁶ ante la autoridad (Estado y sus instituciones). Pero la obediencia o sumisión no siempre corresponde a una creencia de legitimidad del que domina, pues su adhesión puede ser fingida por individuos o grupos con motivos de oportunidad, de intereses materiales, o bien, se acepta como algo irremediable a causa de las debilidades y flaquezas del individuo o del grupo. Su propia pretensión de legitimidad²⁷ la hace “válida” para así establecer y determinar el medio de dominación (Weber, 1964: 171).

Interesado en la misma problemática, el filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940), en su ensayo *Para una crítica de la violencia*, parte del cuestionamiento sobre si la violencia, dependiendo del contexto histórico, sirve para fines justos o injustos (2001: 23). Para Benjamin, el Estado de derecho es el ejemplo más representativo de una violencia fundadora. El derecho institucionalizado considera que la violencia en manos de individuos constituye un peligro para el orden legal, es por eso que el derecho se convierte en el bastimento de la impartición de violencia – ya sea con fines de impartir justicia –, pues a partir de ésta se decretarán, regularán y castigarán los actos de todo individuo sujeto a un Estado de derecho (2001: 26-27). Es decir, cualquier acto de violencia que se encuentre fuera de las estructuras jurídicas se considerará un acto ilegal e ilegítimo, mientras que, si uno de

²⁶ Para Max Weber, la obediencia significa que “la acción del que obedece transcurre como si el contenido del mandato se hubiera convertido, por sí mismo, en máxima de su conducta, y eso *únicamente* en méritos de la relación formal de obediencia, sin tener en cuenta la propia opinión sobre el valor o desvalor del mandato como tal” (1964: 72).

²⁷ Para ver con más detalle los tipos de dominación legítima, véase: Max Weber, *Economía y Sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 172-173.

estos se cometiera dentro de ellas, sería un acto justificado por llevarse a cabo desde el marco de la legalidad, sin importar cuan violento sea y a costa de qué o quiénes.

Entonces, si la violencia desde el Estado de derecho y desde el militarismo está justificada por estar dentro del marco de la legalidad y del discurso de la impartición de justicia, ¿habrá otras formas de violencia fuera de este marco que puedan justificarse? Para Benjamin (2001) sí existen, un claro ejemplo son los movimientos sociales subversivos, como la Huelga o incluso la Revolución – visto desde una perspectiva marxista en donde el proletariado es el protagonista de este tipo de movilizaciones – que pretenden justamente confrontar la violencia ejercida desde las altas estructuras de los Estados (36-37).

Por su parte, el filósofo francés George Sorel (1847-1922) rescata algunas ideas de la obra de Marx respecto a la reivindicación del Proletariado al aterrizar su pensamiento en un Sindicalismo Revolucionario, el cual se encuentra especialmente plasmado en sus escritos *Reflexiones sobre la violencia* (1935). Sorel arguye que incluso cuando los movimientos sociales revolucionarios triunfan, una vez asumiendo el dominio desde las altas estructuras del Estado, justifican el uso del poder y la violencia. Así que ni la propia lucha revolucionaria, generada normalmente con la intención de derrocar un régimen que violenta al pueblo, se salva de las redes de los actos de violencia:

Así, en *Los condenados de la tierra* (1961), el filósofo martiniqués Frantz Fanon (1925-1961) propone una especie de apología de la violencia, como el instrumento legítimo que liberará a los pueblos oprimidos (como los africanos y los americanos) que han estado sometidos durante siglos al yugo de la colonización por parte de los países del “viejo mundo”. Según el filósofo, el colono es el intermediario del poder, quien “utiliza un lenguaje de pura violencia. El intermediario no aligera la opresión, no hace más velado el dominio. Los expone, los manifiesta con la buena conciencia de las fuerzas del orden. El intermediario lleva la violencia a la casa y al cerebro del colonizado (1965: 33).

Así como la colonización resulta un proceso histórico violento, la descolonización también lo es, pues en palabras de Fanon (1965): “la descolonización es el encuentro de dos fuerzas congénitamente antagónicas que extraen precisamente su originalidad de esa especie

de sustanciación que segrega y alimenta la situación colonial. [...] La descolonización realmente es creación de hombres nuevos” (31). La propuesta de Fanon exhorta a que los pueblos oprimidos se levanten de manera violenta (en armas) ante el opresor, es decir, el colono, pero esto sólo se logrará organizándose en colectividad, empatizando con los demás individuos oprimidos. Esto es un ejemplo claro de lo mencionado anteriormente, sobre la violencia organizada en colectividad, de una violencia que es racionalizada e instrumentalizada con un fin específico que se comparte entre varios individuos, y se legitima a través de un discurso de la descolonización (Fanon, 1965: 35).

El pensamiento de Fanon refleja una postura y una propuesta con tintes marxistas, rescatando la idea de una violencia “revolucionaria” y subversiva, en donde la colectividad (los colonizados) podrá liberarse de los opresores (colonos), a través de una argumentación dialéctica evidenciando los procesos históricos en los que siempre han existido confrontaciones entre los dominados/explotados y los dominadores/explotadores.²⁸ No es casualidad que haya sido el filósofo francés Jean-Paul Sartre el que introduzca al lector, a manera de Prefacio, a la obra de Fanon, en donde exhorta a continuar con el texto del filósofo martiniqués, legitimando también el uso justificado de la violencia:

[...] la agresión colonial se interioriza como terror en los colonizados. No me refiero sólo al miedo que experimentan frente a nuestros inagotables medios de represión, sino también al que les inspira su propio furor. Se encuentran acorralados entre nuestras armas que les apuntan y esos tremendos impulsos, esos deseos de matar que surgen del fondo de su corazón y que no siempre reconocen: porque no es en principio *su* violencia, es la nuestra, invertida, que crece y los desgarran; y el primer movimiento de esos oprimidos es ocultar profundamente esa inaceptable cólera, reprobada por su moral y por la nuestra y que no es, sin embargo, sino el último reducto de su humanidad. Lean a Fanon: comprenderán que, en el momento

²⁸ El contexto social de Frantz Fanon fue decisivo en su pensamiento, pues al ser oriundo de una isla caribeña (Martinica) con una historia de dependencia colonial desde hace siglos, haber participado en la guerra independentista argelina frente a Francia y su acercamiento a intelectuales marxistas como Jean Paul Sartre, fueron factores definitorios para la constitución de su obra.

de impotencia, la locura homicida es el inconsciente colectivo de los colonizados (Sartre, 1965: 17).

El punto de convergencia de estos autores (Walter Benjamin, George Sorel, Frantz Fanon y Jean-Paul Sartre) resulta ser este conjunto de propuestas de movilizaciones radicales a partir de la violencia socializada (organizada en colectividad), pero no es casualidad que sus propuestas hayan surgido en los periodos de entre guerras (Primera y Segunda Guerra Mundial) y postguerra (Guerra Fría), pues en estos años seguían latentes los ideales de tipo socialista, comunista y sindicalista en favor de grupos mayoritarios pero vulnerables como los obreros o los campesinos. Pero el desencanto frente a estos ideales, el revisionismo y la crítica hacia las políticas del socialismo – por lo menos de las establecidas por la URSS –, entre otros eventos y procesos históricos circunstanciales, han hecho que tanto intelectuales y académicos como líderes políticos y organizaciones sindicalistas y parecidas ya no se planteen esta violencia como un instrumento legítimo y eficaz para subsanar las relaciones de desigualdad social, económica, racial, étnica y de género que hay en casi toda sociedad.

Por otro lado, muchos de los pensadores contemporáneos que han reflexionado sobre el tema de la violencia a través de distintos procesos históricos, han partido de distintos o renovados planteamientos para abordar las diferentes manifestaciones sociales de la violencia. Ya no se centran tanto en una violencia legal o legítima desde las estructuras gubernamentales o de Estado en un sentido tradicional, ni desde las colectividades o grupos sociales vulnerables enmarcando confrontaciones dialécticas estructurales de tipo marxista. Las reflexiones se han deslindado de esta cosmovisión – aunque no dejada de lado totalmente – para problematizar de maneras distintas los fenómenos sociales de la actualidad.

De la magnitud a la “microfísica” de la violencia

La violencia ya no se puede comprender únicamente bajo parámetros de confrontación bélica y de cuerpos militares. Retomando la propuesta foucaultiana, es menester poner atención en las relaciones de violencia que se manifiesta de diferentes maneras (física, simbólica, verbal), en situaciones colectivas e individuales, pero sin perder de vista sobre todo el peso que tiene el sujeto como agente activo de violencia y la subjetivación de ésta tanto a nivel individual

como a nivel estructural e institucional. Asimismo, la violencia puede considerarse como un fenómeno generalizado, que se propaga en toda relación social, pero bajo diferentes y diversas manifestaciones en cualquier espacio y tiempo histórico.

Bajo esta perspectiva, el sociólogo Michel Maffesoli, en su obra *Ensayos sobre la violencia banal y fundadora* (2009) advierte desde un inicio que la violencia es omnipresente, es ineludible. Su reflexión no apunta hacia cómo acabar con ésta, sino más bien sostiene que “más que condenarla con excesiva rapidez, o incluso negar su existencia, es mejor ver de qué modo se puede negociar con ella” (2012: 26). Maffesoli reflexiona sobre la violencia siempre en un sentido histórico social, advirtiendo sobre una violencia fundadora y renovadora a partir de la cual las sociedades y sus formas de organización se institucionalizan (conformación de Estados). Por tanto, el autor considera que la institucionalización es una forma clara de violencia, a través de la cual se estructura, se incluye, se excluye, se reprime, se imparte justicia, se administra la fuerza laboral y las tierras o propiedades, etc. (2012: 57-58).

La violencia, como todo fenómeno histórico, es dinámica, inquieta e inaprehensible. Sus diversas manifestaciones dan paso a una serie de procesos que en ciertos momentos pueden estar llenos de tensión (confrontación de clases sociales), de irrupción (como los movimientos revolucionarios), pero en otros ceden a un aletargamiento o relajamiento, lo cual, según Maffesoli, constituyen los procesos de adaptación y de negociación, que es justamente lo que permite la presencia continua de la violencia social en las estructuras (Maffesoli, 2012: 62).

La violencia social, en su sentido institucional y colectivo, es multidireccional, pues atraviesa toda relación entre seres humanos, desde arriba hacia abajo y viceversa, de manera horizontal, transversal, etc. Esta violencia se materializa constantemente en una confrontación y dialogismo, reconociéndose una fuerza frente a la otra. Asimismo, la violencia representada en los aparatos institucionales deriva en una ambivalencia política y moral pues, continuando con Maffesoli (2012), “el Estado, las instituciones múltiples, que son a la vez mortíferos (por el control, la imposición, la norma), y sin embargo [son] reguladores de la vida social, protectores contra el exceso de tensión y de violencia” (130-

131). Aunado a esto, Alfredo Tecla sostiene que la “aparición del Estado y las clases conducen a la violencia organizada, las primeras sociedades entrampadas en un círculo de contradicciones inconciliables, inventan el Estado para salir de ese embrollo” (Tecla, 1995: 55).

Por su parte, el filósofo, sociólogo y psicoanalista esloveno Slavoj Žižek (2009) sostiene que de la violencia social se pueden derivar dos tipologías básicas: la subjetiva y la objetiva. La primera hace alusión a lo que es directamente visible, a la que es “practicada por un agente de podemos identificar al instante” (9), manifestada en la fisicidad de los sujetos. La segunda se divide a su vez en dos formas: en primer lugar, está la violencia “simbólica”, la cual se encuentra engranada en el lenguaje y sus formas; en segundo lugar, está la violencia “sistémica”, la cual deriva en las consecuencias del funcionamiento de los sistemas económico y político (10). Mientras que la violencia subjetiva puede ser apreciada en el momento en que una cosa en estado “normal” se perturba, en el caso de la objetiva resulta imperceptible, pues ésta se encuentra inherente a aquellas cosas en un supuesto estado de normalidad, manifestada sobre todo en las estructuras sociales y culturales.

Si bien, al hablar de la violencia institucional se hace una constante referencia al Estado y sus estructuras de poder, en este trabajo se expone que no es la única manifestación o contenedor de violencia. La violencia institucionalizada es también la que atraviesa toda práctica social y cultural que se ha establecido como una dinámica común y muchas veces normalizada que a su vez denota una relación de dominación, ya sea a nivel individual o colectivo. No se piensa en un Estado-Nación absoluto y el poder que ejerce desde arriba hacia abajo, ni únicamente en un sentido marxista como un instrumento de opresión de la clase dominante. Es decir, no hay que descartar por completo esta postura tradicional, sino más bien repensar y profundizar más en todas las prácticas de convivencia que se desprenden en y a partir de la organización de una sociedad y sus instituciones representadas por un conjunto de aparatos y organismos pertenecientes a un Estado político, económico y social.²⁹

²⁹ Hannah Arendt enfatiza este punto en los aparatos burocráticos al describirlos como “un complejo sistema de oficinas en donde no cabe hacer responsables a los hombres, ni a uno ni a los mejores, ni a pocos, ni a muchos, y que podría ser adecuadamente definida como el dominio de Nadie” (2005: 53).

Finalmente, la violencia se proyecta en los sujetos, pues estos son los que generan los vínculos y el reconocimiento de uno frente al otro, “el sujeto se constituye en la relación interpersonal entre dos sujetos y también en la relación intercultural, social. En los conflictos sociales el sujeto es la definición; la subjetividad no es sino un elemento entre otros individuos” (Wieviorka, 2001: 339). Es decir, el sujeto social e histórico, en tanto que se constituye por cuerpo (físico) y espíritu (conciencia), se convierte en el receptor y recipiente de la violencia, por parte de otro sujeto que por su situación de poder la ejerce en el primero. Por tanto, siguiendo la idea de Michel Wieviorka (2001), la violencia “no es más que la marca del sujeto contrariado, negado o imposible, la marca de una persona que ha sufrido una agresión, sea física o simbólica” (340).

A lo anterior, se propone integrar la idea de que la violencia es el acto relacional entre dos sujetos o más, es decir, no sólo el sujeto violentado es la manifestación del acto, sino que es un asunto dialógico en tanto que se reconoce una víctima sólo cuando existe un victimario. La violencia es un fenómeno que se materializa en los sujetos y sus intersubjetividades, y a su vez, los sujetos se constituyen de alguna forma a partir de la violencia. Esto no intenta ser una afirmación esencialista – dar por sentado que los seres humanos, en esencia o por naturaleza, son violentos –, sino dar cuenta de que en todo proceso histórico, sin importar espacialidades ni temporalidades, la violencia ha sido un asunto determinante en las relaciones sociales, en diferentes ámbitos y niveles (estructural, institucional, individual, político, religioso, ideológico, simbólico, etc.), que se transforman dinámicamente en función de las eventualidades y circunstancias de cada sociedad.

En este caso, hay que repensar el sujeto no en términos de un individualismo moderno, sino como una categoría que permita hablar de los individuos con sus intersubjetividades. La intención es evitar caer en una idea del sujeto bajo un “yoísmo”, pero también en una idea del “nosotros” como colectividades en un sentido estructural, en donde hablan como un todo, dejando de lado las singularidades de las subjetividades. De acuerdo con Judith Butler, quien a su vez sigue la proposición de Adriana Cavarero, “el ‘yo’ encuentra no sólo tal o cual atributo del otro, sino el hecho de que este otro está fundamentalmente expuesto, es visible, se lo ve y existe de manera corporal y necesaria en un ámbito de la

aparición. *Esa* exposición que yo soy constituye, por decirlo de algún modo, mi singularidad. No puedo eliminarla a voluntad, pues es un rasgo de mi propia corporeidad y, en ese sentido, de mi vida” (Butler, 2009: 51).³⁰

Por tanto, no se pueden excluir las proposiciones de Michel Foucault sobre las relaciones de poder, las cuales, arguye el historiador, están inscritas, de modo perceptible o no, tanto en las instituciones como en los mismos sujetos, de manera simbólica, pero también física y corpórea. Para Foucault (1992), las confrontaciones de dominación y de poder van más allá de las contradicciones y los combates de la guerra y de la violencia que ésta desata, pues la violencia está intrínseca en toda relación de dominación, en las estructuras y en los sujetos y sus diferentes formas se quedan instaladas en un sistema de reglas y va así de dominación en dominación (18). Asimismo, continuando con Foucault (1992), los sujetos y sus cuerpos son dominados y violentados por las instituciones (económicas, gubernamentales, familiares, religiosas, educativas, etc.), a través de las cuales los sujetos interactúan alternadamente con unas y con otras, generando así un dinamismo constante en las relaciones de dominación y de poder (111-118). Por tanto, las relaciones de poder crean relaciones de dominación, las cuales a su vez generan asimetrías entre los sujetos y la violencia es una manifestación asimétrica de poder, de la víctima frente al victimario.³¹

En conclusión, se ha discutido sobre el fenómeno de la violencia en términos de institucionalización como parte de los procesos históricos, en donde asuntos como el poder, la dominación, el Estado y sus instituciones, así como las movilizaciones colectivas se encuentran intrínsecamente vinculados a dicho fenómeno. Asimismo, se ha observado que la violencia se encuentra en los intersticios de cualquier dinámica social de poder y de dominación; a veces se manifiesta de forma evidente y drástica, otras veces es casi imperceptible al grado de desconocerse como una práctica violenta. La violencia, en un sentido histórico, siempre está abierta a la mutación, a la negociación y a la innovación, de tal forma que en todo proceso social existen rupturas y grietas que transforman las realidades

³⁰ Judith Butler hace referencia a la obra de Adriana Cavarero, *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, Londres, Routledge, 2000.

³¹ Si bien Michel Foucault resulta un autor crucial para la reflexión en la presente investigación, por el momento se hace referencia de manera breve, pues en los siguientes capítulos se abordará con mayor detalle.

de manera abrupta, así como también se dan dinámicas que persisten a través y a pesar del tiempo. A la postre, se ha especificado que el proceso de institucionalización de cualquier manifestación de violencia no sólo tiene qué ver con el Estado y sus instituciones en un sentido estructural, sino también hay un claro impacto en las relaciones que se dan de sujeto a sujeto, generando así, una especie de dialogismo de violencia entre las instituciones y el sujeto, haciendo de estas dinámicas de violencia subjetiva y objetiva – de acuerdo con Žižek – un fenómeno social inextricable y complejo.

2.3. De la violencia a la narco-violencia

Cuando se habla de la histórica “declaración de guerra al narcotráfico” que proclamó el entonces presidente de la república Felipe Calderón Hinojosa, cabe puntualizar que no se trata más que de una declaración simbólica. Esto en términos formales, pues una “declaración de guerra” a grupos que se constituyen fuera de la legalidad no representan una entidad política o jurídica. En este sentido, según la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos, sólo se considera “declaración de guerra” cuando es en contra de una entidad extranjera, o bien, se trate de una guerra civil (Mondragón: 2014: 25-26). Pero, de algún modo, este lema funcionó – por lo menos para el gobierno en turno – para legitimar una guerra entre el Estado mexicano y el crimen organizado vinculado al narcotráfico. En la retórica de las instituciones gubernamentales involucradas quedaba claro que era una lucha entre el bien y el mal, con una línea divisora muy evidente. La legitimidad del uso de la violencia, según la propuesta de Weber, para combatir al enemigo estaba más que clara. No obstante, en la práctica resulta cuestionable por el modo en que han operado las instituciones (ejército, policías, secretarías de seguridad, poderes ejecutivo, legislativo y judicial). No es un secreto que los grupos delictivos estén coludidos en las instancias gubernamentales (y viceversa), por lo que esta separación dicotómica entre el Estado (bien) y el crimen organizado (mal) resulta incoherente y ciertamente cuestionable.

Asimismo, el monopolio de la violencia, como lo exponía en su momento Max Weber, ya no se centra en el Estado, sino en cuerpos y estructuras extralegales que incluso llegan a actuar y establecer sus propios mecanismos de gobernanza en diversos territorios del

país, que van desde mantener la paz y el orden en comunidades, hasta la cobranza de cuotas por derecho de piso, como si fuese una especie de fisco. La incapacidad por parte del Estado de controlar y vigilar las dinámicas del narcotráfico y el crimen organizado ha derivado en una crisis institucional evidente, por lo que instituciones como la Policía (en todos sus niveles) y el Ejército han perdido credibilidad y legitimidad ante los ojos de la sociedad civil, por el contrario, han generado en el imaginario colectivo sensación de desconfianza e inseguridad. Ante este panorama, el miedo y la inseguridad surge como un “instrumento ideológico-político desmovilizador y represor, y se cierne sobre nosotros la constante amenaza de que el terrorismo extraestatal (el de narcotraficantes y otros delincuentes) se vuelva recurrente” (Mondragón, 2014: 25).

Al parecer, el Estado mexicano se encuentra al borde del colapso constantemente. La idea de un Estado fallido permea el imaginario colectivo de la ciudadanía mexicana, pues con esta guerra han quedado en evidencia problemáticas que, si bien ya existían desde tiempos atrás, ahora son más que indudables. La credibilidad de las instituciones del Estado mexicano que se supone deben garantizar el orden, la paz y la seguridad de los ciudadanos ha desaparecido casi por completo, ante su incapacidad de resolver los problemas emergentes, en este caso el del narcotráfico y el crimen organizado, sino por el contrario, los ha acentuado. Como resultado se muestran incontables casos de violaciones a los derechos humanos por parte de las instituciones gubernamentales. Pero la idea de un Estado fallido tiende a caer en lugares comunes. En palabras del investigador Gerardo Ávalos Tenorio (2014), la expresión de “Estado fallido” resulta “insuficiente para comprender el nudo problemático de las causas profundas por las cuales se derrumba un orden social y su forma política. [pues se tiende] a descalificar y defenestrar a los gobernantes de un país por corruptos e ineficientes y entonces deja de ser apropiado para una comprensión fundamentada de los motivos por los cuales la violencia comienza a extenderse como plaga ahí donde antes existía una situación de paz y estabilidad” (2014: 58).

El conflicto de la violencia se logra dimensionar y comprender mejor cuando se consigue trascender la concepción del Estado como un ente instaurado por abstracciones institucionales ajenas a la sociedad civil que sólo son constituidas por sujetos que pertenecen

a los puestos de gobernanza y administración pública. Si se aproxima a una concepción del Estado en la que la sociedad civil tiene un lugar central para su dinamismo se podrá vislumbrar más a detalle las articulaciones de violencia que se generan desde diferentes niveles y bajo diferentes expresiones. De acuerdo con Gerardo Ávalos (2014):

[...] no basta advertir que el Estado no se encuentra por encima sino en los intersticios de los vínculos sociales, y que por lo tanto en cierto modo, puede ser identificado con la sociedad, además, hace falta dar cuenta de las razones por las cuales se produce la representación del conjunto ciudadano en la forma de una serie de instituciones con poder monopólico cuya dirección se encuentra a cargo de los “hombres de Estado” (64).

En este sentido, con base en la propuesta de Žižek, se recupera la idea de la violencia sistémica o estructural, aquella que no es visible de manera directa, y que es consecuencia generalmente del funcionamiento del sistema económico y político en que vive y son normativizados los sujetos. Ésta se puede ver materializada en las relaciones y dinámicas del narcotráfico y el crimen organizado en México y que a su vez se puede confrontar y complementar al mismo tiempo con lo que Žižek ha denominado “violencia subjetiva”. Esta percepción dialéctica de la violencia se puede articular con las películas propuestas, sobre todo en el ámbito de la violencia simbólica (del lenguaje o verbal) y de la violencia corpórea, que al final es parte de la estética visual. De esta forma, vía la imagen cinematográfica, se podrá hacer una reflexión sobre cómo esta violencia, tanto sistémica como subjetiva se representa a través de los cuerpos y su entorno (personajes y su entorno). Estos cuerpos son resignificados en su contexto social, a través de normas, organizaciones sociales y políticas, pues de acuerdo con Judith Butler (2009):

[...] ser un cuerpo es estar expuesto a un modelado y a una forma de carácter social, y eso es lo que hace que la ontología del cuerpo sea una ontología social. En otras palabras, que el cuerpo está expuesto a fuerzas sociales y políticamente articuladas, así como a ciertas exigencias de sociabilidad – entre ellas el lenguaje, el trabajo y el deseo – que hacen posible el persistir y prosperar del cuerpo (15-16).

Para Butler, la violencia subjetivada a través de las instituciones se materializa en los cuerpos de las víctimas y en su relación con los victimarios. Los cuerpos son los contenedores de toda carga física y simbólica atravesada por la violencia social. En este mismo sentido, cabe recordar que Michel Foucault (1992) ya había hablado de la singularidad y relevancia de los cuerpos en su dimensión histórica, por las huellas de sucesos del pasado que se quedan inscritas en ellos (15). La relación de los sujetos a través de sus cuerpos es mediada por las dominaciones, así, el cuerpo se convierte en un recipiente de violencias físicas y simbólicas, marcadas, mediadas y atravesadas por cuestiones como la clase, el género y la sexualidad (Foucault, 2000: 140-159). La relación dialógica entre violencias estructurales o sistémicas y violencias subjetivas permiten entreverar las relaciones de dominación y de poder que a su vez constituyen el Estado, en este sentido más amplio del término, en donde todos los ciudadanos, individual y colectivamente participan como agentes activos para su dinamismo.

El propósito de realizar un recorrido filosófico e histórico en torno a la violencia tiene como objetivo delimitar y configurar una propuesta conceptual de análisis sobre un fenómeno en específico. Si bien, la violencia *per se* resulta un fenómeno polisémico y multifactorial, la intención fue filtrar y pulir esta noción como una categoría que permita analizar de manera interdisciplinar sobre las formas de violencia representadas en el cine mexicano, sin dejar de lado la reflexión histórica, es decir, ubicar el objeto de estudio en su contexto social, y la filosófica, pues un tema como la violencia remite inevitablemente a una discusión sobre la condición del ser humano y su postura ante dicha problemática que deviene siempre en un asunto ético y moral. De tal modo que la violencia, como categoría de análisis, se entenderá a lo largo de esta investigación bajo las siguientes características:

- La violencia se analizará en su dimensión histórica, es decir, al margen de una espacialidad y temporalidad específica, con sus permanencias y continuidades.
- Se asume la postura de que la violencia es propia del ser humano, por lo que se encuentra atravesada por la moral, que a su vez está conformada por conjuntos de simbolismos que construye el hombre en torno a los fenómenos de violencia.

- La violencia, en su sentido institucional, es multidireccional, atraviesa toda relación entre seres humanos, de manera horizontal, vertical, transversal, etc.
- La violencia se reconoce en tanto se den interacciones entre seres humanos, las cuales se manifiestan las relaciones de dominación y de poder a nivel personal, colectivo y estructural, en donde existen mínimo dos sujetos: un victimario y una víctima.
- El sujeto, en tanto que se constituye por cuerpo y espíritu, se convierte en el receptor y recipiente de la violencia, por parte de otro sujeto que por su situación de poder la ejerce en el primero.
- Las expresiones de violencia a nivel subjetivo y objetivo (simbólico y estructural), permiten vislumbrar las interconexiones que existen entre la violencia física, la violencia simbólica, la violencia sistémica, etc., en la dimensión de lo individual y lo colectivo.

Finalmente, toda eclosión de violencia es histórica, en tanto que se manifiesta dentro de procesos discontinuos, no lineales, que son dinámicos y transformadores y, por lo mismo, cada sociedad y cada sujeto vive y percibe de distintas formas la violencia. Pero en este caso, se parte del supuesto de que, bajo el contexto de la narcoviencia, hay algunos elementos articuladores que identifican a los ciudadanos con un imaginario de la violencia a través de diversas percepciones y pensamientos sobre los escenarios de inseguridad y de corrupción a los están expuestos, al igual que comparten ciertas sensaciones y emociones, tales como el miedo y la angustia. De tal modo que en el siguiente capítulo se profundizará en torno a los imaginarios, como una posible herramienta para comprender las formas de violencia real y representada en el cine. Los imaginarios fílmicos son un claro ejemplo de cómo se experimentan estas percepciones y sensaciones de la violencia, esta estética de la violencia.

La conjunción del prefijo “narco” y la palabra “violencia” trae consigo una suerte de neologismo no sólo en términos lingüísticos, sino también semióticos y semánticos. La narcoviencia no sólo es el resultado de los eventos desatados por el tráfico de narcóticos, sino la configuración de un lenguaje y de una cultura, así como de nuevas prácticas e imaginarios sociales. La problemática del tráfico de drogas no legales va más allá de la

normatividad judicial y constitucional, pues trae consigo toda una serie de prácticas criminales, tales como la desaparición forzada, secuestros, violencia sexual, feminicidios, torturas, extorsiones, etc., que todo ello en su conjunto se ha resumido y categorizado de manera genérica como el *crimen organizado*. La resignificación de la violencia en torno al fenómeno del narcotráfico es un asunto coyuntural multidimensional que abarca las esferas de lo político, jurídico, económico y cultural, situación que compete a todos los ciudadanos mexicanos, pues éste se ha colado en la cotidianeidad más próxima.

La narcoviencia se ha convertido en una suerte de discurso multidireccional que permea las formas del lenguaje, de las estructuras mentales e ideológicas, de las creencias, sensaciones y percepciones, así como las prácticas políticas, económicas y culturales de la ciudadanía. Es decir, las dinámicas del fenómeno del narcotráfico han conllevado a una transformación de las prácticas en las múltiples esferas de la vida cotidiana, así como la percepción y apreciación de los acontecimientos políticos, económicos, judiciales, etc. La hegemonía de las estructuras de la producción y el tráfico de narcóticos en México es tal, que a cualquier suceso extraordinario vinculado a la violencia social y política se le antepone el prefijo “narco”: la narcoviencia, la narcopolítica, la narcocultura, los narcocorridos el narcolenguaje, las narcomantas, las narcofosas, los narcomensajes. Los medios noticiosos escritos y audiovisuales no paran de publicar notas sobre asesinatos, crímenes, secuestros, violaciones a las que frecuentemente le superponen la etiqueta de “narco”. El Narco se ha colado por la ventana de todos los hogares del país, tal como lo narra la periodista Magali Tercero (2010): “Los sagrados alimentos están contaminados por conversaciones sobre homicidios y decapitaciones, sobre cateos del Ejército documentados por la Comisión Nacional de Derechos Humanos, sobres víctimas inocentes de balas perdidas o de tiroteos entre narcotraficantes y soldados y entre grupos rivales de la delincuencia. El horror se sienta a la mesa” (2010).

La violencia desatada a partir de las prácticas del crimen organizado vinculado al narcotráfico es real, de eso no hay duda. No obstante, las representaciones de eventos de violencia a través de los diversos medios de comunicación han llevado a que los ciudadanos generen una serie de imaginarios sobre dicha violencia que van más allá de la realidad. La

sobre exposición de eventos y actos de violencia han generado una serie de mitos y narrativas que rebasan el discurso de la veracidad y la objetividad para instalarse en el imaginario de la ciudadanía, asumiendo que todo suceso de esta naturaleza está inextricablemente vinculado al fenómeno del narcotráfico. De acuerdo con Luis Astorga, sociólogo y especialista en temas del narcotráfico:

La mitología alrededor del narcotráfico es creada no sólo por los organismos del Estado sino por los traficantes y la prensa. Todos están compitiendo por ver qué mitología predomina en la cabeza de la gente. Se inventan etiquetas mediáticas que no ayudan en absoluto a comprender, como el fetiche lingüístico “narco”. Los medios son adictos a él, y a categorías de percepción generadas por los medios políticos y policíacos, como la de “cártel”. Me recuerdan aquella canción de la Sonora Santanera sobre las “batipalabras”. Cambia “bati” por “narco” y verás. Como sociedad cada día entendemos menos. La propia academia ha caído en el embrujo. No hay un análisis serio de este discurso, ninguna distancia crítica”. (Citado en Tercero, 2010).

En este tenor, se despliega un intrincado de intencionalidades por parte de los medios de comunicación de carácter informativo difícil de descifrar, pues el compromiso ético en el periodismo algunas veces se ve trastocado por el sensacionalismo, el amarillismo, o bien, el mensaje resulta confuso para los lectores y espectadores cuando de violencia se trata, pues mientras que para unos es pertinente y acertado mostrar tal cual la crudeza de los episodios, garantizando veracidad y fidelidad, para otros resulta escabroso e innecesario, pues alienta a la normalización de la violencia, además de lucrar con las emociones del receptor (angustia, miedo, odio). Por otra parte, no hay que descartar las limitaciones que se autoimponen ciertos periodistas, una autocensura que es resultado de un mecanismo de supervivencia de los mismo, al ser acosados, intimidados e incluso asesinados. De tal modo, se concuerda con la postura del investigador Javier Horacio Contreras (2017) cuando sustenta la siguiente tesis:

[...] los medios de comunicación en México han sido rehenes de una estrategia de comunicación perversa de las bandas de narcotraficantes, y han sido utilizados

como voceros, publicando mensajes y contenidos que les favorecen, por un lado, y desacreditan, por el otro, a los gobiernos explotando el sensacionalismo y el morbo entre la población (15).

Asimismo, Contreras enfatiza que estos grupos criminales han secuestrado el lenguaje para imponer modas, símbolos y supuestos valores, de tal forma que el fenómeno de la narcocultura sea filtrado en diversos espacios a lo largo y ancho del país, sobre todo en las nuevas generaciones de jóvenes (2017: 16-17). Las narrativas de la narcoviencia se muestran como omnipresentes, pues en esta era mediática, la violencia adquiere dimensiones desorbitantes invadiendo todas las pantallas a manera de texto literario, de fotografías, de materiales audiovisuales, de música, etc. Pero en este caso, más allá de instalarse en el fenómeno de la narcocultura, el interés radica en vislumbrar los referentes simbólicos que se retoman de estos contenidos mediatizados para construir una percepción de la narcoviencia. Estas narrativas que deambulan entre la veracidad y la ficcionalidad tienen un peso contundente a la hora de imaginar la violencia desde lo sensorial y lo intelectual, siempre tomando en cuenta su historicidad, pues atienden a marcos histórico-sociales coyunturales.

Narrativas de la narcoviencia: de la nota roja a la ficción literaria

Así como a raíz del proceso histórico de la revolución mexicana empezaron a proliferar narrativas literarias a propósito de este movimiento social, lo mismo ha sucedido un siglo después. La supuesta guerra contra el narcotráfico, si bien no es formalmente una guerra civil, de enfrentamiento entre batallones enemigos militarizados, pues no están muy claros los límites entre estos, ha generado pánico, angustia y preocupación en la sociedad a causa de la violencia derivada de ella. Lo mismo ha pasado con los escritores interesados en el tema. En tiempos de la revolución mexicana, fue Mariano Azuela con su popular y paradigmático *Los de Abajo* (1916) que de algún modo inauguró un género de la literatura mexicana: la novela de la revolución. Su obra destaca sobre todo por su tono crítico y desencantado hacia el movimiento revolucionario, que da cuenta de los sinsabores y contrariedades de la guerra. Otros escritores que destacan por sus textos enmarcados en este

proceso histórico son Martín Luis Guzmán, con *La sombra del Caudillo* (1929), Rafael F. Muñoz, con *Vámonos con Pancho Villa* (1931) y Nellie Campobello, con *Cartucho* (1931), entre otros tantos.

Las narrativas literarias basadas en la criminalidad y la violencia que ha determinado la historia de México se encuentran vigentes, justo porque en la vida real, por decirlo de algún modo, las fuerzas del orden se confunden con las fuerzas criminales y, por ende, el mecanismo de impunidad que ha caracterizado la historia de este país es una de las claves de la violencia contemporánea (Domínguez, 2015: 52). Actualmente, en tiempos de la narcoguerra, son incontables los escritores, incluidos periodistas, que se han dado a la tarea de ficcionalizar, siempre partiendo de referentes, situaciones o acontecimientos reales, historias de terror, de acción, de amor, etc.

Como referente más inmediato está el caso de la narcoviencia desatada en Colombia en las décadas de los años ochenta y noventa. De igual modo se pueden rastrear novelas emblemáticas sobre el fenómeno de la violencia y la criminalidad en las urbes de este país sudamericano. No está de más recordar *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo o *Sin tetas no hay paraíso* (2005) de Gustavo Bolívar, por poner las más populares y mediatizadas en un contexto internacional.

El escritor y crítico literario Rafael Lemus (2005) se ha pronunciado sobre este fenómeno literario, en el cual sólo encuentra una estrategia ordinaria “costumbrismo minucioso, lenguaje coloquial, tramas populistas. El costumbrismo es, suele ser, elemental. A veces excluye, casi completamente, la invención, como si la imaginación no pudiera agregar nada a la realidad”. Sobre todo, hace alusión a escritores como Elmer Mendoza, con sus textos *Un asesino solitario* (1999), *El amante de Janis Joplin* (2001) y *Efecto Tequila* (2004), argumentando que la intención de sus novelas es “retratarlo todo, la política y la violencia, los espectáculos y los deportes, el norte y el otro lado. Retratarlo todo con ánimo turístico para crear una postal del México más reciente” (2005).³² Elmer Mendoza, oriundo

³² Rafael Lemus también sitúa a otros escritores como Eduardo Antonio Parra, Gabriel Trujillo, Juan José Rodríguez, Federico Campbell y Rafael Saavedra en este estilo un tanto fallido de las narrativas del narcotráfico.

de Culiacán, Sinaloa, es considerado un referente de la llamada “narcoliteratura”, subgénero que emergió, de manera sintomática, en el norte del país, por el cuadro de violencia que ha caracterizado a las zonas fronterizas por las dinámicas del narcotráfico. Asimismo, dicho escritor se considera un referente de la llamada “nueva literatura del norte” (De la O. y Mendoza, 2012: 194).

No obstante, el investigador Alberto Fonseca (2016) sugiere que existen otros referentes que preceden a este subgénero, tales como *Diario de un narcotraficante* (1967), de A. Nacaveva y *Narcotráfico S.A* (1977), de René Cárdenas (p. 161). Otras obras pioneras de la década de los noventa son *Sueños de frontera*, de Paco Ignacio Taibo II (1990) y *Los círculos del poder*, de Gregorio Ortega (1990), las cuales hacen referencia a la frontera norte del país. En este tenor, ambos autores encuentran en la frontera un elemento narrativo crucial al sugerir que la narcoviencia viene acompañada de los vínculos que existen con los norteamericanos en las altas esferas del poder político y financiero, así como el corredor de maquilas que existen en la frontera (Fonseca, 2016: 163). Otros títulos destacados son *Asesinato en una lavandería china* (1996), de Juan José Rodríguez, *Tierra blanca* (1996), de Leónides Alfaro y *No me da miedo morir* (2003), de Guillermo Munro.³³

Por su parte, el escritor norteño Eduardo Antonio Parra (2005), a modo de derecho de réplica frente a los supuestos de Rafael Lemus (2005), señala que gran parte de las narrativas propuestas desde esta generación de escritores norteños, sostiene que “el lenguaje de la mejor narrativa norteña sólo aparenta ser coloquial: es creativo, eficaz, poético, aunque provenga del habla popular”. A diferencia de lo que apunta Lemus, Parra añade a lo anterior que “los escritores del norte hemos señalado que ninguno de nosotros ha abordado el narcotráfico como tema. Si éste se asoma en algunas páginas es porque se trata de una situación histórica, un contexto, no un tema, que envuelve todo el país, aunque se acentúa en ciertas regiones” (2005).

Por otra parte, sugiere que hay otros escritores cuyo trabajo es más rescatable, tales como: Daniel Sada, David Toscana, Cristina Rivera Garza, Patricia Laurent Kullick (Lemus, 2005).

³³ Alberto Fonseca realiza un recorrido más exhaustivo sobre las narrativas literarias relacionadas con el fenómeno del narcotráfico. Véase: Fonseca, Alberto, “Una cartografía de la narco-narrativa en Colombia y México (1990-2010)”, *Mitologías hoy*, vol. 14, diciembre 2016, pp. 151-171.

El escritor chileno José Bolaño, quien vivió por mucho tiempo en México, recrea algunos escenarios de violencia en su obra *266* (2004), en la cual hace uso de ciertos elementos de corte periodístico que incluye fichas técnicas de algunos crímenes acaecidos en Ciudad Juárez en la década de los años noventa (Fonseca, 2016: 163). Esta obra y otras más dan cuenta de la importancia de la nota periodística y los medios de comunicación, de su relevancia como un recurso inventivo de la narrativa ficcional del narcotráfico que parte de un evento registrado, de un testimonio, de una realidad. Al mismo tiempo, la emergencia de una ola de violencia detectada primeramente en el norte de país, ha derivado en una suerte de imaginarios en donde la frontera norte es el espacio predilecto para situar eventualidades desafortunadas enmarcadas en la narcoviencia, independientemente de que esta violencia se haya desbordado a otros territorios de México en tiempos actuales.

A la distancia – de más de una década – resulta pertinente retomar la discusión en torno a las narrativas literarias sobre el narcotráfico, pues justo antecede por poco a la coyuntura política y social del 2006, que derivará en el cuadro de violencia ya descrito con anterioridad. Meses antes, Eduardo Antonio Parra (2005) escribía lo siguiente: “La violencia es un elemento, no la esencia, pues el narcotráfico es un fenómeno integral, capaz de cimbrar – no destruir – todos los aspectos de la existencia humana, y también de sacar a relucir todas las miserias. Éste es el contexto desde el que escriben los narradores norteros”. Ahora se sabe que este contexto se ha discurrido a lo largo y ancho del país.

Es por eso que seguirán proliferando este tipo de narrativas, sobre todo a partir de la simbólica declaración de guerra al narcotráfico por el gobierno de Felipe Calderón. Por lo que el fenómeno literario no sólo se expandirá, sino que trascenderá a otros soportes narrativos, tales como el cine. En este entendido, no cabe duda que la multiplicación de estas narrativas, literarias y fílmicas, son algo sintomático de las problemáticas sociales que imperan en el país, pero también de las tendencias y estilos de la narrativa escrita y audiovisual. Frente a este panorama, sigue siendo pertinente abordar la discusión sobre los códigos éticos y estéticos de este fenómeno de las narrativas ficcionales. Es decir, ¿qué tanto prevalece una preocupación por poner en discusión estos temas sociales y qué tanto es aprovechar estos entornos para enriquecer las narrativas literarias dentro del género del

crimen (por llamarlo de algún modo)? Es cierto que estos escenarios se prestan para la inventiva de historias enmarcadas en ciertos géneros ya consolidados, como la novela negra y policiaca o detectivesca y, por otro lado, narrativas más allegadas a un estilo testimonial, con la intención de dar voz a los sujetos que han sido golpeados y vulnerados por la narcoviencia. Por lo que elementos como la violencia, la muerte, la criminalidad se vuelven parte fundamental de las estructuras narrativas y de las intencionalidades estéticas por parte de sus creadores.

El escritor Héctor Domínguez Ruvalcaba (2015) considera que “lo criminal” constituye un complejo cultural que se disemina por todas las esferas de la vida social, que trasciende las instituciones del Estado de derecho; la criminalidad es una suerte de amenaza fantasmal que recorre todos los recovecos de las estructuras sociales, políticas y culturales de la nación. Por ello, “la nación criminal”, como la ha llamado Domínguez:

[...] no se basa en los archivos oficiales sobre las actividades criminales ni considera los marcos legales como puntos de partida para la definición del crimen organizado. Son las narrativas ficcionales y no ficcionales, las de la literatura, la historia, el cine y la plástica, las que nos permiten sacar a la luz y comprender el sentido de lo legítimo, lo tolerado, lo obligado y lo temido en las historias criminales mexicanas (8).

Desde esta perspectiva, el escritor sostiene que, más allá de los entornos predilectos para ambientar las tramas criminales, éstas son de amplia aceptación, ya que ejercen una influencia poderosa en cuanto a ideas políticas, en la moral e incluso en los gustos estéticos (11). En este entendido, “el sujeto criminal se puede entender, entonces, como una manifestación del mal en la medida en que es un valor aceptado por una colectividad que cree que toda acción apoyada por consenso, por ese solo hecho, se considera bien” (11). He ahí la legitimidad del antihéroe – en tanto que hace uso de artimañas de índole criminal –, pues al contrariar o transgredir las injusticias que derivan de las esferas del poder, se convierte en el héroe aceptado y admirado por la comunidad. “Es el mal que cohesiona, que propulsa las emociones colectivas; es el mal que hace posible el orden” (11). De este modo,

el imaginario del mal como algo legítimo pone en entredicho la propia legitimidad del Estado, que se construye desde la racionalidad para otorgar un bienestar a la sociedad.

Aunado a lo anterior, Héctor Domínguez argumenta que la fascinación que existe por las narrativas de corte criminal se sostiene por una erotización del terror, por un placer estético provocado por el caos, el peligro y la incertidumbre. En palabras del autor, “la fascinación por los criminales en México, desde las novelas de bandidos hasta los corridos de narcotraficantes, debe entenderse como un *Tánatos* que permea el espacio social mediante un procedimiento estético” (18). No sólo la literatura da prueba de ello, pues otras manifestaciones artísticas como la fotografía y la pintura lo develan, tal es el caso de los muralistas David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, artistas permeados del discurso posrevolucionario, que han dejado plasmado en gran parte de su obra esbozos de la violencia legitimada por la revolución mexicana. Por tanto, las narrativas de la narcoviencia trascienden la literatura a otros espacios de creación artística con intencionalidades que plantean una postura ético-política ante el fenómeno social, pero también una postura estética, con elementos simbólicos e icónicos clave para referenciar dicho fenómeno. Por lo que, regresando con Lemus, aún es pertinente retomar lo que se planteaba hace más de 10 años:

El norte es la narcocultura, entre otras cosas, sobre todas las cosas. Mitifiquemos, por lo tanto, al narcotráfico. Dotemos a la realidad de un aura que no tiene. Que la violencia aparezca exacta, embellecida. Que los corridos marquen el ritmo de nuestra prosa. Que las botas, los cuernos de chivo y los ajustes de cuentas a medianoche compongan nuestra iconografía. Eso, y la frontera, y los gringos, y Colombia como fantasma y promesa. Si Sicilia es la Mafia, nosotros somos el Narco. Que se entienda.

Lo anterior no resulta relevante por la asimilación de un conjunto de manifestaciones de la narcocultura en un tono apologético, que eso resulta evidente a estas alturas, sino por su persistencia y diversificación de la misma en otros formatos y soportes narrativos. A propósito de esto, la investigadora Brigitte Adriaensen (2016), a modo de introducción, ofrece un recorrido por la vasta producción de ficciones literarias sobre el fenómeno del

narcotráfico y la narcocultura, situando al lector en dos espacios geográficos significativos: Colombia y México (9-24). Esto no es fortuito, pues es bien conocido que estas regiones de Latinoamérica han fungido como zonas clave para la producción y tráfico de ciertos narcóticos ilegales. En ambos países, a raíz de esta problemática social, han proliferado diversas narrativas sobre el tema, principalmente desde la literatura de ficción, el cine y las series de telenovelas. Las narrativas literarias han sido pioneras sobre el tema, de hecho, muchas de las tramas televisivas y cinematográficas se han apropiado de las primeras.

Las narrativas sobre el narcotráfico y la narcocultura no están exentas de los cuestionamientos éticos y estético que acechan de igual forma a las obras cinematográficas, poniendo constantemente en el centro de la discusión asuntos como el sensacionalismo y la espectacularización de la violencia, así como su apología. De igual modo, las críticas a estas obras literarias se han centrado en la carencia de calidad narrativa y estética, mostrando mayor preocupación por convertirse en un *best seller* (por lo menos dentro de este subgénero) (Adriaensen, 2016: 14-15). Al mismo tiempo, estos *best sellers* han servido para explotar aún más el género de la telenovela y teleserie, pues se han realizado cuantiosas adaptaciones de los mismos para llevarlas a la pantalla chica y grande. Empero, por otro lado, han surgido nuevas formas de narrar esta violencia del Narco, con un tono más crítico y politizado, desde otros oficios y soportes visuales.

De las narrativas literarias a las narrativas visuales

Ante el panorama creciente de la narcoviencia, las narrativas emergentes desde medios como el fotoperiodismo, el documental fotográfico y cinematográfico, han aglutinado una serie de imágenes que de algún modo han delineado un imaginario propio de la narcoviencia. Dichas manifestaciones tienen por intención mayoritariamente subvertir los discursos oficialistas de la “guerra contra el narco”, la cual ha derivado en cuantiosos enfrentamientos con daños colaterales incalculables. Es así que, como ya se ha mencionado, el Estado y sus instituciones han dejado evidenciar su ineficacia, sus limitaciones y su vulnerabilidad ante otro gran aparato institucionalizado: el narcotráfico. Es así que las estructuras del narcotráfico se han fortalecido, visibilizado e incluso legitimado, sobre todo a través de los medios de comunicación, para así propagar su poderío, con una violencia

espectacular, haciendo de ella una en escena escalofriante, haciendo un montaje grandilocuente y “sofisticado” con cuerpos masacrados, mutilados, ensangrentados, con mantas y mensajes. Las estructuras del Narco se han apoderado de los medios de comunicación, sacando ventaja de los mismos. Ante este panorama, Héctor Domínguez ha puntualizado lo siguiente:

Las narrativas de crueldad, derramamiento de sangre y corrupción que derogan de facto el contrato social en el cual se funda el Estado nos llevan de la política a la ética para interrogar las subjetividades que se relacionan en este desastre social. En tales representaciones las acciones culminan en destrucción: los cuerpos son objeto de compra y venta, de esclavitud, de flagelación, tortura, muerte, todo en una perturbadora economía macabra que domina el campo de las representaciones (Domínguez, 2015: 25).

Es aquí que los medios juegan un papel importante, los fotógrafos y periodistas, los aficionados al video y la fotografía que comparten sus materiales en plataformas virtuales, como el famoso blog del narco.³⁴ Así mismo, influidos por estos medios, diversos artistas (plásticos, fotógrafos, cineastas) han abordado dicha problemática en sus obras, con la idea de documentar y dejar registro de la realidad social, al mismo tiempo que con el propósito de dejar el rastro de una inventiva, de lo ficcional.

En este tenor, tanto en el oficio del periodista como en el del creador artístico, cabe la discusión de las propuestas éticas y estéticas en torno a las representaciones de la violencia, pues las fronteras entre la denuncia social y el sensacionalismo siempre han sido frágiles frente a este tipo de problemáticas sociales. Ya se ha abordado el tema en el marco de la literatura, pero en el mundo de las artes visuales existen obras paradigmáticas y al mismo tiempo controversiales, tales como la de Teresa Margolles, artista conceptual mexicana que se caracteriza por su compleja relación entre el arte y la política, con una propuesta “en gran medida obscena en tanto que busca exhibir casi exclusivamente los productos de un ejercicio despiadado e inmundo de la violencia en México” (Sustaita, 2017: 13). Obra provocadora

³⁴ Véase: <https://elblogdelnarco.com/>

por los recursos de montaje y de performance que usa en sus instalaciones que representan una “violencia mayúscula que toma como objetivo principal los cuerpos de las víctimas en los enfrentamientos entre cárteles del narco” (Sustaita, 2017: 13). Su obra *Muro baleado* (Culiacán, 2009), causó revuelo por el montaje, al recuperar partes de una barda que fue impactada por municiones de armas largas. Otras instalaciones similares son *Muro baleado Ciudad Juárez* (2010) y *Frontera* (2011).

De acuerdo con la interpretación de Antonio Sustaita (2017), la metáfora muro-cuerpo que sugiere Margolles “nos lleva a la comprensión de que la violencia ejercida en contra de los muros lo es también contra los propios cuerpos de los ciudadanos, por lo que su exhibición artística podría ser tomada como una muestra inequívoca de los propios cuerpos abatidos” (pp. 18-19). En este entendido, la performatividad de los cuerpos en las obras visuales constituyen parte central de las propuestas éticas y estéticas de estos creadores artísticos, cuyas propuestas resultan provocadoras no sólo en términos estéticos, sino políticos también, o bien, se asume que el discurso estético, en este contexto, siempre es político. Otra artista sobresaliente es Marta Pacheco, artista visual que, en su obra *Acallados*, trabajó con cuerpos de la SEMEFO (Servicio Médico Forense), sujetos no reclamados, carne de fosa común. Se trata de un trabajo arriesgado, ya que, al retratar cuerpos abatidos, significa penetrar a la cultura del morbo, “de retratar el morbo como un elemento insospechado de culto” (Ernerich, s/f).

Entre estas manifestaciones, yace un halo de ambivalencia en torno a las intencionalidades de la representación de la violencia, que deambula entre la crítica y la denuncia social y el discurso apologético de la misma. Al mismo tiempo, una suerte de ambigüedad subyace en estas representaciones que merodean entre la referencialidad y la ficción, en donde, de acuerdo con el investigador Iván Ruiz, existe una tensión constante entre estas intencionalidades, en el uso de ciertas estrategias narrativas referenciales y ficcionales (2017: 16). A esta ambigüedad Iván Ruiz la ha denominado “docufricción”, una noción que permite designar “prácticas artísticas que emanan directa o indirectamente de territorios en disputa y zonas de guerra, donde las fronteras entre realidad e irrealdad, verosimilitud y ficción, ya se encuentran diluidas” (16).

En este caso, se proponen dos casos fílmicos que, siguiendo la idea de Héctor Domínguez (2015: 101), desde la ficción propia del lenguaje cinematográfico, intentan “desficcionalizar” y evidenciar las narrativas del Estado y de la propia narcocultura con tintes apoloéticos. Los casos elegidos, *Miss Bala* y *Heli*, representan una suerte de narrativas que, si bien se unen al conjunto de filmes que abordan la temática del narcotráfico, parten de la singularidad de proponer un relato más intimista, de una puesta en escena que no es particularmente aparatosa y llena de parafernalias, haciendo de la violencia un espectáculo estridente visual y sonoramente. Por el contrario, los silencios se vuelven un elemento narrativo y estético medular de dichas obras que, de otro modo, convierten a estas dos cintas en obras estrepitosas. Las fronteras que separan el bien y el mal se desdibujan para así, poner en cuestión los orígenes de esta violencia que se ha colado en toda estructura política y social. Se exponen dos historias que, lejos de la figura del héroe o anti héroe, del romanticismo y del sensacionalismo, relatan situaciones cotidianas de familias inmersas hasta cierto punto en la marginalidad que deviene en violencia, por no decir que la marginalidad *per se* es violencia, en el sentido en que lo sustentan Slavoj Žižek y Judith Butler, tal como se explica en el primer apartado. Lejos de hacer alarde de personificaciones grandilocuentes y espectaculares de los capos y criminales fastuosos, estas películas parten de personajes marginales que se han convertido en víctimas circunstanciales del Narco.

Tan sólo se hace mención de algunos elementos significativos de ambos trabajos cinematográficos, pues posteriormente se abordarán con más detalle. No obstante, cabe subrayar que todas estas narrativas que parten de la creación e imaginación ficcional, en especial las fílmicas, atienden inextricablemente a una serie de imágenes e imagerías que el entorno más próximo, así como los medios comunicacionales ofrecen, y que a la vez conforman un conjunto de imaginarios en el sentido fílmico, pero también en el sentido social. De tal modo que, como lo advierte Domínguez, “si entendemos las ficciones sobre la violencia en México como intentos de dar significación a la realidad política y social, estamos ante objetos que tratan de estructurar nuestras formas de comprender y simbolizar los eventos violentos” (2015: 121).

Siguiendo esta premisa, se sostiene la idea de las formas de percibir y comprender que una sociedad en específico puede tener sobre alguna situación o fenómeno social – en este caso la narcoviencia – atienden a un conglomerado de imágenes (periodísticas, literarias, fílmicas) que configuran y estructuran la forma de pensarla e incluso de vivirla, creando así una suerte de imaginarios de la narcoviencia que no necesariamente aluden a lo real o lo verdadero, sino a los modos de asumir una realidad social actual compartida. Pero para comprender más a fondo esta proposición, se profundizará en algunos asuntos ontológicos, epistemológicos y metodológicos sobre los imaginarios fílmicos y sociales.

3. De imaginarios, imágenes y estética de la violencia

En el presente capítulo se realizará una aproximación a la noción de los imaginarios en un sentido sociohistórico, con la finalidad de construir una herramienta articuladora con los imaginarios fílmicos que configuran las percepciones de la violencia. Este ejercicio de articulación tiene como propósito generar una posible categoría de análisis que permita comprender la complejidad del fenómeno de la violencia en un sentido social y estético desde los imaginarios fílmicos.

La palabra “imaginario” resulta indisociable de otras como “imagen” o “imaginación”, debido a sus raíces etimológicas (lat. *Imaginatio*: Representación, ilusión, imagen). No obstante, cada una de estas palabras tiene sus acepciones las cuales hacen que sus significados sean poco similares a pesar de compartir un origen etimológico. Mientras que la palabra imagen en su uso cotidiano se asocia con una figura o representación visual que bien puede hacer alusión a una reproducción de la realidad – como la fotográfica o la cinematográfica –, la palabra imaginación puede relacionarse con una serie de ideas fantasiosas o falsas. Por lo que este conjunto de palabras bien puede hacer alusión a figuras reales, pero también fantasiosas. Por su parte, el vocablo “imaginario” suele vincularse coloquialmente con otros términos como “falso”, “irreal”, “ficticio”, “mito”, etc., que se utilizan de modo arbitrario y con tintes peyorativos frente al entendimiento de la razón, se le asocia con mentalidades y ficciones, con estereotipos o prejuicios sociales que derivan de las subjetividades (Solares, 2006: 130).

En este caso, cuando se habla de imaginarios no sólo se hace alusión a aquello que únicamente existe en la imaginación, como bien podría entenderse en un sentido coloquial. Es cierto que todo imaginario es el resultado de una abstracción mental, sin embargo, se atiende también al sentido social y cultural de este término, asumiendo que los imaginarios son un conjunto de imágenes simbólicas recreadas a partir de las percepciones y experiencias

que son significadas y compartidas por un grupo de individuos en un contexto político, cultural y geográfico determinado.

3.1. De las percepciones a los imaginarios

La reflexión de los imaginarios en un sentido filosófico remite al campo de la fenomenología husserliana, pero más específicamente a la del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty. La introspección filosófica sobre el ser de este autor parte del concepto de “percepción”, dejando de lado el abstracto universal “yo pienso” y proponiendo una “fenomenología de la percepción”. Entiéndase en este contexto por fenomenología como “una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su ‘facticidad’” (Merleau-Ponty, 1985: 7). Es decir, la percepción es la síntesis de la relación dialéctica entre sujeto (hombre) y objeto (mundo), y que éste último es en tanto que es percibido por el sujeto, y el sujeto percibe en tanto existe el objeto. Sólo así se conoce la verdad, en palabras del filósofo francés: “La verdad no ‘habita’ únicamente al ‘hombre interior’; mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce. Cuando vuelvo hacia mí a partir del dogmatismo del sentido común o del dogmatismo de la ciencia, lo que encuentro no es un foco de verdad intrínseca, sino un sujeto brindado al mundo” (Merleau-Ponty, 1985:10-11). Por tanto, la realidad se construye en función de la percepción del sujeto sobre su entorno (objeto), siempre condicionado y resignificado por su tiempo y espacio.

Como sujetos brindados al mundo, éste conforma un campo perceptivo el cual está lleno de un sinfín de imágenes construidas a partir de sensaciones, emociones e ideas que incluso anteceden al *Cogito*. Bien lo dice el pensador francés: “El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable” (Merleau-Ponty, 1985: 16). En este sentido, la reflexión filosófica desde el campo de lo fenomenológico rescata la unión entre el subjetivismo y el objetivismo, sin una jerarquización conceptual. En palabras de Merleau-Ponty, el mundo fenomenológico es “no ser puro, sino el sentido que se transparenta en la intersección de mis experiencias, y nadie sabe mejor que nosotros cómo se efectúa por primera vez, la meditación del filósofo

es lo bastante consciente como para no realizar en el mundo y antes de ella misma sus propios resultados” (Merleau-Ponty, 1985: 19).

El interés por rescatar el pensamiento merleau-pontiano sobre la fenomenología de la percepción radica en que no se trata de una mera abstracción filosófica de carácter universalista, sino todo lo contrario, pues el pensador francés apunta que lo perceptivo siempre está situado en un contexto, en el devenir histórico:

Una región verdaderamente homogénea, sin ofrecer nada que percibir, no puede ser dato de ninguna percepción. La estructura de la percepción efectiva es la única que pueda enseñarnos lo que sea percibir. La impresión pura no sólo es, pues, imposible de hallar, sino también imperceptible y, por ende, impensable como momento de la percepción (1985: 26).

La percepción se asocia básicamente al conjunto de experiencias que se tienen con los sentidos, sobre todo a las experiencias visuales y sonoras a partir de las cuales se construyen imágenes que sustentan la percepción desde la que el sujeto construye un prejuicio sobre el mundo, porque “creemos saber muy bien qué es “ver”, “oír”, “sentir”, porque desde hace mucho tiempo la percepción nos da objetos coloreados o sonoros, y al querer analizarla transportamos estos objetos a la conciencia” (Merleau-Ponty, 1985: 26-27).

De este modo, es importante insistir en que el conocimiento se construye a partir de las experiencias perceptivas, es decir, sensoriales que se tiene con el entorno natural y social. Estas percepciones derivan en un conjunto de creencias que se tiene sobre el mundo en general y de una sociedad en particular, las cuales son resultado de una condensación de aquellas vivencias que todo individuo experimenta. Se trata de un conjunto de creencias que, si bien no atienden a una serie de suposiciones teóricas con una estructura lógica y coherente completamente, se acercan a un conjunto de conocimientos válidos y auténticos. Estos son condensados en una suerte de imaginarios sociales o colectivos, compartidos entre individuos de cada sociedad que conviven en un mismo sistema normativo, político, económico y cultural. Por lo que en este caso se pretende alejar de la concepción “intelectualizada” de la comprensión de la sociedad a partir de meras ideas, como bien lo señala el filósofo

canadiense Charles Taylor: “Un imaginario social no es un conjunto de ideas; es más bien lo que hace posibles las prácticas de una sociedad, al darles un sentido” (2006: 13).

3.2. Los imaginarios como una herramienta interdisciplinaria

El interés por el estudio de los imaginarios por parte de algunas disciplinas como la historia ha sido tardío, pues se seguía reincidiendo en que la construcción de las realidades del pasado debía ser “objetiva”. Esta suposición cargada de positivismo decimonónico aún sigue vigente en varios círculos de investigadores, por lo que el imaginario, al ser una terminología vaga y flexible carece de rigurosidad. Habría que esperar hasta la década de los años setenta (en escuelas europeas) y de los ochenta (en escuelas de América Latina) para que se tomara con seriedad el estudio de los imaginarios y se concibiera una reflexión sociohistórica con base en las subjetividades, las cuales son insoslayables para todo estudio de carácter social y antropológico (Escobar, 2000: 29).

En este sentido, los imaginarios han pasado a ocupar un lugar central en distintas disciplinas y saberes humanistas (antropología, sociología, psicología, literatura, teatro, cine, etc.), por lo que es posible considerar al “imaginario” como una categoría transversal, que permite indagar en los fenómenos sociales desde diferentes trincheras, pues presupone algo que compete a todos los estudiosos de las sociedades y culturas a través del tiempo y el espacio. En palabras de Juan Camilo Escobar:

Las operaciones imaginarias, los hechos imaginarios, las narraciones imaginarias eran, ante todo, contrarias a los fenómenos reales, a la realidad del pasado que interesaba al historiador clásico y al historiador impregnado de positivismo. Por el contrario, hoy tenemos la convicción de que lo imaginario actúa en y dentro de nosotros, historiadores, científicos, artistas, hombres y mujeres. Lo imaginario parece ser omnipresente (2000: 30).

La complejidad de los imaginarios remite a diversas lecturas desde campos disciplinares que construyen nociones y conceptualizaciones en función de sus propias metodologías y marcos teóricos. Por lo mismo, resulta una tarea difícil encontrar los puntos

de convergencia para comprender de manera transversal las manifestaciones de los imaginarios sociales. En este sentido, algunos de los aspectos considerados significativos en las diversas nociones del imaginario son, por un lado, su constitución a partir de elementos emocionales y afectivos, así como elementos intelectuales y cognitivo condicionados por las circunstancias socioculturales. De acuerdo con Blanca Solares:

El imaginario designa una compleja *procesualidad* autónoma y dinámica de la intuición dando forma a las facultades sensibles y cognoscitivas. En virtud de su propia actividad, la imaginación in-forma, modela y reorienta a la razón, imagina sus posibilidades abriéndola allende de sus límites hacia inéditas territorialidades de la experiencia (Solares, 2006: 134).

La experiencia afectiva y cognitiva es indisociable, por lo que los sentidos juegan un papel central en la construcción de lo imaginario. Los sentidos permiten entrar en contacto directo con el mundo, se conoce a través de los sentidos y se abstraen imágenes en la psique generando así una experiencia senso-cognitiva. De tal modo que se crea una serie de percepciones – en un sentido fenomenológico – sobre los sujetos y su entorno ante el mundo, percepciones mediadas por un contexto sociocultural que las configura en imágenes simbólicas.

De acuerdo con el filósofo e historiador polaco Bronislaw Baczko, “las modalidades de imaginar, de reproducir y renovar el imaginario, como las de sentir, pensar, creer, varían de una sociedad a la otra, de una época a la otra y, por consiguiente, tienen una historia” (1991: 27). Por lo que se hace referencia a imaginarios como un conjunto de abstracciones mentales sobre ciertas imágenes, pero que tienen un trasfondo real y simbólico, no sólo en un sentido objetual, sino fenomenológico en el devenir histórico. En este sentido, la función del símbolo resulta crucial pues introduce valores y modela conductas individuales y colectivas. En palabras de Baczko: “todo símbolo está inscripto en una constelación de relaciones con otros símbolos; que las formas simbólicas que van desde lo religioso a lo mágico, desde lo económico a lo político, etcétera, forman un campo en donde se articulan las imágenes, las ideas y las acciones” (1991: 29).

El propósito de proponer como herramienta de análisis el “imaginario social” se centra en que, al igual que Taylor, se comparte la creencia de que hablar de imaginarios permite comprender de manera más dinámica las prácticas sociales y culturales de determinada sociedad de acuerdo a su espacio y tiempo, frente a las teorizaciones formales sobre el orden moral de las sociedades. Mientras que las teorías sociales son construidas por minorías conformadas por intelectuales para explicar los fenómenos y procesos sociales, los imaginarios derivan en mecanismos más democráticos e incluyentes, en tanto se validan las creencias compartidas entre la mayoría de los individuos que pertenecen a determinada sociedad.

Pensar a través de los imaginarios también permite extender la mirada hacia elementos cruciales de la cultura que conforman parte de las identidades y memorias colectivas, como las imágenes, las historias y las leyendas (Taylor, 2006: 37). Se trata pues de un conjunto de creencias, percepciones y sensaciones que de una u otra forma se comparten entre ciertos individuos de una sociedad determinada por un sistema de normas, de políticas, de dinámicas económicas, así como de ciertas prácticas culturales que se legitiman a partir de los imaginarios sociales.

El imaginario social no responde a un orden lógico y carece de bases sistematizadas. En éste se presentan huecos, contrariedades, vaguedades, con fronteras poco claras, pero dentro de esto resulta factible ubicar ciertos elementos representativos o simbólicos que hilvanan el imaginario social. Siguiendo con la propuesta de Taylor:

Se trata de una comprensión en gran medida inarticulada de nuestra situación, en el marco de la cual se manifiestan los rasgos particulares de nuestro mundo tal como son. Nunca puede expresarse adecuadamente en la forma de doctrinas explícitas, pues es ilimitada e indefinida por naturaleza. Ésta es otra de las razones por las que hablo de imaginarios y no de teorías (Taylor, 2006: 39).

En este sentido, es pertinente aclarar que el término *imaginario* no debe confundirse con el de *ideología*, entendiéndola ésta como:

[...] “la ciencia de las ideas”, en el tenor de los intelectuales franceses del siglo XVIII que acuñaron este término. Tampoco en el sentido que le dio Marx como falsa conciencia, producto de la alienación del trabajo enajenado. Ideología remite a un sujeto racional y consiente en el que ideas, conceptos y valores – racionalmente estructurados y voluntariamente adoptados – influyen y orientan su acción. [...] Lo que tienen en común el imaginario y la ideología es el reconocimiento de la eficacia de lo ideal y lo mental en la acción humana socialmente orientada (Cabrera y Estrada, 1995: 46).

Si bien, la noción de imaginario y de ideología parten de abstracciones mentales, la primera se presenta como una posibilidad de análisis y reflexión sobre los fenómenos sociales más elástica, más incluyente, frente a la segunda noción que resulta ser más dogmática en tanto que se sostiene a partir de una serie de explicaciones estereotipadas y muchas veces sin argumentación, de presentar una “falsa conciencia de la realidad” a la cual los sujetos se adhieren sin cuestionamientos (Solares, 2006: 131).

El imaginario se convierte en una suerte de entidad social que constituye una red de significaciones que se configuran constantemente en función de un contexto espacio temporal determinado, siendo así el imaginario una creación indeterminada e inacabada. De acuerdo con el filósofo y psicoanalista Cornelius Castoriadis, el imaginario es:

[...] la urdimbre inmensamente compleja de *significaciones* que empapan, orientan y dirigen toda la vida de la sociedad considerada y a los individuos concretos que corporalmente la constituyen. Esa urdimbre es lo que yo llamo el *magma*³⁵ de las *significaciones imaginarias sociales* que cobran cuerpo en la institución de la sociedad considerada y que, por así decirlo, la animan. [...] Llamo imaginarias a estas significaciones porque no corresponden a elementos “racionales” o “reales” y

³⁵ Castoriadis entiende por *magma* un conjunto de significaciones imaginarias sociales propias de una sociedad dada, un tipo de organización que no es reductible a conjuntos o a sistemas de conjuntos, rechazando el funcionalismo y el estructuralismo para explicar estos conjuntos por sus principios de causalismo y finalismo. Para este autor, un *magma* no puede ser reconstituido analíticamente, por medio de categorías y de operaciones con conjuntos, negando así el determinismo (como el de la Física o las Matemáticas) usando un sentido histórico social (1995: 72-73).

no quedan agotadas por referencia a dichos elementos, sino que están dadas por *creación*, y las llamo sociales porque sólo existen estando instituidas y siendo objeto de participación de un ente colectivo impersonal y anónimo (1995: 68).

De este modo, los sujetos se vuelven partícipes de la creación de imaginarios con la intención de construir un sentido de la existencia y la condición humana, de sus acciones y experiencias en el devenir histórico. Desde esta perspectiva, las imágenes simbólicas visuales y verbales contribuyen a enriquecer las representaciones del mundo y elaborar, simultáneamente las identidades de los sujetos, en un sentido individual y colectivo (Solares, 2006: 137). Las manifestaciones artísticas son un claro ejemplo de esto, pues quehaceres humanistas como la literatura, las artes plásticas, la danza, el cine, etc. se presentan como escenarios sintomáticos de actitudes socioculturales que le dan sentido a la existencia (Solares, 2006: 136). Dichas representaciones artísticas se convierten en una suerte de documentos históricos privilegiados, los cuales traen consigo de manera insoslayable representaciones de lo imaginario. De ahí también la importancia del lugar que ocupa en el espacio-tiempo, de su historicidad, pues ya sea de forma voluntaria o involuntaria, dejan al descubierto un sistema de valores subyacente.

Es así que la pertinencia de hablar de imaginarios converge en la preocupación por las ciencias sociales y las artes de encontrar los vínculos de las sociedades y del sentido que le dan éstas a su existencia. El imaginario funciona como una especie de dispositivo que permite canalizar percepciones, sensaciones y emociones, sobre los deseos, los miedos, las pasiones y las repulsiones, las ensoñaciones y demás sentimientos que proyectan los individuos y que comparten con sus semejantes. Sentimientos de carácter universal, en tanto todo ser humano los experimenta, pero que las vicisitudes particulares de cada sociedad pueden condicionar la vivencia de estos sentimientos y generar impresiones similares en gran parte de sus miembros.

Jacques Le Goff, uno de los propulsores de la llamada Historia de las Mentalidades, insistía en que ésta se alimenta de los documentos del imaginario, sobre todo documentos literarios y artísticos, por sus formas de representación que trasladan a la mentalidad y la sensibilidad de una época (1947: 92-93). No obstante, el historiador francés advertía sobre la

trampa de este tipo de documentos, pues los imaginarios literarios y artísticos no necesariamente hablan de facto de una conciencia colectiva, ya que pueden obedecer a códigos más o menos independientes de su entorno espacio-temporal, por lo que señala que es imprescindible situar su análisis en sus lugares y medios de producción. Asimismo, subraya la relevancia de los *mass media* como los vehículos y matrices privilegiadas de los imaginarios, que son “las nebulosas de donde se cristalizan las mentalidades” (Le Goff, 1974: 94).

Uno de estos vehículos privilegiados es, sin lugar a duda, el medio fílmico. En algún momento, Merleau-Ponty llegó a hacer referencia sobre el tema y aunque su acercamiento al cine fue escaso, resultan significativas algunas intervenciones que tuvo, como la conferencia que dictó en 1945 en el IDHEC (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos/Institut des Hautes Études Cinématographiques), titulada “El cine y la nueva psicología” (“Le cinéma et la nouvelle psychologie”). Según la lectura de Gilles Deleuze, en esta intervención, el pensador francés aprovecha la ocasión para remitirse a la relación cine-fenomenología, en la que encuentra un área de oportunidad para comprender la percepción no de una forma inteligible (cognitiva-racional), sino de una forma sensible (Gestalt), “que organiza el campo perceptivo en función de una conciencia intencional en situación” (1987: 88). Para Deleuze, la alusión al cine por parte de Merleau-Ponty es un acto meramente accesorio, arguyendo que lo hace para encontrar en el cine un aliado ambiguo (1987: 88). La ambigüedad radica, según Deleuze, en que la fenomenología confiere a la percepción natural un privilegio “que hace que el movimiento siga todavía vinculado a las poses (simplemente existenciales en lugar de esenciales); de ahí que se acuse al movimiento cinematográfico de ser infiel a las condiciones de la percepción, pero también que se lo exalte como un nuevo relato capaz de “acercarse” a lo percibido y a lo percipiente, al mundo y a la percepción” (1987: 89).

Por su parte, el investigador Jorge Lucero, sostiene que la aportación a la reflexión cinematográfica por parte del filósofo francés es más significativa. Para Lucero, se ha mal entendido y demeritado el alcance de la reflexión merleaupontiana en torno al tema de la percepción en el fenómeno cinematográfico. Además de la conferencia ya referida, Merleau-Ponty abordó el tema en otros escritos, como en *El mundo sensible y el mundo de la*

expresión, notas del primer curso dictado en el Collège de France en 1953, en los que se logra vislumbrar un interés por situar al cine como un aliado de la ontología fenomenológica (Lucero, 2014: 119). Para el pensador francés, un filme trasciende su condición tecnológica como representación del movimiento para devenir “una nueva manera de simbolizar el pensamiento, un movimiento de la representación” (Citado en Lucero, 2014: 119).

De igual forma, el investigador Sergio Aguilera piensa que Deleuze no hace justicia al tratamiento sobre la imagen de parte de Merleau-Ponty. De acuerdo con la lectura de Aguilera, para Merleau-Ponty, la imagen “no es percepción debilitada, sino que comporta un elemento creativo que completa lo inacabado de la percepción. Ésta, producto del punto de vista proporcionado por el anclaje del cuerpo al mundo, se enriquece mediante la producción de imágenes” (2017: 34). En este sentido, las imágenes audiovisuales que proporciona el fenómeno cinematográfico plasman de modo más panorámico aquella percepción difusa o recortada del sujeto, de tal forma que lo imaginario se fortalece al vincularse con la construcción del imaginario fílmico, y éste a su vez se muestra como producto de un imaginario social por parte del realizador (y su equipo), ofreciendo un conjunto de formas de percepción sobre el mundo.

El cine, en tanto un medio de expresión artístico y un *mass media*, logra tener ese impacto en los imaginarios colectivos, pues como lo plantea Bronislaw Baczko, en este tipo de medios se lían relaciones muy complejas entre información e imaginación, ya que los “medios masivos de comunicación no sólo aumentan el flujo de información, sino que modelan también sus modalidades” (1991: 31). Bajo esta premisa es que se vincula la noción de imaginarios colectivos o sociales con la de imaginarios fílmicos, que quizás, en un sentido disciplinar, pudiera causar confusión su uso indistinto, sin embargo, ésta no es la intención, sino encontrar los puntos de encuentro entre estas dos nociones, es decir, entre la dimensión de la realidad social y la dimensión de la realidad fílmica.

3.3. De imaginarios sociales y fílmicos

El quehacer cinematográfico ha logrado atraer las miradas de las ciencias sociales (historia, antropología, sociología, psicología), cuyo afán en estudiar e interpretar desde sus respectivas

trincheras los imaginarios fílmicos, se sostiene en la premisa de que estos proyectan una serie de deseos y ensoñaciones del ser humano, así como las problemáticas sociales y culturales de cada sociedad en su propia historicidad. Tal como lo señala el antropólogo Francisco de la Peña Martínez: “Los imaginarios fílmicos están poblados de representaciones sociales y fantasmas colectivos que expresan los prejuicios, los deseos, los mitos, los miedos, las creencias y las utopías de las colectividades humanas, y todos ellos están anclados en el pasado histórico, la tradición cultural y la psique de los pueblos” (2014: 11).

El cine resulta una fórmula ejemplar para explicar los dinamismos que experimentan los sujetos con su entorno, de cómo lo perciben, de cómo lo imaginan, de cómo lo asumen como algo real o verdadero en tanto lo experimentan y viven a través de los sentidos. O bien, de cómo los deseos, miedos, obsesiones, repulsiones, etc., condicionan el modo en que se experimenta y percibe una realidad. A su vez, las imágenes cinematográficas están delineadas por un trasfondo ideológico y cultural de sus creadores, las cuales son consumidas por espectadores que, al igual que los autores, filtran e interiorizan dichas imágenes en función de su contexto social y de su modo de percibir el mundo.

El cine construye realidades a partir de la ficción, de la invención y de la imaginación, en donde lo real y lo imaginario no se contraponen, sino que son indisociables. El fenómeno cinematográfico tiene esta cualidad ambivalente que remite a la realidad, al retrato fiel de los objetos y sujetos, al mismo tiempo que a la ficción, a la invención, a la ilusión; sumerge en mundos distópicos, utópicos, y quiméricos. El cinematógrafo, artefacto moderno que prometía alta fidelidad de la realidad, retrato enérgico del hombre y su entorno, derivó en un dispositivo creador de espectáculos ilusorios, irreales e increíbles que maravillaban a todo espectador.³⁶

En este sentido, la objetividad y la subjetividad se entrecruzan irrestrictamente para recrear aquella magia que promete la pantalla cinematográfica. La imagen fílmica, con su

³⁶ Edgar Morin profundiza en su obra *El cine o el hombre imaginario* esta cuestión ambivalente del cinematógrafo contraponiendo (dialécticamente) dos grandes ejemplos de la cinematografía: “Al realismo absoluto (Lumière) responde el irrealismo absoluto (Méliés). Admirable antítesis que hubiera gustado a Hegel, de donde debía nacer y desarrollarse el cine, fusión del cinematógrafo Lumière y de la Hechicería Melies” (Morin, 2001: 52).

cualidad que presume objetividad, en tanto reproduce “fielmente” secuencias fotográficas, atrapa al espectador para sumergirlo en otra realidad “real” – valga la redundancia –, pero percibida, experimentada e interiorizada de manera subjetiva. Es esto a lo que Morin llama el universo mágico del cine: “es la visión subjetiva que se cree real y objetiva. Recíprocamente, la visión subjetiva es la visión mágica en estado naciente, latente o atrofiado” (2001: 83). Una crea a la otra, y viceversa, en un sentido dialógico: “La realidad se enriquece con la imagen y la imagen con la realidad” (2001: 33). Así pues, se sostiene que la realidad se construye a partir de los imaginarios, y los imaginarios a partir de la realidad. En cuanto a los imaginarios fílmicos, estos se retroalimentan de los imaginarios colectivos y viceversa.

Por tanto, se asume que los imaginarios fílmicos tienen que ver con un conjunto de imágenes apprehendidas a través de experiencias sensoriales y cognitivas, que dan como resultado una suerte de *imaginerías*, las cuales el filósofo Gerard Imbert define como una serie de:

[...] constelaciones de signos que se crean en torno a los objetos y sujetos sociales (hombre, mujer, juventud, cuerpo, violencia, sexo, muerte, etc.). Más ampliamente, estas imaginerías remiten a unos imaginarios colectivos que definiré así: son representaciones flotantes, más o menos conscientes, que condicionan nuestra apprehensión de la realidad e inciden en la formación de la identidad social” (Imbert, 2010: 13).

Los imaginarios fílmicos son recreaciones, representaciones y reinenciones que parten de los imaginarios sociales construidos por los sujetos y, en este caso, por los realizadores cinematográficos y todo su equipo. En este sentido, se entiende por representación como: “una red inconexa de manifestaciones discursivas – en el sentido amplio que le daba a la palabra –, de pequeños gestos y *gestas* sociales – modas, comportamientos, lapsus y estereotipos – que conformaban unas nuevas mitologías, con su peculiar visión del mundo” (Imbert, 2010: 12).

Los imaginarios se encuentran inextricablemente vinculados a la percepción, por lo que la percepción de la violencia se podría decir que se “materializa” categóricamente en los imaginarios fílmicos. Aquellas imágenes disociadas – pero no por eso sin sentido –, con huecos o vacíos en la mente, cobran vida cuando son hilvanadas visual y sonoramente a través de la pantalla cinematográfica. Retazos de la memoria sobre la violencia quedan rezagados en el imaginario colectivo de los individuos que se familiarizan con este infortunio; recuerdos, sensaciones, ideas, creencias generados a partir de lo vivido, lo visto, lo leído, lo escuchado, lo platicado sobre las desventuras de la narcoviencia toman un cariz más preciso cuando se visualiza a través de la pantalla. Lo que pudiese ser lejano y cercano al mismo tiempo convergen en una narrativa fílmica. De tal forma que lo que se cree que sucede alrededor se torna real a partir de la ficción.

El imaginario fílmico se muestra como la cúspide de la complejidad, pues se ofrece como un espacio de interacción de los imaginarios psíquicos, morales e históricos de la existencia humana. El imaginario fílmico le da un rostro contundente a aquellas creencias que se asimilan como parte de la realidad social, de la cotidianeidad, pero que se quedan en un horizonte impreciso, con percepciones aparentemente inconexas. El imaginario fílmico le da nombre y figura a aquellas siluetas borrosas e indefinidas que rodean a los sujetos, que se sabe que existen, que están ahí, a veces cerca, a veces lejos, pero que son parte del entorno. El cine concluye a pinceladas aquellos trazos inacabados, esculpe a cinceladas aquellas figuras difusas de ensoñaciones e imaginaciones, teje los retazos sueltos de las realidades sociales a través de narrativas ficcionales.

3.4. De la imagen fílmica a la estética de la violencia

Según Roland Barthes, la palabra imagen, de acuerdo con una antigua etimología, tendría que estar relacionada con la raíz *imitari* (Barthes, 2009: 31), por lo que el vínculo de esta palabra con el verbo imitar sería muy cercano, lo cual a su vez hace alusión a que la imagen es una copia o representación analógica de algo. En un sentido básico, la imagen está constituida por un significado y un significante, pero, ¿qué tiene de singular la imagen fílmica? De acuerdo con autores como Edgar Morin y Roland Barthes, la imagen fílmica

conduce a un proceso de imagen-proyección, en donde los sujetos se topan con su “otro yo” frente a la pantalla cinematográfica. Es el reencuentro con el *alter ego* que manifiesta sus deseos, pasiones, miedos y locuras. Para Barthes, la imagen fílmica es una trampa perfecta, tal como lo relata a continuación:

En la sala de cine, por lejos que esté, estoy aplastando mis narices contra el espejo de la pantalla, ese “otro” imaginario con el que me identifico narcisistamente [...]; la imagen me cautiva, me captura: me quedo como *pegado con cola* a la representación y esta cola es el fundamento de la *naturalidad* (la pseudo-naturaleza) de la escena filmada (cola que ha sido preparada con todos los ingredientes de la “técnica”) [...]. ¿Acaso en el fondo la imagen no tiene, por derecho propio, todos los caracteres de lo *ideológico*? El individuo histórico, como el espectador de cine que estoy imaginando, también se *pega* al discurso ideológico: experimenta su coalescencia, su seguridad analógica, su riqueza de sentido, su naturalidad, su “verdad” [...] lo ideológico, en el fondo, sería lo imaginario de una época, el cine de una sociedad; al igual que la película que sabe encandilar, incluso tiene sus propios fotogramas: los estereotipos articulados en su discurso; ¿no es el estereotipo una imagen fija, una cita a la que se pega nuestra lengua? ¿No tenemos acaso una relación dual, narcisista y maternal, con el lugar común? (2009: 410-411).

En el marco de las manifestaciones artísticas modernas, la imagen fílmica resulta de un conglomerado de códigos y símbolos de carácter universal que son representados en pantalla de modo “imitativo” (Barthes, 2009: 14). Pero el carácter universal se entiende de manera dialógica, en tanto también se comprende el carácter particular o singular de la misma. Sin embargo, la imagen fílmica mantiene un sentido difícil de explicar, pues no se encuentra de manera evidente en el lenguaje audiovisual propio del cine. Barthes lo ha llamado “sentido obtuso”, que “es un significante sin significado; por ello resulta tan difícil nombrarlo: mi lectura se queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación. El sentido obtuso no puede describirse porque, frente al sentido obvio, no está copiando nada: ¿cómo describir lo que no representa nada?” (Barthes, 2009: 69).

Resulta espinoso explicar este momento de “sublimación” por el que pasa la imagen. Lo que a la gente maravilla del fenómeno cinematográfico, según recuerda Morin, no es lo real, sino la imagen de lo real, es decir, volver a ver lo real en pantalla maravillaba a la gente (Morin, 2001: 22). La cualidad de autoimaginarse, de autoperibirse o de autorrepresentarse a través de la imagen fílmica creaba una afectación inigualable en los espectadores, lo cotidiano y rutinario se tornaba asombroso y extraordinario a través de la pantalla. A dicha fascinación y encantamiento Morin la llamó *fotogenia*, y la describe como la cualidad propia del cinematógrafo, pero advierte que no hay que confundir este término con lo pintoresco, pues “lo pintoresco está en las cosas de la vida. Lo propio de la fotogenia es despertar lo pintoresco en las cosas que no son pintorescas” (Morin, 2001: 23). Por lo que se podría asumir que la imagen fílmica lleva a un mundo en donde se entrecruzan la realidad y la magia, la magia como una herramienta capaz de manipular el sentido de la realidad poniendo de por medio una pantalla.

Edgar Morin ha denominado a este proceso objetivo-subjetivo “proyección-identificación”, el cual abarca el proceso del sujeto espectador ante la imagen fílmica, cuya cualidad objetiva se deforma o trastoca por el contexto ideológico, cultural, anímico y emocional del que la experimenta (Morin, 2001: 83). Es decir, como sujetos racionales están conscientes que como espectadores del fenómeno cinematográfico se encuentran ante una “falsa” realidad que se desarrolla secuencialmente a través de fotogramas, sin embargo, la afectividad que emerge en los espectadores les hace traspasar esa difusa separación que hay entre la objetividad y la subjetividad. Son conscientes de que están ante la proyección de un filme, pero éste los atrapa y transfiere a su realidad por la capacidad que tiene de estimular sus percepciones emocionales, espirituales, sentimentales, etc.

De este modo, a lo que se refiere Morin con esta reflexión en torno a la objetividad-subjetividad y su complejo “proyección-identificación” tiene qué ver con la idea mundana de “eso podría ocurrirme” (Morin, 2001: 149). Es el sujeto desplegando su “otro yo” (individual y colectivo) en el espejo de la pantalla cinematográfica, como una suerte de

transferencia afectiva que va más allá de la racionalidad y de la “objetualidad” del filme. El sentimiento de empatía y de identificación es clave para vivir esta experiencia estética.³⁷

Los imaginarios fílmicos parten de un referente social, no sólo por la reproducción de los sujetos, objetos y espacios *reales* de determinado lugar, sino por los referentes situacionales de cada una de ellas en función del entorno social. Es cierto que las imágenes en sí no son reales, pero es un *analogon* perfecto de la realidad (Barthes, 2009: 13), por lo que el cine se fundamenta en un cimiento analógico por su naturaleza de reproducción fotográfica. Sin embargo, su capacidad de reproducir *la realidad* no lo libra de contener mensajes con significados específicos. Roland Barthes discutía hace ya algunos años al respecto, pues sostenía que no existen mensajes sin un código en las imágenes, muy a pesar de su reproducción analógica de la realidad:

[...] todos esos mensajes despliegan de manera evidente e inmediata, además del propio contenido analógico (escena, objeto, paisaje), un mensaje suplementario al que por lo general conocemos como estilo de la reproducción. Se trata de un sentido secundario cuyo significante consiste en un determinado “tratamiento” de la imagen bajo la acción del creador y cuyo significado, estético o ideológico, remite a determinada “cultura” de la sociedad que recibe el mensaje. En definitiva, todas esas artes “imitativas” conllevan dos mensajes: un mensaje denotado, que es el propio analogon, y un mensaje connotado, que es, en cierta manera, el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre aquél (Barthes, 2009, 13-14).

Edgar Morin señala que la imagen (mental), en un sentido psicológico, es una estructura esencial de la conciencia en el ser humano. A la imagen no se le puede dissociar “de la presencia del mundo en el hombre, de la presencia del hombre en el mundo. Es el indicio recíproco. Pero al mismo tiempo la imagen no es más que un doble, un reflejo, es decir, una ausencia” (Morin, 2001: 30). La imagen se vuelve parte imprescindible e indisociable del ser humano, pudiendo parecer incluso autónoma, pues ésta puede trascender en tiempo y espacio a los sujetos. Se queda instalada en momentos históricos específicos y o

³⁷ Más adelante se profundizará en el tema de la experiencia estética.

pueden perdurar en las conciencias, en las memorias colectivas, en los imaginarios sociales generaciones tras generaciones. Pero finalmente, son los sujetos quienes la reviven constantemente. Siguiendo con la idea de Morin:

Esta imagen es proyectada, alienada, objetivada hasta tal punto que se manifiesta como ser o espectro autónomo, extraño, dotado de una realidad absoluta; el doble concentra, como si en él hubieran realizado, todas las necesidades del individuo, y en primer lugar su necesidad más locamente subjetiva: La inmortalidad (2001: 31).

De acuerdo a estas aproximaciones de Barthes y Morin, existe un vínculo inextricable entre las nociones de *imagen* e *imaginario*. Estos pensadores de la imagen proponen algunas conceptualizaciones para exponer y tratar de explicar lo que, al parecer, resulta inexplicable e inenarrable. Aquella *imagen obtusa*, según Barthes, en que el significado está oculto o difuso, por lo que nunca se agotan las posibilidades de desentrañarla. Por su parte, Morin se inclina por apelar a la llamada *fotogenia*, fenómeno inefable provocado por la proyección de la imagen que media a los objetos, sujetos y situaciones que encuadra la cámara cinematográfica que, sin ella, el encanto se difumina. La proyección-identificación que propone Morin para situar este vínculo inextricable puede parecer demasiado compleja y laberíntica si se le piensa desde una lógica deductiva.

El análisis y la reflexión en torno a la imagen y a los imaginarios desde el fenómeno cinematográfico apelan tanto al intelecto como a la sensorialidad, a la razón y a la intuición. En este entendido, para desentrañar los laberintos del fenómeno a estudiar, se podría hacer una aproximación desde el camino que ha planteado Román Gubern para interpretar la imagen. El escritor catalán propone abordar la imagen como un fenómeno complejo y polisémico, asumiendo su carácter hermético. De modo que, frente a una lectura literal y explícita de la *imagen-escena* que prevalece en la cultura de masas, se abre un mundo de posibilidades ante una *imagen-laberinto*, aquella que “no dice lo que muestra o lo que aparenta, pues ha nacido de una voluntad de ocultación, de conceptualidad o de criptosimbolismo” (Gubern, 1996: 9). Dicha imagen-laberinto alude también a lo onírico, a la pulsión que subyace de las penumbras del inconsciente, a las percepciones que resultan difíciles de dilucidar desde el raciocinio lógico formal.

En este sentido, retomando la idea de percepción, Gubern propone hablar de una pulsión icónica que “revela la tendencia natural del hombre a imponer orden y sentido a sus percepciones mediante proyecciones imaginarias, si bien tales orden y sentido aparecen ampliamente diversificados según el grupo cultural al que pertenezca el sujeto perceptor y según la historia personal que se halla tras cada mirada” (1996: 11-12). Esta afirmación alude de algún modo a la propuesta de Morin, sobre la proyección-identificación que persiste en la experiencia fílmica, en el acuerdo entre el espectador y la imagen. Continuando con Gubern, la pulsión icónica “surge de la necesidad de otorgar sentido a lo informe, de dotar de orden al desorden y de semantizar los campos perceptivos aleatorios imponiéndose un sentido figurativo” (1996: 12).

Se ha elegido al cine como medio de representación³⁸ de estas formas de violencia. Este medio de carácter técnico y artístico, pero también considerado de entretenimiento, que tiene la capacidad de llegar a diversos públicos y de distintas formas – y formatos variados – se ha apropiado del fenómeno de violencia que se ha vivido en México durante los últimos años. El cine ha servido como medio de denuncia política y social al construir y representar tramas relacionadas con la violencia desatada debido a las problemáticas derivadas del narcotráfico. De tal forma, los autores de estas historias recrean imaginarios fílmicos inspirados en posibles realidades vividas en el territorio nacional. Historias inspiradas en hechos reales, quizás, pero también en los imaginarios colectivos que los mexicanos recrean a partir de lo visto, lo escuchado, lo leído, de manera directa, a través de los medios de comunicación, de las redes sociales en Internet, de los rumores entre conocidos, etc., pero también de lo no visto, lo distorsionado, lo inventado, finalmente, de lo imaginado que se constituye a partir de lo real y lo ilusorio.

³⁸ En este caso, cuando se habla de representación o representaciones se hace referencia específicamente a la representación cinematográfica – y no otros sentidos conceptuales desde otras disciplinas –, haciendo referencia sobre todo al proceso de montaje de imágenes (audiovisuales) que al yuxtaponerlas le dan sentido a ese conjunto de imágenes (Marcel: 2002: 31). De acuerdo con Gilles Deleuze, toda imagen-movimiento está entrelazada con otras más y así conforman el montaje siendo éste un todo, guiado por un tiempo manipulado que le da coherencia a los conflictos y resoluciones de la propia trama (Deleuze, 1987: 56). Para Eisenstein, el montaje tiene dos rasgos fundamentales: el primero, en que se graban fragmentos de foto de la naturaleza; el segundo, en que estos fragmentos se combinan de diversas maneras (Eisenstein, 1986: 11), es decir, que la representación cinematográfica es un conjunto de imágenes extraídas de la realidad, pero manipuladas, alteradas, distorsionadas, etc., para así recrear (representar) una realidad propia del tiempo y espacio cinematográfico.

Más allá del amarillismo y sensacionalismo que puedan generar los medios masivos de comunicación, lo cierto es que a todo ciudadano mexicano preocupado o consternado por estas problemáticas sociales podría no parecerle tan alarmista el conjunto de discursos mediáticos, pues al parecer hay una asimilación de lectura de encabezados y titulares en los diarios sobre algún episodio de violencia, o de *spots* noticieros con la primicia de las imágenes más violentas del momento, o con videos caseros compartidos desde blogs u otras redes sociales virtuales que muestran actos de violencia terroríficos. De este modo, siguiendo la idea de Gérard Imbert:

No se puede desvincular el análisis de los fenómenos de violencia (pongamos la delincuencia juvenil) de las condiciones económicas pero tampoco de las representaciones colectivas y del imaginario social (la llamada inseguridad ciudadana es antes que nada *sentimiento, sensación* de inseguridad y aunque tenga una base real, el *discurso* sobre la seguridad está influido por el imaginario de la inseguridad). [...] Es más, los discursos sociales mediante su escenificación mass mediática instauran una cierta realidad que se ve a su vez reproducida (1992: 12).

En este caso, al aterrizar el tema de interés en el cine como un medio que filtra una violencia social a partir de sus representaciones cinematográficas, para así expresar imaginarios fílmicos que se retroalimentan de las percepciones de la realidad social, así como de diferentes técnicas y estilos estéticos y narrativos propios del arte cinematográfico, se pueden apreciar una serie de manifestaciones sociales que reflejan un conglomerado de expresiones estéticas con una carga histórica y ética significativa para un imaginario colectivo de la sociedad de este país. De tal forma, partiendo de la idea de que el cine – por lo menos las películas seleccionadas para este trabajo –³⁹se alimenta de la realidad social y viceversa o, en palabras de Edgar Morin, “la realidad se enriquece con la imagen y la imagen con la realidad” (Morin, 2001: 33). Los imaginarios fílmicos se traslapan con los imaginarios colectivos, o bien, son simbióticos. Edgar Morin, en su obra *El cine o el hombre imaginario* (1956), subraya lo siguiente:

³⁹ Por el momento no se hará alusión a las películas que conformarán el corpus del presente trabajo, pues en los siguientes capítulos se abordará con detalle en ellas.

La imagen es estricto reflejo de la realidad, su objetividad está en contradicción con la extravagancia imaginaria. Pero, al mismo tiempo, ese reflejo es un “doble”. La imagen está ya embebida en la fantasía y el sueño. Lo imaginario embruja la imagen porque ésta es bruja en potencia. Prolifera sobre la imagen como su cáncer natural. Va a cristalizar y desplegar las necesidades humanas, pero siempre en imágenes. Lo imaginario es el lugar común de la imagen y de la imaginación (Morin, 2001: 74).

Así pues, se considera que esta violencia social real es mediada y filtrada de tal modo que los ciudadanos asimilan y asumen ciertas imágenes e ideas de una violencia representada, las cuales se vuelven parte de un imaginario colectivo. De tal forma que esto deriva en una vinculación constante entre imaginarios fílmicos e imaginarios colectivos. En este entendido, cabe preguntarse si es viable aproximarse a un estudio y análisis de los imaginarios sociales que se configuran en función de los fílmicos, ya que el estudio de los públicos frente al fenómeno cinematográfico implica grandiosa tarea en términos metodológicos. Si bien, en este trabajo no se tiene como objetivo central el estudio de los públicos, se realizará un ejercicio de aproximación a estos de manera periférica, con la intención de poder visualizar la dinámica de los imaginarios de modo dialógico.⁴⁰

La imagen fílmica: de la estética de la contemplación a la estética de la afectación

El cine, un arte y una industria revolucionaria por su condición propia de la modernidad, ha logrado transformar las maneras de experimentar el arte. El cine, a través de su capacidad de magnificar una pantalla, ha eliminado la distancia o el espacio que marcaba las fronteras de la obra contemplada. La magnitud de la pantalla fílmica cambió los modos de apreciar y percibir el arte, pues se pasó de una estética de la contemplación a una estética centrada en la cultura de las sensaciones simultáneas e inmediatas (Lipovetsky y Serroy, 2009: 44). El impacto de la imagen fílmica en el espectador es tal que la pantalla lo envuelve y lo hace creer ser partícipe de la historia contada. La ilusión óptica de estar accediendo a la realidad

⁴⁰ Ver Epílogo.

– o más bien a un realismo producto de la tecnología – genera una suerte de sensaciones y emociones que transfiere de la pasividad (contemplación) a la actividad (conmoción, afectación).

Esta afectación sensorial atendía sobre todo a la proyección de un realismo tradicional, en donde los objetos y entornos tenían una realidad funcional análoga a la vida real y cotidiana (Deleuze, 1987: 15). Después surge el interés y la preocupación por dotar de múltiples significados o de connotaciones a aquellos objetos o situaciones enunciadas en la imagen fílmica. Además, el tiempo cinematográfico se configura en función de las adecuaciones de las estructuras narrativas: dilatación, disminución, dislocación del tiempo. En palabras de Gilles Deleuze: “la situación ya no es sensoriomotriz como en el realismo sino ante todo óptica y sonora, cargada por los sentidos antes de que se forme en ella la acción y ella utiliza o afronta sus elementos” (2009: 15). De tal modo que la participación de los espectadores exige intervenir contemplativamente, sensorialmente y analíticamente. La realidad fílmica muestra múltiples carices, por lo que necesita de intervención, interpretación y meditación desde diferentes puntos de vista (Lipovetsky y Serroy, 2009: 47). Así pues, la experiencia estética se vive a partir de las percepciones, sensaciones, emociones, pero también de las interpretaciones y reflexiones.⁴¹

De la estética como disciplina a la estética como experiencia logopática

En este caso, se ahondará en el campo de la estética desde dos miradas: la filosófica y la cinematográfica, las cuales no se contraponen, sino al contrario, se complementan y parten de un mismo interés: reflexionar sobre el arte. Esta visión interdisciplinaria permitirá tener un ángulo más panorámico del objeto de estudio. Así pues, se asume que la palabra estética no es un término unívoco, al contrario, tiene sus diversas acepciones dependiendo del uso disciplinar que se le dé. Quizás existe el hábito de darle una función coloquial para referirse a “lo bello”, lo cual no es erróneo, pues se puede definir *grosso modo* que la estética hace

⁴¹ Esta mirada estética tiene que ver sobre todo con escuelas y tendencias emergentes europeas en los tiempos de la posguerra, tales como el neorrealismo italiano (Rossellini, Visconti, De Sica) y la *Nouvelle Vague* francesa (Truffaut, Godard, Chabrol), vinculadas más bien a un “cine de autor” que sobresale como contrapartida del cine comercial hollywoodense, con estructuras narrativas lineales y argumentos más digeribles.

alusión a todas aquellas reflexiones que se relacionan con el arte de lo bello o de la belleza, vinculando así estos ejercicios de análisis primordialmente con la disciplina de la Historia del arte (Trías, 1949: 1553).

La estética como un saber disciplinar se afianzó en el siglo XVIII con disertaciones de autores como el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten, con su obra titulada *Aesthetica* (1750), y el filósofo austriaco Immanuel Kant, con algunos escritos de su *Crítica de la razón pura* (1781) y su *Crítica del juicio* (1790). En este sentido, se retoma la idea inicial de Kant al abordar el término de estética desde su raíz etimológica⁴² que se refiere a la percepción desde los sentidos, a la sensibilidad que se genera a partir del contacto sujeto-objeto, ya que “ningún objeto nos puede ser dado de otra manera” (Kant, 2007: 88). Al igual que Kant, Baumgarten parte de la idea de “lo sensible”, por lo que considera que la estética es una suerte de filosofía del arte o una teoría del conocimiento sensible (Calabrese, 1987: 75). Entonces la constitución de la estética como un campo disciplinar se origina en el marco del pensamiento ilustrado (Bozal, 2006), con el propósito de darle un sentido más analítico y ordenado a las ideas y conceptos vinculados al tema de la estética. Pero ésta misma no debe ignorar que su base sustancial y primigenia es la experiencia en el sujeto, las vivencias en los individuos, es decir, con las prácticas mundanas generadas a partir del gusto (o disgusto) o placer (o displacer), del disfrute o de la satisfacción, o bien, de la aversión o repulsión respecto a su entorno. De tal modo que la estética, antes que ser teorizada y racionalizada, se experimenta a través del cuerpo y los sentidos.

Sergei Eisenstein, director y teórico de cine, ya reflexionaba sobre ello tomando como referencia su obra y el cine soviético clásico, cuando hablaba del *pensamiento sensible*, el cual se aprehende a partir de las normas y prácticas del comportamiento cotidiano y como resultado, “en lugar de obtener un efecto ‘lógico-informativo’, lo que recibimos es un efecto sensible” (Eisenstein, 1986: 125). El cineasta comprendía las obras de arte a modo de una dialéctica hegeliana, como una “unidad-dual”, como “un surgimiento progresivo impetuoso

⁴² Del lat. mod. *aestheticus*, y este del gr. αισθητικός *aisthētikós* 'que se percibe por los sentidos'; la forma f., del lat. mod. *aesthetica*, y este del gr. [ἐπιστήμη] αισθητική [*epistēmē*] *aisthētiké* '[conocimiento] que se adquiere por los sentidos'. Definición tomada del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=GrPCrf2>

a lo largo de los pasos más inequívocos de la conciencia y una penetración simultánea mediante la estructura de la forma dentro de las capas de pensamiento sensible más profundo. La separación polar de estas dos líneas de flujo crea esa extraordinaria tensión de unidad de forma y contenido característica de las verdaderas obras de arte” (Eisenstein, 1986: 136). En este sentido, la “unidad dual” eisensteiniana radica en una suerte de armonía y equilibrio necesaria en toda obra de arte a partir de la(s) forma(s) estéticas, haciendo alusión a las sensaciones y emociones, y del contenido, haciendo referencia a la parte intelectual y racional (ideologías y concientización social). Así lo detalla el realizador ruso:

Si se permite que uno u otro elemento predomine, la obra de arte se malogra. Un sesgo hacia el lado temático-lógico la hace seca, lógica, didáctica. Pero una sobreacentuación en el lado de las formas de pensamiento sensible sin tomar lo suficientemente en cuenta la tendencia temático-lógica, es igualmente fatal para la obra: ésta queda condenada al caos sensible, la simplicidad, el desvarío. Sólo en la interpenetración “dualmente unida” de estas tendencias reside la verdadera unidad cargada de tensión de la forma y el contenido (Eisenstein, 1986:136).

De este modo, se concuerda con esta percepción eisensteiniana que, si bien fue plasmada hace casi un siglo atrás, sigue siendo pertinente para el análisis y la reflexión sobre el cine como una obra de arte. Así pues, al observar y analizar una obra cinematográfica, no se pretende construir un conocimiento meramente intelectualizado, sino un conocimiento múltiple, sin ignorar los “secretos” y “misterios” del pensamiento sensible o primitivo, como lo llama el autor ruso (Eisenstein, 1986: 138).

De acuerdo a lo anterior, en este análisis no se pretende limitar la idea de experiencia estética a un conjunto de emociones o sensaciones, sino que éstas se vinculan con un conjunto de capacidades y conocimientos que se aprehenden de un entorno natural, social y cultural determinado. Es decir, se entiende la experiencia estética como un conjunto de emociones, sensaciones, ideas y conocimientos que se derivan a partir del contacto de los sujetos con el mundo, concordando con la postura del filólogo e historiador del arte Valeriano Bozal, quien describe la experiencia estética como “la confluencia de varios factores, y lo

que me parece básico y fundamental es esa referencia al sujeto mismo de la experiencia, al hecho de que uno se hace consciente de que es ‘contemplador’” (Bozal, 2006).

La reflexión estética también permite observar y abordar la obra fílmica como un acto político por parte de su realizador, como un guiño de la realidad social en que vive o que percibe. Este ejercicio servirá para analizar los propósitos estéticos de los directores del corpus seleccionado, asumiendo que existe una postura estética como un acto político frente a la realidad social y a su vez, propuestas artísticas singulares que invitan a experimentar impresiones de la ficción que acercan a la realidad actual, a esa violencia social vivida o si no, imaginada. Se trata pues de una reflexión estética desde un plano más intelectual, con un propósito de trascendencia social en la obra de arte – en este caso un film, en donde la mirada del artista realizador tiene un valor significativo dentro de la obra cinematográfica. El tema del compromiso moral y la conciencia social es un asunto que para muchos realizadores resulta crucial a la hora de crear una película. El artista manifiesta una responsabilidad social ante su público, pues los contenidos representados, si bien pertenecen a un imaginario fílmico de ficción, su objetivo deriva en una actividad transformadora del mundo y del hombre (Sánchez, 2015: 59).

Si se piensa en un sentido sartriano, en donde el artista o realizador de “x” o “y” obra de arte es pieza fundamental para entender su producto, entonces resulta relevante el contexto y la época en que vive el autor y desarrolla su obra. Sin embargo, hay que evitar caer en la idea de que se trata de un cine “militante” el que se estudiará, o lleno de ideologismos, pues si bien cualquier obra fílmica es reflejo de alguna postura ideológica, esto no significa que esté vinculado a una causa o corriente ideológica específica. Adolfo Sánchez Vázquez lo llama “ideologismo estético” cuando el valor de la obra se deja recaer primordialmente en el contenido ideológico (2015: 62). La intención no es enmarcar el corpus fílmico elegido en una teoría marxista militante de la vieja escuela, sino desentrañar las posibilidades de las obras fílmicas como medios para interpelar ética y estéticamente a los espectadores a partir de la violencia representada.

Las propuestas a estudiar en este trabajo buscan un equilibrio entre una estética que manifiesta una responsabilidad social, así como de una postura política (no partidista) y, por

el otro lado, una estética comprometida con las formas visuales y narrativas cinematográficas volcadas a estimular el lado sensorial y emocional. De tal forma que a través de estas dos perspectivas es viable tener una reflexión y experiencia estética de carácter “logopático”, como bien lo propone Julio Cabrera, un ejercicio intelectual y racional, pero también emotivo y sensorial. En este tenor, se entiende por el término “logopático”, en un primer instante desde su raíz etimológica: (*logos*), es decir, desde la lógica y la racionalidad, así como desde la afectividad (*pathos*) (Cabrera, 1999: 9). Asimismo, se puede recrear un espacio de reflexión en un sentido epistemológico y ontológico. En palabras del filósofo Julio Cabrera, “saber algo, desde el punto de vista logopático, no consiste solamente en tener ‘informaciones’, sino también haberse abierto a cierto tipo de experiencia, y en haber aceptado *dejarse afectar* por alguna cosa desde dentro de ella misma, en una experiencia vivida” (1999: 19). Así, el cúmulo de emociones experimentadas es parte de un conjunto de conocimientos, los cuales son mediados a su vez por lo que se pueda saber del film visto, del contexto en que se realizó, así como de las situaciones y sus personajes representados.

La experiencia estética “logopática” de la violencia

La experiencia estética en el cine resulta un evento peculiar, considerando que los filmes como productos artísticos traen consigo un bagaje tecnológico y científico que hacen de este arte una suerte de vivencia ambivalente, pues resulta lejana, en tanto se es consciente de que se trata de un constructo ficticio de imágenes en movimiento montadas y editadas con el fin de conformar una trama congruente, pero a su vez cercana gracias al mimetismo que reproduce sobre el mundo, la naturaleza y las realidades humanas que genera una especie de empatía y reconocimiento entre los espectadores hacia dichas representaciones. Ya lo decía hace varias décadas el filósofo alemán Walter Benjamin cuando hablaba sobre la estética en el cine, al enfatizar que: “si para el hombre de hoy la más significativa de todas las representaciones de la realidad es la cinematográfica, ello se debe a que ésta entrega el aspecto de la realidad como una realidad libre respecto del aparato – que él tiene derecho de exigir en la obra de arte – precisamente sobre la base de su compenetración más intensa con ese aparato” (2003: 81).

El cinematógrafo⁴³, artefacto que prometía en sus orígenes la reproducción fidedigna de la realidad (De los Reyes, 1996: 118), ha causado gran impacto en las sociedades contemporáneas que al parecer la vivencia o experiencia estética frente a un filme va más allá de la apreciación de una obra de arte, se trata más bien de la valoración y conexión con la vida misma imaginada y reflejada en una pantalla. El cine se apropia de la realidad, pero los espectadores se apropian a su vez de esa realidad construida cinematográficamente. De tal modo que, continuando con Benjamin: “el cine es un ejemplo de la contribución al crecimiento de un “inmenso sistema técnico de aparatos de nuestro tiempo, que para el individuo es una segunda naturaleza, [...] [y se convierte] en una primera naturaleza para el colectivo: esa es la tarea histórica del cine” (2003: 57). El filme como tal, se puede presentar de manera autónoma como una manifestación artística, producto de ciertas tendencias y corrientes cinematográficas utilizadas por los creadores de dicha obra. No obstante la autonomía artística de una película, las representaciones fílmicas están siempre vinculadas a un contexto social, político y cultural específico. Así pues, se trata de un análisis desde la estética a manera de una reflexión (también) histórica, es decir, siempre cambiante en función de su espacio y tiempo social.

El realizador que comparte un contexto social y cultural específico con el espectador, comparte un imaginario fílmico cuya intención es crear una conexión, un lazo de empatía con el segundo. Son las imágenes en movimiento las que crean un punto de convergencia, un vínculo entre el creador de una cinta y el espectador de la misma, independientemente de las múltiples interpretaciones que cada espectador le pueda dar. Tal como lo dice el investigador Vicente Castellanos, “el productor y consumidor de estas imágenes tienen una lectura común: la imagen representa algo. Representa en función de un conjunto de presupuestos culturales y artísticos, en los que sólo se encuentra un cuestionamiento colateral sobre su origen, pues el origen no es otro que la imaginación del

⁴³ Si bien, los inicios del cine tienen como soporte físico el aparato cinematógrafo –patentado por los hermanos Lumière a finales del siglo XIX-- a lo largo de los años, los formatos y soportes de producción y exhibición de materiales fílmicos se han diversificado y evolucionado, así como su consumo. Del cine analógico en sus diferentes soportes de película (35 mm, 16 mm, 8 mm y super 8) se ha dado una gran transformación al cine digital (DVD, Blu-ray, HD-Cam).

creador, su punto de vista de lo que pinta o dibuja” (Castellanos, 2004: 27). Continuando con el especialista en estética y medios de comunicación:

Una persona experimenta su entorno con el cuerpo y con la mente. El cuerpo se convierte en el límite y en el receptáculo sensorial: dolor y gozo, representan el primer filtro de la experiencia. Ante una situación que nos afecta emocional e intelectivamente, los músculos se relajan o se contraen, la piel se ruboriza y el estómago se inflama. Por su parte, la mente activa procesos de percepción y de significación según el contexto cultural del individuo. Lo que para algunos puede ser una forma de mirar el mundo sin sobresaltos a otros los puede sorprender o perturbar. La experiencia, si bien está limitada a un cuerpo –el del individuo, se constituye desde una colectividad que distingue lo pertinente de lo extraño. En este proceso, se dotan de significados, valores y afectos a las interacciones con el otro (Castellanos: 2004: 9)

Asimismo, las formas de percepción sensorial respecto a las artes van cambiando en función de la época en que se vive, de las circunstancias sociales y culturales, por lo que el gusto o admiración, o el sentimiento de empatía respecto a una obra de arte también está determinada por el devenir histórico. Tal como lo planteaba Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*, “dentro de largos periodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana – el medio en que ella tiene lugar – está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica” (Benjamin, 2003: 46).

Lo cierto es que no se pueden separar las afecciones tanto racionales como sensoriales y emocionales que se desatan en los seres humanos al enfrentarse a una expresión artística. La reflexión filosófica e histórica permite vislumbrar un camino quizás más inclinado al análisis y observación racional, conceptual y abstracto, tratando de comprender y explicar los procesos y transformaciones de los fenómenos de violencia, pero la experiencia estética permite explorar ese submundo de las emociones y sensaciones (muchas veces

denostado por la filosofía tradicional).⁴⁴ En este caso, el cine, como una manifestación artística e intelectual, da cabida para adentrarse de una manera más integral e interdisciplinaria – ya que es el propósito de esta investigación – al entendimiento y explicación de los imaginarios de la violencia en el cine mexicano.

En este caso, se inclina por comprender el sentido estético de la violencia a partir de las formas de representación en la pantalla y de cómo éstas podrían impactar sensorial, emocional y cognitivamente en el espectador. Si bien resulta complejo y complicado tener un medidor de afectación para todo espectador, se pueden vislumbrar las intenciones de los realizadores y en este caso se sospecha que un propósito primordial es conmover a partir de la violencia. Cabe resaltar que cuando se habla de intenciones estéticas, así como la experiencia de éstas, no se hace referencia a una estética de la violencia en cuanto a espectacularidad visual o sonidos estrepitosos, sino más bien mostrar formas (de violencia) cinematográficas “donde lo azaroso, lo inesperado y la emoción cuestionan nuestro pensamiento racional y predictivo” (Castellanos, 2004: 23).

Por tanto, la violencia, como el fenómeno social que es, se desata ante y entre los sujetos, de tal forma que estos se convierten en creadores, experimentadores, contempladores e imaginadores de la violencia en todas sus formas. Las artes – y el cine en específico –, además de mostrar muchas formas de representación de la violencia, son un conjunto de dispositivos que genera en los seres humanos pensamientos, emociones, sentimientos ante este fenómeno social. Las manifestaciones artísticas y poéticas generan experiencias estéticas que van más allá de la reflexión filosófica – en un sentido racional y abstracto –, pues es insoslayable el efecto emocional y sensorial (Bozal, 2002).

La ambivalencia estética en la violencia representada

⁴⁴ Julio Cabrera, filósofo argentino, señala al respecto que sólo algunos filósofos “rebeldes” se han atrevido a problematizar la hegemonía de la razón intelectualista, para así incluir los componentes afectivos y emocionales para la comprensión y contemplación de este mundo, resaltando a autores como Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Kierkegaard y Heidegger. A estos pensadores los ha llamado los más “cinematográficos” de la historia de la Filosofía. Véase Julio Cabrera, *Cine: 100 años de Filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1999, p. 9.

Frente a lo enunciado anteriormente, es posible caer en una suerte de ambivalencia de carácter ético-moral por las implicaciones de la representación de la violencia. La violencia como modo de expresión denota las relaciones de dominio y de poder que hay entre los individuos. Pero la violencia a manera de espectáculo también deja entrever la fascinación que puede provocar en los espectadores. Cabe pensar en algunas prácticas culturales de los antepasados, como los espectáculos llevados a cabo en el Coliseo romano, en donde el juego entre la vida y la muerte se convirtió en una práctica lúdica para los observadores, o incluso las religiosas, en las que sobresale un sadismo representado en la pintura religiosa, con representaciones de flagelaciones, martirios, mutilaciones y crucifixiones. (Gubern, 2005: 283).

El sujeto espectador se convierte en una especie de voyeurista, que disfruta y se deleita visualmente ante la violencia representada. A otros, por el contrario, les puede causar miedo o repulsión, o bien, hay quienes pueden experimentar sensaciones y emociones encontradas, una suerte de ambivalencia constituida por la presencia de afectos o pulsiones opuestas en la psique del sujeto espectador (Gubern, 2005: 284). Observar una imagen violenta puede derivar en reflexiones y emociones ambiguas, puede conducir a un sadismo voyeur, “que es acaso el sadismo del tímido, del mirón, quien jamás sería capaz de efectuar en la práctica la acción cruel que contempla” (Gubern, 2005: 287). En un sentido freudiano, quizás esta práctica sea una forma de dar cabida a las pulsiones agresivas con las que los sujetos cargan día a día, o de satisfacer sus bajos instintos que van en contra de las normas morales del discurso de la razón.

La fascinación por la violencia tiene su lado oculto que se proyecta en estas pulsiones vinculadas con temas tabú, como el sexo, la muerte, la violencia. Las representaciones de este tipo se vuelven obscenas por su transgresión al “deber ser” y a las buenas costumbres. En el caso de la muerte, su imagen más cruenta repela y atrae al mismo tiempo, pues según Gubern, aplica “la ley de la atracción del tabú, según el famoso principio de la ambivalencia, y suele desencadenar a la vez el sentido de culpabilidad, pero también gratifica por la transgresión de la prohibición de la mirada” (2005: 317-318).

La tradición de la violencia representada en el cine es larga, muy a pesar de las políticas de censura. Los realizadores se las arreglaban para representar la violencia a veces de formas poéticas, haciendo del montaje la estrategia perfecta, tal como utilizar recursos como el fuera de cuadro, las elipsis o el *close up*, o bien, figuras retóricas como la sinécdoque. Cabe recordar la escena de la mutilación ocular en *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929), obra paradigmática de la puesta en escena surrealista. En el caso del cine de acción o de aventuras, se vio orillado a espectacularizar la muerte violenta, “convertida casi en técnica lúdica de eliminación física por parte de espadachines y de cowboys, técnica gimnástica que volatiliza al sujeto pasivo sin sufrimiento y con elegancia coreográfica, a la vez que lo evacua a un definitivo fuera de cuadro indoloro.” (Gubern, 2005: 296).

La situación cambió cuando se derogó el famoso Código Hays de censura, el cual fue sustituido en 1967 por un sistema de clasificación por edades.⁴⁵ Esta transición permitió la producción y exhibición de cintas que proponían formas visuales y narrativas más libres abordando temas como la sexualidad y la violencia de manera más explícita. En el cine actual, los escenarios de la violencia han tomado otro cariz en ciertas representaciones fílmicas, pues se ha pasado de la violencia como tema a una especie de estilo y estética en sí de alguna película. Gilles Lipovetsky pone a manera de ejemplo cintas como *Kill Bill* (Tarantino, 2003), *Asesinos por Naturaleza* (Oliver Stone, 1994) o *Toro Salvaje* (Scorsese, 1980), las cuales proponen un discurso de la violencia que se vale por sí mismo, “una violencia que no pertenece tanto a la realidad como a la esencia de la película propiamente dicha. De ahí su tratamiento formal: encontrar, cada vez, una manera distinta de exhibirla en primer plano para aumentar el impacto visual y emocional” (2009: 87). La controversial cinta de Oliver Stone pone el tan reiterado tema de la violencia sobre la mesa en relación con el posible impacto o influencia en los jóvenes a manera de imitación. Este tipo de filmes resultan

⁴⁵ El Código Hays fue un código de producción cinematográfico que determinaba con una serie de reglas restrictivas qué se podía ver en pantalla y qué no en las producciones estadounidenses. Creado por la asociación de productores cinematográficos de Estados Unidos (Motion Picture Association of America's Film-rating System) (MPAA) catalogaba lo que era considerado moralmente aceptable. Fue escrito por uno de los líderes del Partido Republicano de la época, William H. Hays, uno de los principales miembros del MPAA, y se hizo popular bajo su apellido. Véase: <http://www.magazinema.es/censura-en-hollywood-el-codigo-hays/> [Consulta: 10 nov. 17].

ambivalentes pues de acuerdo con Lipovetsky, “la violencia del cine funciona sin duda mucho más como desahogo catártico que como modelo digno de imitación” (2009: 88).

Lo cierto es que cuando se visualiza un filme, la mirada toma postura en función del tipo de éste, es decir, si se trata de un relato de ficción, o de un documental, pues comúnmente se suele asimilar sin desconcierto cualquier tipo de violencia espectacularizada siempre y cuando se trata de ficción, de una ficción fantasiosa sobre todo, pero si se trata de una representación de carácter documentalista, la sola idea de que aquello que se observe es “real” o “verdadero”, puede causar indignación. Aunque siempre habrá a quienes les cause estupor. Aunado a esto, se presentan otros factores que se deben considerar respecto a cada película, dependiendo del género, la clasificación, los protagonistas, la duración, etc.

En este sentido, resulta arbitrario poner bajo los mismos parámetros las diversas representaciones fílmicas de violencia, pues en términos cuantitativos es absurdo contabilizar las imágenes de violencia, como si existiera una escala para medirla a tabla rasa. Esto es inicuo, pues se ignora la intención, el contexto y el sentido de la acción mostrada en la pantalla, factores que determinan la experiencia estética, así como la postura ética ante lo observado (Mongin, 1999: 14). Según el filósofo francés Olivier Mongin, se distinguen 3 tipos de cine de violencia: “un cine crudo y realista que sin embargo no esconde su carácter de ficción, un cine burlesco que consigue instalar la distancia como regla artística, y un cine – el único que en realidad es objeto de rechazo – que pone en imágenes actos de crueldad hasta el límite de lo soportable” (Mongin, 1999: 14-15).

Esta categorización resulta ilustrativa, sobre todo cuando se hace referencia a algunos géneros y sub-géneros cinematográficos (snuff, gore, porno). Pero el tema de la violencia trasciende cualquier tipo de categorización cuando se asume que no se trata de una problemática de índole representacional y ficcional en relación con el mundo cinematográfico, sino que, en efecto, tiene qué ver con que la violencia es y ha sido parte imprescindible de la evolución histórica de las sociedades. Es decir, resulta poco creíble que la disputa en torno a la violencia representada en el cine sea un asunto endógeno, pues al traspasar las barreras de lo ficcional se puede observar que la representación de imágenes de violencia forma parte del reciclaje de los fenómenos de violencia de las sociedades actuales

(Mongin, 1999: 18). En este sentido, parece pertinente poner sobre la mesa un cuestionamiento parecido al que hizo hace ya algunos años el filósofo Olivier Mongin, aduciendo que la violencia es una cuestión política por excelencia, que compete a todos como sociedad en conjunto, “¿por qué cegarse entonces ante imágenes que hablan tan claramente de nosotros?” (Mongin, 1999: 19). Es decir, la negación y la condena de la violencia representada, finalmente se muestra como algo sintomático de esta sociedad, mostrándose renuente a asimilar una violencia real que acontece día con día.

3.5. Formas estéticas y de representación de la violencia en el cine mexicano

La violencia ha devenido en un “revelador social, [que] genera discursos sociales que escenifican, dramatizan el imaginario colectivo, con mayor fuerza en periodos de transición o de inestabilidad social política en los que se manifiesta una crisis de la identidad colectiva” (Imbert, 1992: 33), y el cine se ha convertido en un importante canalizador de estos discursos de violencia. El cine tiene la particularidad de que, al construir estos imaginarios a partir de la violencia, juega con técnicas y elementos narrativos y estéticos propios de las artes, lo cual hace que la construcción de imaginarios fílmicos y sus representaciones sean diversas y complejas a nivel histórico, ético y estético.

El filósofo Gérard Imbert sostiene que la violencia, junto con otros elementos como la muerte y el horror, se convierte en una amalgama,

[que] atraviesa constantemente la representación actual, no sólo porque vivimos tiempos movidos, sacudidos por conflictos planetarios, sino porque la violencia, la muerte y el horror se consolidan como objetos recurrentes, obsesiones, en muchos productos cinematográficos, cuestionando las fronteras entre los géneros. Se enmarcan dentro de una experiencia de los límites y están vinculados con la anomia (el situarse al margen de la norma) (Imbert, 2010: 18).

La violencia como elemento creativo y argumentativo en el cine y en las artes en general no es cosa nueva, sin embargo, los tratamientos o abordajes de ésta se han transformado al compás de los procesos sociales en términos ideológicos y políticos, así como las corrientes y tendencias artísticas y cinematográficas. Desde los albores del

fenómeno cinematográfico, se han realizado grandes producciones con argumentos de carácter bélico, que tenían la intención de representar y mostrar grandes batallas históricas, movimientos revolucionarios o catástrofes sociales, como en *El nacimiento de una nación* (Griffith, 1915), o en *El Acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925). Estos son ejemplos pioneros del cine en donde se evidencia una necesidad del uso de la violencia como elemento argumental, así como con mensajes ideológicos, de carácter moralizante o reivindicativo (Orellana, 2007: 92-93). Caso significativo es el documental propagandístico de la cineasta alemana Leni Riefenstahl *El triunfo de la voluntad* (1935), encargo realizado por el entonces líder del Partido Nacionalsocialista Adolf Hitler, cuyas formas técnicas y estéticas del filme dejan entrever las intencionalidades de legitimar el poder de este líder, así como la violencia desatada en una guerra que se avecinaba irremediabilmente. En resumen, los entornos de la guerra fueron los espacios perfectos para la puesta en escena de la violencia social y militar. Los ejemplos referenciados de algún modo manifiestan los planteamientos de una violencia fundadora, como en *El triunfo de la voluntad*, o subversiva, como *El Acorazado Potemkin*, ambas cintas enmarcadas en procesos históricos determinados por grandes batallas y discursos nacionalistas.

Asimismo, las consecuencias de las guerras conllevarían a otras formas de representación de la violencia. El famoso neorrealismo italiano, fruto de la posguerra, muestra otra cara de la violencia, de las miserias de las ciudades, los pueblos y su gente, con el propósito de dar cuenta de la barbarie ocasionada por la guerra. Casos significativos son *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rossellini, 1945), *Ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948) y *La tierra tiembla* (Luchino Visconti, 1948). Tendencias como ésta fueron un parte aguas en la industria cinematográfica en Europa y otras partes del mundo, sobre todo por contrarrestar la apabullante presencia del monstruo hollywoodense. El surrealismo italiano se convirtió en un referente para algunos cineastas de la escena latinoamericana.

En el contexto mexicano, la guerra también cobra relevancia, pues los inicios del movimiento revolucionario en México llevaron a los primeros cinefotógrafos a realizar el registro, a modo de documento, del acontecer de la guerra y del devenir político. Los escenarios bélicos fueron un área de oportunidad para los primeros cinefotógrafos y

precursores del documental para hacerse de material fílmico que, si bien en sus inicios funcionaba como producto noticioso o propagandístico, se ha convertido en un legado fundamental para la comprensión y discusión del proceso histórico de la Revolución mexicana.

De aquí surgieron importantes camarógrafos como Enrique Rosas, Salvador Toscano y los hermanos Alva (Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos). Estos realizadores comenzaron a retratar escenarios y situaciones de la vida cotidiana, como fiestas populares, corridas de toros y paseos dominicales, al mismo tiempo que empezaron a documentar ceremonias presidenciales, desfiles militares, actos de gobierno que inauguraban infraestructuras como caminos, presas y alumbramiento público, símbolos de la modernidad y progreso (Fabio, 2010: 114). Pero el devenir de la guerra llevó a estos hombres a ser testigos y a crear testimonios de la misma a modo de reportajes documentales. De acuerdo a las circunstancias, era inevitable dejar de lado la violencia derivada de esta guerra. La violencia desatada de la revolución se volvió parte fundacional de la estética y de las narrativas de los comienzos del cine mexicano.⁴⁶

El cine de ficción no reparó en ambientar historias en los escenarios de la revolución. Caso paradigmático y polémico fue el filme de *El automóvil gris* (1919)⁴⁷, realizado por el ya mencionado camarógrafo Enrique Rosas, quien aprovechó sus materiales fílmicos para insertar en su historia de ficción, basada en hechos reales, escenas verídicas del fusilamiento de un grupo de ladrones en la Ciudad de México en el marco de la guerra revolucionaria.⁴⁸ En este caso, la violencia se vuelve parte primordial de la narrativa, pues con ella se determina

⁴⁶ La fotografía, oficio indisociable de la cinematografía, también da cuenta de ello, al dejar como testimonio retratos escabrosos de la violencia y la muerte, producto de la revolución, episodios como La Decena Trágica, al igual que hombres ahorcados colgando de los árboles, así como los cuerpos inertes de caudillos como Zapata y Villa. Muchos de estos materiales se pueden consultar en el archivo fotográfico de los hermanos Casasola, el cual está concentrado en la fototeca del INAH, ubicada en la ciudad de Pachuca, Hgo.

⁴⁷ La cinta reconstruye los actos de la célebre banda del automóvil gris, formada por criminales que fingían ser militares y se transportaban en un auto gris para cometer sus hurtos, y que asoló la ciudad de México en 1915. Muestra los asaltos de la banda, capitaneada por Higinio Granda, que hurta órdenes de cateo con las que los bandidos se introducen en las casas que luego saquean. Sinopsis tomada de: Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, México, CONACULTA/IMCINE, 2005, p. 24.

⁴⁸ Véase el final de la película en: https://www.youtube.com/watch?v=D2uGept_HKU

el fin justiciero de la misma ante el mal delincencial; la moraleja de la historia justifica la violencia.

Continuando con la línea polémica de estas películas de ficción, es imposible dejar de lado *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935), cinta singular por su discurso un tanto desencantado de la revolución mexicana. Una trama que deambula entre la épica revolucionaria y la sátira muestra los claroscuros de la guerra y de los ideales revolucionarios. La enfermedad y la muerte acechan a cada uno de los personajes centrales de esta historia y ponen en entredicho valores como el honor, la valentía y el arrojo por una lucha que al parecer no lleva a ningún lado. Aún más polémico resulta el final alternativo del filme, en donde la causa revolucionaria se antepone a toda circunstancia, a través de la violencia.⁴⁹

Años después, cuando se consolida la ahora llamada Época de Oro del cine mexicano, se realizaron innumerables películas de corte épico, sobre todo en las de la Revolución Mexicana, en donde la violencia se justifica para vanagloriar este suceso militar y político, así como a los héroes de esta gesta épica (como Emiliano Zapata y Francisco Villa). Durante mucho tiempo, el cine mexicano fue vigilado, controlado y censurado desde las altas esferas del poder con el fin de no desairar la imagen de consolidación de los procesos modernizadores de la nación (Culp, 2012). Esto apelaba a aquel cine que de algún modo se mostraba crítico o satírico frente a las instituciones gubernamentales, que ataque a las buenas costumbres, o que interpele al pudor de los más puritanos. En cambio, si se trataba de violencia como parte del espectáculo, para amenizar la trama, no creaba gran conflicto.

Caso representativo es la obra del cineasta español, naturalizado mexicano, Juan Orol, quien a pesar de ser criticado por la dudosa calidad artística de sus productos, fue un director prolífico y dejó como legado innumerables cintas de tono gangsteril, tales como: *El reino de los gánsters* (1947), *Gánsters contra charros* (1948), *Cabaret Shanghai* (1950) y *El sindicato del crimen* (1954). En dichas películas, los encontronazos violentos, quizás más que asustar o provocar al espectador, causaban risa por su tono surrealista involuntario. Por

⁴⁹ Véase el final alternativo en: <https://www.youtube.com/watch?v=hgvSOU7ULjM&t=173s>

su parte, en el cine de luchadores pasaba algo similar, género único del cine mexicano, cuyas cintas eran protagonizadas en su mayoría por los míticos luchadores el “Santo” y “Blue Demon”, quienes, a través de sus talentos desempeñados en el ring, recreaban grandes hazañas para combatir el mal – en especial el primero – y a criaturas extrañas que iban desde vampiresas sensuales y exóticas, hasta monstruos, marcianos y demás seres extraterrestres. Se trataba de una industria prolífera que, más allá de la calidad artística y técnica, generaba una extraña fascinación en el público, por ver en la gran pantalla a sus ídolos de la lucha libre en medio de cuantiosas hazañas enmarcadas en tramas inverosímiles. Es decir, se trataba de un montaje con enfrentamientos de violencia física que, por su naturaleza técnica, al igual que en el cine de Orol, parecía una violencia “ingenua” e “indefensa”. Ambos ejemplos, representativos de los años cuarenta y cincuenta particularmente, trazan su narrativa en las aventuras de una serie de personajes que se encuentran circunscritos en la dicotomía del bien y del mal.

En estos mismos años, cuando el cine mexicano brillaba por su gran producción fílmica, la violencia asociada a entornos de marginalidad y pobreza se hizo presente en diversos géneros populares de la época, como en el cine de rumberas y cabareteras, de melodramas de vecindad, así como en las comedias de grandes estrellas como Mario Moreno “Cantinflas” y Germán Valdés “Tin-tan”. En estos existe una tradición de la estetización de entornos y personajes marginales, así como de la violencia social. Este fenómeno no fue propio del cine nacional, pues de algún modo se expandió en otras empresas latinoamericanas. Al respecto, el investigador Christian León (2005), especializado en temas del cine latinoamericano y marginalidad, señala lo siguiente:

La construcción de imágenes de poblaciones marginadas ha sido una tarea constante del filme latinoamericano a lo largo de su historia, sin embargo, solo hoy, cuando la tradición populista y la cultura nacional están siendo cuestionadas, podemos dimensionar la complejidad de tal empresa. [...] el cine de ficción de América Latina intentó elaborar sus personajes en diálogo con las condiciones de pobreza y exclusión que caracterizaron a nuestras sociedades desde la época colonial. Los retratos de bajos fondos de la vida porteña que el cine argentino

ensaya desde los años veinte, los melodramas de cabaret propios de la edad de oro del cine mexicano, y en general de las comedias arrabaleras y de barriada tan frecuentes en el cine nacional-popular de toda América Latina son un ejemplo claro (24).

No obstante, se tratan de espacios recreados a partir de un discurso de la cultura hegemónica, desde su propio lenguaje y códigos morales y culturales, haciendo de ellos elementos estereotipados y llanos (León, 2005: 24). Como contraparte, está el caso emblemático de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1951), en donde se recrean y representan espacios y personajes inmersos en la miseria y en la pobreza, sin caer en dilemas morales, en donde el realismo y la crudeza se conjugan con elementos de ensueño, creando así un surrealismo particular que caracterizó casi toda la obra de Buñuel. Caso singular resulta esta cinta, no sólo por lo ya mencionado, sino por sus recursos estéticos imbuidos entre el surrealismo y el neorrealismo italiano (Raggio, 2012: 85). De tal modo que Buñuel presenta las contradicciones de los personajes que lidian día con día no sólo ante la miseria social del México modernizador, muy al estilo de *Ladrón de bicicletas* en los tiempos de la posguerra europea, sino con sus más oscuros deseos y ensoñaciones, pulsiones que evocan al sexo, a la muerte, al incesto, siguiendo el pensamiento freudiano. En palabras de Salvador Raggio, este largometraje destaca por su “hibridación de las estéticas del neorrealismo italiano (así como del naturalismo determinista) y del surrealismo autorreflexivo, que busca imitar a través del arte los procesos inconscientes del ser humano (2012: 85-86).

La relevancia de Buñuel en la historia del cine mexicano se inscribe en la posibilidad de recrear escenarios que juegan con intencionalidades documentales y ficcionales, creando así una suerte de “docu-drama social”. Su obra previa, como *Un perro Andaluz* (1929) y *Las Hurdes, tierra sin pan* (1930), son un claro ejemplo de las virtudes del director para sobrellevar la ficción surrealista con la representación al estilo de documental en *Los olvidados*. Dicha cinta continuará siendo un referente fundamental para varios cineastas de las siguientes generaciones, sobre todo por el uso de la violencia social en términos de contenido y de estética visual con intencionalidades de una crítica social con

crudeza y sin inclemencia, que subvierte los valores morales y sociales propias de un discurso de la modernidad esperanzador y progresista.

En este tenor, y ante la transición de las nuevas prácticas políticas y culturales, en donde la presencia de la juventud empezaba a tener mayor cabida dentro de las preocupaciones sociales, así como un nicho de consumo cultural, el cine mexicano, tras una crisis irremediable por el desgaste de temáticas narrativas (García Riera, 1998: 210-213), tomó otras sendas. Al mismo tiempo, surgió el interés por las propuestas extranjeras como la Nueva Ola Francesa, cuya mayor influencia era la de generar narrativas con contenidos más complejos, intelectualizados y con un sello autoral: un cine de autor. De este panorama emerge el llamado Grupo Nuevo Cine (1961), conformado por críticos e intelectuales que tenían como objetivo plasmar sus ideas e intereses en una revista del mismo nombre y generar impacto en el ambiente cinematográfico del país (Pelayo, 2012: 26). Al respecto, el cineasta e investigador Alejandro Pelayo (2012) señala lo siguiente:

Las nuevas corrientes europeas, así como el Grupo Nuevo Cine, lucharon por un cine personal que expresara el conflicto de su realizador frente a un mundo que no entendía. La Guerra Fría, la libertad de la posguerra y las inconsistencias sociales debían expresarse en el nuevo cine para poder reclamar el estatus de pieza artística frente a un cine que se clasificaba como un mero producto mercantil (26).

Algunos de los miembros destacables fueron el crítico e historiador de cine Emilio García Riera, Jomi García Ascot, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Rafael Corkidi y Paul Leduc. Entre sus propuestas estaba la realización de un cine independiente de producción más austera, con una propuesta estética realista (Pelayo, 2012: 26). En 1963 se fundó el primer espacio académico para los estudios de cine: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en la UNAM, por Manuel González Casanova. El espacio era oportuno para generar nuevas propuestas, al forjar un aprendizaje más riguroso de la teoría y práctica y al contar con los apoyos de las instituciones públicas. De este contexto emerge el primer largometraje documental titulado *El grito* (Leobardo López Aretche, 1968), obra cumbre no sólo por originarse en este marco, sino por su contenido argumental y estético, pues justo se trata de una serie de materiales que registran los avatares de gran parte

del movimiento estudiantil originado antes y durante el evento de la Masacre de Tlatelolco. Así, se considera un documento histórico para la posteridad, pues plasma el día con día de la movilización, así como la violencia y represión que padecieron los estudiantes y demás adherentes al movimiento.

Por otra parte, fue determinante la convocatoria al Primer Concurso de Cine Experimental, en 1964, por parte de la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), cuyo principal objetivo era incentivar a jóvenes cineastas y a sus grupos de producción para que ofrecieran propuestas novedosas que forzaran a la industria a abrir sus puertas (Pelayo, 2012: 29). La película triunfadora fue *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1964), singular por sus tintes experimentales en cuanto a la estructura narrativa, al montaje, a las técnicas de planos y angulaciones, entre otros elementos plásticos, pero también – en relación con el tema que atañe a esta investigación – a las formas de violencia de la puesta en escena, tanto por su carácter contenutista (temas de la pobreza, la marginación y el colonialismo), como por su violencia estética visual que irrumpe con los modos convencionales del montaje y la puesta en escena.⁵⁰

Otro caso único es el cineasta Alejandro Jodorowsky, con sus puestas en escena irreverentes y violentamente montadas, con temas escabrosos como el incesto, la sodomía y la violencia sexual, como en *Fando y Lis* (1968), así como en *El Topo* (1970), una historia que oscila entre una venganza justiciera al estilo del western estadounidense y un viaje espiritual y esotérico en busca de la redención, en donde se aprecian cuerpos violentados de múltiples formas, secuencia tras secuencia. Su estilo irreverente, insolente y transgresor hace de su obra algo fuera de serie, difícil de ubicar en un género o en una tendencia⁵¹ compartida por otros de la escena nacional.

⁵⁰ Para consultar *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1964), ver: <https://www.youtube.com/watch?v=dqOxHoZWndc&t=2180s>. También véase su cortometraje *Magueyes* (Gámez, 1962), en el que existe una propuesta visual que también irrumpe violentamente con los estándares de las estructuras narrativas tradicionales: <https://www.youtube.com/watch?v=mslvuslpdVk>

⁵¹ Jodorowsky fundó su propio *Movimiento Pánico*, con el dramaturgo español Fernando Arrabal y el actor francés Roland Topor. el cual, a grandes rasgos, proponía romper con las estructuras de corte aristotélico y transgredir los valores a partir de la locura controlada.

En estos mismos años empiezan a destacar otros cineastas ya más encaminados a un cine con tintes politizantes y de denuncia social, tales como Felipe Cazals, Jorge Fons, Arturo Ripstein y Paul Leduc. Fue en esta generación, y en la transición de la década de los años sesenta a los setenta que comenzaron a propagarse tendencias estéticas enfocadas a ciertos temas de la violencia abocada a la marginalidad, a la miseria, a la decadencia social, que de algún modo se compagina con un *boom* del cine latinoamericano militante con aliento transformador desde un discurso político subversivo, en específico con el Tercer Cine.

Violencia, marginalidad y colonialismo: México y el Nuevo cine latinoamericano

En el cine latinoamericano se puede localizar como punto de convergencia una violencia que atañe a las problemáticas en la realidad social, dentro de la cual persisten las desigualdades económicas y sociales que se aleja de los folclorismos de las industrias nacionales de la Época de oro del cine mexicano, por poner un ejemplo. Bajo este panorama surge un cine del Tercer Mundo, como lo llama el guionista cinematográfico Reyes Bercini (2013), con tendencias representativas como el *Cinema Novo* de Brasil, que empezó a proliferar a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, o el cine socialista de Cuba (14-15). Nuevas propuestas con dejes militantes apuntalando a la transformación social se entrecruzan, con la intención de tomar distancia de los moldes del cine hollywoodense, al mismo tiempo que asumir un compromiso ético y político sobre las problemáticas de aquel llamado Tercer Mundo. A grandes rasgos, se trata de un cine de la marginalidad que aborda fenómenos como la pobreza, la miseria social y moral, la decadencia de las ciudades, la violencia entre pandillas, la violencia sexual, escenarios que se convierten en protagonistas de las tramas.

Pero en todo este panorama, ¿qué lugar ocupa el cine mexicano? Al respecto, cabe señalar que la intención no es articular de manera forzada las industrias cinematográficas de estas latitudes, pues si algo debe estar claro es que cada una se desarrolló de modos distintos y manifestaron interés en diferentes temáticas y tendencias cinematográficas. En este entendido, lo que sí se puede ubicar como punto de convergencia es la iniciativa de ciertos

autores por mostrar una estética del desencanto y de la miseria social. A continuación, se presentan algunos de sus elementos particulares y compartidos.

El Tercer Cine comenzó a tomar auge en la coyuntura sociopolítica de las dictaduras militares que se perpetraron en varios países de América Latina, en respuesta a la represión y a las injusticias que se vivían en dichas naciones (Chile, Argentina, Brasil). En este contexto, el cine, como dispositivo mediático masivo que es, había tenido tal influencia social y cultural al grado de convertirlo en un sistema perpetuador por parte de las clases dominantes y, a su vez se volvió imprescindible como un instrumento de liberación desde el discurso de las clases oprimidas (Gil, 1993: 107). La postura crítica frente al monstruo hollywoodense residía en la idea de que el cine estadounidense estandariza sus propuestas fílmicas implementando un modelo dominante, “haciendo olvidar la búsqueda de cada cinematografía [que] debe realizar para ajustar dicho lenguaje a su propia realidad” (Gil, 1993: 108).

Frente a este panorama, la propuesta era construir un lenguaje cinematográfico propio sustentado en una realidad social determinada, en este caso, las realidades latinoamericanas. Este cine asumía el compromiso social y moral de constituir un medio de expresión cultural que representara las problemáticas, los imaginarios y las identidades de cada sociedad, así como de alejarse de ese cine dominante, de los códigos cinemáticos y fórmulas comerciales que se filtraban en la industria de América Latina para crear “la seudocultura de Hollywood” (García Espinosa, 1988: 142).

Este Nuevo Cine Latinoamericano, nutriéndose del neorrealismo italiano en cuanto a sus métodos y herramientas de construir la realidad, mostró un nuevo camino para crear un conjunto de propuestas originales y vanguardistas. Tomando en cuenta la situación geopolítica de las industrias latinoamericanas, la implementación de tecnologías quedaría en segundo término, pues no se contaba con el desarrollo ni el capital que siempre ha tenido Hollywood, por lo que estas propuestas crearon una estética *sui generis*, dándole más peso al contenido, al argumento, siempre vinculante a la realidad social, siendo ésta la fuente básica de las imágenes (Gil, 1993: 112). Esto también con la intención de diferenciarse frente al modelo dominante (estadounidense y europeo) e incluso combatirlo. Y, en efecto, muchas de las propuestas mostraban contenidos con tintes anti imperialistas. Destacó el ya mencionado

Cinema Novo brasileño, con cintas teñidas de un crudo realismo como *Vidas secas* (Pereira Dos Santos, 1963), o el barroquismo simbólico de *Antonio das Mortes* (Glauber Rocha, 1968).

En el caso de Bolivia, un director relevante es Jorge Sanjinés, quien a través de sus obras *Yawar Malku* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971), “violentaría las formas tradicionales del lenguaje cinematográfico para reencontrar uno propio, estrechamente vinculado a la realidad indígena” (Gil, 1993: 115). En Argentina sobresalen realizadores como Fernando Solanas y Octavio Getino, quienes con su obra *La hora de los hornos* (1968) inauguraron este llamado Tercer Cine. En el caso de Cuba, con la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos se forjaría una generación de cineastas experimentales en el género ficción y documental, como Santiago Álvarez, Humberto Solás con *Lucía* (1967) y Tomás Gutiérrez Alea con *Memorias del subdesarrollo* (1968).

Glauber Rocha, uno de los máximos exponentes del llamado *Cinema Novo*, formula una *Estética del hambre*, como un mecanismo cinematográfico a nivel visual y narrativo que muestra de modo cercano y con intenciones de fidelidad las problemáticas sociales de los países subdesarrollados o del Tercer Mundo. Esta estética surge en respuesta al tono folclorista con que se ha visto la cultura de los países latinoamericanos, sobre todo desde Europa, pues según el autor brasileño, las propuestas artísticas de los países subdesarrollados sólo generan interés “en la medida en que satisfagan su nostalgia del primitivismo [...] disfrazado sobre tardías herencias del mundo civilizado [...]” (Rocha, 1965).

Las nuevas formas de colonialismo se hicieron presente en la industria cinematográfica, pues esta empresa artística y tecnológica existe al margen de la estadounidense y la europea, por sus presupuestos precarios, por sus intentos fallidos al querer imitar los estilos y las tendencias de las industrias desarrolladas. En cambio, una Estética del hambre nace de lo propio, de las entrañas de la miseria del mundo subdesarrollado, el “hambre latino”, como lo llama Rocha, “es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del *Cinema Novo* delante del cine mundial: nuestra originalidad es nuestro hambre, y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentido, no es comprendido” (Rocha, 1965). Es por eso que en este cine brasileño resaltaré

una puesta en escena con personajes miserables comiendo tierra, comiendo raíces, robando para comer, matando para comer, huyendo para comer, “personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras [...]” (Rocha, 1965).

Esta Estética del hambre se oponía a la del cine clásico digestivo y aburguesado: “filmes de gente rica, en casas bonitas, en automóviles de lujo, filmes alegres, cómicos, rápidos, sin mensajes, de objetivos puramente industriales” (Glauber Rocha, 1965). Algunas de las características que sobresalen en las películas del *Cinema Novo* son que por lo general eran de bajo costo en cuanto a la producción, los lugares de grabación eran locaciones exteriores, no se utilizaban actores profesionales, por lo que prevalecía la improvisación, y la fotografía se realizaba sin luz artificial. Por lo que Rocha sostenía que solamente una cultura del hambre podría ser la forma más honesta y noble de reflejar un cine social y comprometido: “El Cinema Novo proyecta una estética de la violencia a partir de una crítica al colonialismo; sólo así, a través de la violencia, cobrará conciencia el colonizador puede comprender el horror que ha causado” (Rocha, 1965).

La etiqueta del Tercer Cine hace distinción entre un primer cine, el de las grandes producciones de Hollywood, un segundo cine, el de corte autoral e intelectualizado (sobre todo europeo), y un tercer: el que se ha rezagado y marginado por su condición histórica de existir bajo la sombra de un imperialismo y, por tanto, ser dependientes económica y culturalmente. El contexto histórico en que se empezó a popularizar esta tendencia puede enmarcarse en la década de los años sesenta, con el triunfo esperanzador de la Revolución Cubana, así como con el incremento y visibilización de movilizaciones populares en distintos países de América Latina (Getino, 1982: 20). Formalmente se empezó a hablar de un “Tercer Cine” en el año de 1969, cuando se publicó en la revista *Cine Cubano* un reportaje dedicado a los integrantes del entonces “Grupo Cine de Liberación”, en el que se expresaba en conjunto la necesidad de “un cine que no caiga en la trampa del diálogo con quienes no se puede dialogar, de un cine de agresión, de un cine que salga a quebrar la irracionalidad dominante que le precedió: de un Cine Acción”. Esto no significa que necesariamente deba abordarse el tema de la Revolución, pero sí “que ahonde en profundidad en cualquier aspecto de la vida del hombre latinoamericano [...]”. De tal modo que este cine latinoamericano “tendrá que

recurrir y por lo tanto inventar lenguajes, ahora sí realmente nuevos, para una nueva conciencia y una nueva realidad” (Citado en Getino, 1982: 7).

Esta división perentoria entre el cine comercial y el combativo o subversivo resulta cuestionable para algunos estudiosos del tema. Para Julio García Espinosa (1988), director y escritor cubano, era necesario cuestionar esta afirmación de que “el cine americano ha nacido para entretener, el europeo para hacer arte y nosotros para hacer política” (138). Si bien esta postura atendía a una serie de circunstancias ideológicas y políticas, así como a la necesidad de constituir un cine propio y disímil frente a las industrias hegemónicas estadounidense y europea, con una mirada a distancia se puede revisar que el cine latinoamericano ha derivado en una diversidad de propuestas tanto de forma como de contenido.

En confluencia con el Tercer Cine, emergen otras propuestas que llevaron al límite la estetización de la miseria y la marginalidad. Fue el llamado Cine pornomiseria que se empezó a poner en boga durante la década de los años setenta del siglo pasado. Sus orígenes se pueden rastrear principalmente en el cine independiente colombiano, que trataba supuestamente de retratar la realidad social de modo crítico, con un enfoque hasta cierto punto antropológico. Con el apoyo del Estado, aparecieron una serie de documentales que copiaban de modo superfluo los logros del cine independiente, a tal grado de distorsionar el propósito de éste (Ospina y Mayolo, 1978). Así, tal como lo describen los cineastas colombianos Ospina y Mayolo:

La miseria se convirtió en tema impactante y, por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria.” (Ospina y Mayolo, 1978).

De tal forma que la miseria se convirtió en un objeto mercantilizado, de explotación, de interpretaciones ambiguas y de marginación de los sujetos a los que supuestamente les daban voz. Se ha sobre explotado el tema de la miseria a tal grado de degenerar la imagen del pueblo convirtiéndolo en objeto de sensacionalismo para el espectador (en específico el europeo), lo cual deviene en un sentimiento de compasión y caridad (Mayolo, 1978).

Con el Tercer Cine y el Cine pornomiseria como antecedentes, desde la década de los noventa del siglo pasado emergió otra tendencia en el marco del cine latinoamericano que hoy día se conoce como el Cine de la marginalidad. En este sentido, la marginalidad comprende las “múltiples exclusiones que se producen frente a la ciudadanía, el derecho, el lenguaje, la moral, las prácticas religiosas y comunicativas” que se producen a partir de las instituciones del estado moderno (León, 2005: 12). Por lo que el Cine de la marginalidad realizado en los países latinoamericanos se aproxima a “ese remanente intraducible que se desplaza en el interior de los sistemas simbólicos desafiando la lógica identitaria de la cultura hegemónica de occidente” (León, 2005: 9-10).

En este cine, los personajes centrales son los olvidados, los huérfanos, los desempleados, los criminales, las prostitutas, sujetos que viven al margen de las buenas costumbres y del discurso modernizador del Estado. Muestra a los sujetos marginales fuera de las tipologías impuestas desde la cultura hegemónica que los encasilla en un papel esencialista, acartonado, pero sobre todo pasivo. La marginalidad es vista, construida y vivida a partir de ellos mismos.

El cine de la marginalidad, a través de sus historias de orfandad, frustración, miseria, corrupción, dolor y muerte, denota la derrota de un discurso social, cultural y político que se sustenta por ideas como “modernidad”, “institución” y “racionalidad”. Asimismo, expone el panorama hostil al que se enfrenta gran parte de la población del llamado Tercer Mundo que ha sido víctima de las dinámicas de un sistema neoliberalista (León, 2005: 32). Para el investigador Christian León, el marginal es “un individuo que habita el territorio de forma provisional, por esta razón no puede construir un proyecto a largo plazo que involucre un horizonte compartido con el resto de miembros de una sociedad. Se mueve en los espacios

pantanosos de la descomposición social donde los cimientos del sujeto están debilitados” (2005: 51).

Frente a la crisis de este discurso, la estética cinematográfica del realismo sucio latinoamericano apela al desencanto y a la desesperanza. La estética de la marginalidad subyace sobre todo en los componentes histórico-culturales, por lo que los elementos narrativos y visuales de las historias retratadas pueden caer en una suerte de pornomiseria, provocando posiblemente una fascinación por la violencia y la obscenidad derivada de la pobreza. En términos sociales, los escenarios construidos desde el Cine de la marginalidad llevan a reflexionar, de manera cruda, sobre las precariedades de las instituciones modernas y los daños colaterales que dejan, visibilizándolos a través de personajes que viven al margen de ellas. Pero en términos cinematográficos, existe una gran aportación, pues este cine que emerge de las entrañas de América Latina ha irrumpido, junto con otros cines asiáticos y africanos, en la historia hegemónica del cine europeo y estadounidense.

Cabe puntualizar que, a su vez, cada industria nacional mantuvo ciertas particularidades. En el caso de México, quizás un poco alejado de estas vertientes más características de las industrias del cono sur, cinematografía caracterizada como militante, tenía como propósito “re-significar la práctica cinematográfica y suministrar nuevas representaciones acerca del mundo popular” (Silva, 2016: 252), tomando en cuenta la crisis de la industria nacional tras los éxitos de la llamada Época de Oro, además de las movilizaciones sociales ante la inconformidad de las prácticas gubernamentales. Si bien, las posturas militantes tan marcadas en el *Cinema Novo* brasileño o el Tercer Cine argentino, no las compartió el cine mexicano, sí había una propuesta de subvertir los moldes tradicionales del cine que se estaba haciendo, sobre todo con un revisionismo de los sujetos que se representaban en pantalla, de mostrar la complejidad de estos sujetos y sus circunstancias sociales y psicológicas, y no tanto una propuesta de transformación política desde el quehacer cinematográfico. En palabras de Juan Pablo Silva (2016):

En el cine mexicano de los años sesenta y setenta aparece un nuevo sujeto social-popular, ausente en la cinematografía anterior. Esto no quiere decir que haya habido una especie de “borrón y cuenta nueva”, sino una coexistencia de tres formas de

concebir la práctica cinematográfica: la industrial comercial que se ha descrito en el capítulo anterior, el cine político inscrito dentro de la tradición de un nuevo cine latinoamericano y, entre estos dos polos, un cine satélite que entremezcla formas y contenidos del cine industrial y del nuevo cine, generando un híbrido fílmico, que terminará siendo la cinematografía predominante del período en cuestión (264).

De manera particular, el cine mexicano ha tomado su propio rumbo, pero no muy alejado del panorama revisado anteriormente. De acuerdo con la investigadora Siboney Obscura, desde la famosa Época de Oro del cine mexicano se consolidó como “una serie de esquematizaciones de la realidad en torno a la pobreza, que tendían a idealizarla y se fueron naturalizando como estereotipos de identidad y sistemas simbólicos de referencia social asociados a los sectores populares” (2015: 41), que en concordancia con lo señalado por Christian León, dichos estereotipos fueron constituidos desde el discurso hegemónico del Estado y de las clases medias. Posteriormente, entre las décadas de los años sesenta y setenta, la percepción fílmica de la marginalidad tomó otro rumbo a partir de una apertura política desde las instituciones estatales, así como una concientización e intelectualización sobre temas como la pobreza, por lo que el cine se asumió como un medio de denuncia social. En la actualidad, tomando como referencia la transición del cambio de siglo, según Obscura, este tipo de cine “ha asumido tanto el nivel del espectáculo tremendista, como el del análisis sociológico comprometido, buscando la perspectiva de los que sobreviven en condiciones de miseria, en un contexto de exacerbada violencia y criminalidad” (2015:41).

Como se ha señalado, México en el marco de la gran región que es Latinoamérica, comparte una realidad social parecida a los demás países, así como una historia de colonialismo y neocolonialismo que ha dejado huella en las prácticas culturales de los latinoamericanos, así como en el imaginario colectivo de los mismos. Existe una suerte de hermandad entre el cine mexicano y el colombiano, el argentino, el brasileño, el chileno, etc., no sólo por las problemáticas sociales similares que prevalecen en la región de América Latina, sino por sus lazos y relaciones dentro del medio cinematográfico, lo cual ha forjado una industria fílmica representativa de todo el subcontinente ante el mundo.

En el caso del cine mexicano, la influencia del Tercer Cine tuvo cierto impacto. Tal vez no del modo en que sucedió en el cono sur del continente americano, pero sí destacan algunos elementos que convergen en las distintas propuestas narrativas de estos años: la innovación en la dimensión estética y la dimensión política. Al respecto, el investigador Juan Pablo Silva (2016) sostiene lo siguiente:

Desde una perspectiva estética el movimiento se inspiró en tendencias tan diversas como el montaje soviético, el surrealismo, el neorrealismo italiano, el teatro épico brechtiano, el cinèma vèrité y la nouvelle vague francesa. En cuanto al plano político, los cineastas latinoamericanos consiguieron distinguirse de los realizadores europeos principalmente porque se encontraban más comprometidos con la lucha revolucionaria que sus colegas del viejo mundo. [...] la unidad del nuevo cine latinoamericano está dada por un deseo de incidir en el plano político-social, a través de una estética de la resistencia que quería cumplir una función social sustantiva [...] (251).

Cabe destacar la obra de realizadores mexicanos como Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Jorge Fons, cuyo trabajo dio cabida a nuevas propuestas enmarcadas en un cine estatista gracias al apoyo del gobierno del entonces presidente Luis Echeverría. Algunos puntos de encuentro entre estos autores es el uso de la violencia como parte de un discurso crítico y de denuncia social, con una propuesta estética visual que raya en el realismo sucio y en el cine de la marginalidad. Algunas de sus cintas más significativas de los años setenta son la famosa trilogía de Cazals: *Canoa* (1975) y *Las Poquianchis* (1976), ambas inspiradas en la nota roja, y *El Apando* (1976), una adaptación de la breve novela de José Revueltas, a su vez inspirada en su estancia como preso en el llamado Palacio Negro de Lecumberri. Cabe destacar esta cinta por su posible precedente con el nuevo realismo que empieza a emerger en las narrativas de los años noventa, encaminadas a recuperar la crítica y la denuncia social sobre la violencia, la marginalidad y el fenómeno del narcotráfico. De acuerdo con la investigadora Darcie Doll (2016), este tipo de relatos introducen a lo que será posteriormente el mundo del narcotráfico en el marco de una economía globalizada, ya que en la década de

los noventa se empiezan a realizar “una serie de filmes y novelas en diversos países latinoamericanos que ha sido asociadas a la emergencia de un “nuevo realismo”, también denominado “realismo sucio”, “realismo de la marginalidad”, “realismo urbano”, “nuevo cine”, “narconovela, entre otros rótulos” (Doll, 2016: 30).

De igual modo, Ripstein, aprendiz de Luis Buñuel, apuesta por algunos eventos escabrosos de la nota roja, como en *El Castillo de la Pureza* (1972), al mismo tiempo que recurre a adaptaciones literarias como en *El lugar sin límites*, de José Donoso. En el caso de Jorge Fons, destaca su cortometraje “Caridad”, el cual forma parte del título *Fe, esperanza y caridad* (1973), en el que también participan Luis Alcoriza y Alejandro Bojórquez. En 1989 se estrena *Rojo Amanecer*, cinta polémica por abordar el tema de la Matanza de Tlatelolco acaecida el 2 de octubre en la Ciudad de México. Finalmente, con *El callejón de los milagros* (1995), dos décadas después, Fons vuelve a poner el ojo en temas como la miseria, la migración y la represión sexual.

En resumen, fue desde la década de los años setenta, durante el echeverrismo, el lopezportillato y el delamadridismo, que se consolidó un Cine de la marginalidad, en donde la representación de la violencia social era crucial para abordar algunos temas vinculados con los conflictos sociales urbanos (Coria, 1997: 66). Para el crítico e investigador de cine Felipe Coria, éste era el cine de la descuartización:

[...] ya sea que partiese de hechos reales aislados, de la nota roja más intensa o de la esencia de circunstancias que impide denunciar el hecho en sí con claridad, más no de representarlo en pantalla debido a sus elementos ocultos, exhibía la podredumbre de los cuerpos policiacos, el auge del narcotráfico en pueblos y ciudades, la corrupción de todo el sistema y el recurso de la justicia por mano propia. México en su totalidad no tenía ley alguna; era la guerra (1997: 67).

Algunas de las películas más populares sobre este tema fueron: *La venganza de los punks* (Acosta, 1987), *Olor a muerte/Pandilleros* (Rodríguez Jr., 1986), *Violador infernal* (1988) y *Porros/Calles sangrientas* (1990), de Acosta, *Ciudad al desnudo* (Gabriel Retes, 1988), *Ratas de la ciudad* (Valentín Trujillo, 1984). En estos años emergieron también las

exitosas películas protagonizadas por Rosa Gloria Chagoyán, quien encarna a *Lola la trailera* (1983), una conductora de camiones que debe enfrentar en la frontera norte del país las mafias del narcotráfico y la prostitución (García Riera, 1998: 342).

Un caso representativo pero denostado por el grupo de críticos de cine es el de los hermanos Mario y Fernando Almada. Mientras que el primero se dedicó exclusivamente a la actuación, el segundo, además de ser actor, fue guionista, productor y director. Conocido como “El justiciero del cine mexicano”, Mario Almada participó en cintas que en su mayoría estaban relacionadas con temas del tráfico de drogas y de violencia, principalmente desde la década de los setenta hasta inicios de los noventa. Al respecto, la investigadora Montserrat Algarabel ha señalado que este cine violento e incluso hiperviolento “inspiraba sus tramas en las historias que el “periodismo de sangre” publicaba en diarios y semanarios, las cuales se ficcionalizaban, condensaban o fragmentaban para trasladarlas al lenguaje fílmico. Dichas tramas hablaban de corrupción, pobreza, adicciones, pandillerismo, marginación y criminalidad, y generalmente estaban situadas en contextos urbanos” (2016: 47).

No obstante, su obra ha sido objeto de crítica debido a la dudosa calidad literaria y argumentativa, así como la sobre explotación del tema de la violencia, además de la exaltación y reivindicación de personajes que son criminales, como narcotraficantes y contrabandistas. En estos últimos años se ha hecho una revaloración de su obra, más allá de su calidad estética y literaria, ya que hasta cierto punto se ha convertido en un cine de denuncia social sobre el narcotráfico, pues según varios conocidos y amigos de los hermanos, sus películas estaban inspiradas en hechos y personajes reales.⁵²

El cine contemporáneo de principios del siglo XXI se caracteriza por ciertas tendencias posmodernas, un cine que llama a la ruptura, al cuestionamiento identitario, a la fractura de realidades y al resignificado de la misma violencia. Ya no sobresalen los filmes de violencia espectacular (al estilo hollywoodense), o los de violencia legitimada (como los de la Revolución Mexicana). Es más o menos a finales de la década de los años noventa que se empiezan a realizar propuestas vanguardistas con estéticas visuales y narrativas novedosas

⁵² Sobre el legado cinematográfico de Mario Almada, véase Columba Vértiz de la Fuente, “El cine de Mario Almada, valorado por Hugo Stiglitz, *Proceso*, núm. 2084, 9 de octubre de 2016, pp. 72-74.

– como *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1995) – que proponen una disrupción frente a los estándares del cine hollywoodense convencional y más inclinado por un cine de autor, con una cinematografía más sofisticada, así como narraciones no lineales o con multitramas (Schmidt, 2015: 188). Con ello, es entre 1999 y 2002 que se da un *boom* de películas mexicanas, que además de considerarse de buena calidad también fueron taquilleras y con una larga exhibición en salas comerciales.

Justo estas propuestas cinematográficas configuran una red de significaciones artísticas y a la vez una coyuntura en la historia e historiografía del cine, pues reflejan una “tensión social acumulada por años de crisis reiteradas, o la descripción de maneras de ser de personajes que parecen todos sobrevivientes al derrumbe de una utopía que ofrecía certezas” (Vázquez, 2012: 13). Casos representativos son *Amores Perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu, con sus tiempos dislocados y los entrecruzamientos de los multitramas representados; *Japón* (2002) o *Luz Silenciosa* (2007), de Carlos Reygadas, en las que predominan largas escenas en que se sobrepone la estética de la imagen contemplativa ante los diálogos explicativos o múltiples secuencias de acción; *Sangre* (2005) o *Los Bastardos* (2008), de Amat Escalante, en las que la interpretación del espectador se genera a partir de finales abiertos y alejados de un mensaje moral resuelto. En autores como los mencionados predominan técnicas de estetización de la violencia, lo cual ha devenido en una serie de críticas y controversias tanto positivas como negativas en torno a su obra fílmica.

El cine mexicano que aborda temas sobre violencia y narcotráfico ha devenido en algo trillado y frágil, lo que los ha inclinado a ver un cine más propositivo, arguyendo que también hay cosas positivas y sublimes en las realidades del país. Pero también están los públicos que valoran este tipo de filmes en tanto “reflejan” las diversas problemáticas nacionales, las cuales convergen usualmente en la violencia articulada al narcotráfico y al crimen organizado. Arturo Aguilar, colaborador de medios como *Cine Premiere* y *Rolling Stone* México, señala que si a las productoras más representativas les presentan una película que aborde la violencia, “va a tener más problemas de encontrar una salida comercial y va a tener que buscar un distribuidor independiente. Seguro encontrará más presencia en

festivales, pero su exhibición será muy limitada. En los cines sí encontrará salida pero no pasará de 15 o 20 días en la Cineteca Nacional o el Cine Tonalá” (Citado en Tirzo, 2015).

En este sentido, en el contexto cinematográfico del reciente siglo XXI, Siboney Obscura supone dos modalidades básicas en cuanto a la representación fílmica de la marginalidad, como la miseria, la pobreza y la violencia. Por un lado, propone “una visión desencantada y estéticamente vanguardista, que ya no buscaba denunciar las condiciones de vida de los pobres o recrear historia de solidaridad y pintoresquismo urbano, sino destacar la promiscuidad, hacinamiento y degradación moral de una “ciudad sin ley” (2015: 53). De tal modo que el tema de la miseria juega un papel reducido a una cuestión escenográfica, contribuyendo a recrear una “atmósfera de miserabilismo a un cine-espectáculo que combinaba el tremendismo del cine de los 70 y 80, con el hiperviolento y seductor cine de acción al estilo Tarantino (violencia estilizada y ética de la crueldad indiferente)” (2015: 53). Por el otro lado, sobresalen algunas representaciones cuyo enfoque muestra un compromiso social y denota una denuncia política, un cine que ofrece nuevas formas narrativas y estéticas para abordar algunas problemáticas sociales vinculadas con la violencia, la corrupción, los feminicidios, la migración, cuestiones de género, etc. (Obscura, 2015: 53).

De acuerdo con lo señalado anteriormente, prevalecen algunos asuntos como la marginalidad, la pobreza, la miseria, la corrupción y el crimen, escenarios en donde la violencia es un elemento omnipresente. De acuerdo con el investigador Friedhelm Schmidt-Welle, existe una serie de producciones significativas, sobre todo correspondientes a la década de los años noventa la primera de este nuevo siglo, cuya trama está regida por un entorno de violencia, en especial cuando abordan temas de relaciones entre hombres y mujeres, los tabúes sexuales y los prejuicios morales. La violencia sexual y de género se hace presente, además de las relaciones de dominación por los procesos de capitalización, en donde asuntos como el amor se intercambia o vende cual mercancía (2015: 192). Todo esto caracterizado por retratarse de modo más crudo y visceral, fuera de los tintes melodramáticos del cine clásico de la Época de Oro. Este tipo de violencia se manifiesta como resultado de una decadencia del discurso de modernidad (en términos políticos y económicos, sobre todo) y como confrontación a la ideología patriarcal.

Tal como lo señala Patricia Torres San Martín: “Si en los años dorados del melodrama nacional las alegorías de la familia denotaban la unidad nacional, lo que se expresa ahora es que la crisis de la familia nuclear y la ideología patriarcal son metáfora de la descomposición del tejido social (2015: 202). Asimismo, los escenarios urbanos que en la “Época de Oro fungieron como elemento de expresión de la modernidad, hoy día han funcionado para retratar la miseria urbana, a manera de denuncia sobre el abandono social por parte del Estado que ha derivado en fenómenos como la migración al país vecino del norte, una corrupción acentuada y condensada en el crimen organizado. Para Torres San Martín, este cine contemporáneo ha renovado las formas de ver y sentir las historias, sobre todo los nuevos melodramas, sin embargo, “no basta que las miradas fílmicas contemporáneas maquillen con técnica y estética los juicios morales, o bien que se tomen riesgos argumentales para explayar las recomposiciones sociales y culturales y evidenciar que hay poderes ideológicos que se han trastocado. Importa que en sus contenidos se refrenden los poderes de convocatoria para seguir anclados a este “universo de emociones” que es el melodrama” (2015: 214)⁵³

De este modo, se asume que el asunto de la violencia resulta polivalente y polifacético en la representación fílmica. La violencia *per se* resulta un universo variado y complejo por sus diversas formas de manifestarse, pero cuando se sitúa en un contexto espacio-temporal determinado cobra un sentido particular para los individuos pertenecientes a determinada sociedad y territorio. Asimismo, en el universo cinematográfico la violencia toma diferentes carices e intencionalidades dependiendo del contexto meramente cinemático, a veces como hilo conductor de la historia, otras veces como recurso estético.

Por otra parte, las formas de violencia pueden sobresalir por su fisicidad y, por tanto, ser impactante visualmente, o bien, por sus simbolismos que muchas veces suelen estar de modo implícito. Esto también depende de las técnicas cinemáticas, es decir, de los

⁵³ A manera de ejemplo, la autora reflexiona en torno a dos casos fílmicos que considera representativos: *El callejón de los milagros* (Fons, 1995) y *Amores perros* (Iñárritu, 2000). Véase: Patricia Torres San Martín, “El Universo de las Emociones: la reinención del melodrama en el cine mexicano contemporáneo”, en Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr (eds.), *Nationalbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*, Iberoamericana/Bonilla Artigas Editores, Madrid, 2015, pp. 199-215.

ángulos, planos y cuadros en que se retrata la violencia, pues puede haber filmes con alto contenido de violencia en primeros planos, o bien, fuera de cuadro. Así pues, la violencia en el cine, ya sea por sus formas o por sus contenidos, resulta un tema medular en la industria fílmica, y de manera singular en la industria nacional. Por lo que se propone hablar de una estética de la violencia.

Hoy en día, este cine ha logrado diversificar sus canales de producción y difusión, abriéndose camino en espacios alternativos, como festivales nacionales e internacionales, con nuevas propuestas fílmicas que han diversificado sus argumentos e intenciones ideológicas en una constante lucha frente a las grandes producciones de formato hollywoodense para condensar un cine de carácter más autoral o el llamado “cine de autor”.

Por otra parte, las dinámicas de censura también se han diversificado y complejizado, lo cual es sintomático a la hora de poder acceder a cuantiosas cintas con contenidos de violencia variados. Ahora, según Edwin Culp, la censura u ocultamiento que pudo haber ejercido el Estado y sus instituciones es fantasmal:

El procedimiento crítico que implicaba revelar aquello que se había mantenido oculto por el sistema represivo hoy quedaría desactivado: mostrar la violencia, revelar a las víctimas o desaparecidos, producir prácticas que *develen* aquello que aparecía como oculto, revelar la obscenidad, son mecanismos que acabarán siendo leídos bajo la misma lógica del poder contra el que pretenden atentar (Culp, 2012).

Bajo este panorama social y cinematográfico, la transición de los años noventa a un nuevo siglo y milenio será de gran relevancia, pues en este periodo se generará una serie de transformaciones de índole tecnológica y estética, al mismo tiempo que se darán coyunturas políticas y económicas que condicionarán las dinámicas de la industria cinematográfica.

Cine mexicano contemporáneo y sus formas de violencia

Para poder analizar y comprender la estética de la violencia en el corpus fílmico seleccionado, es pertinente adentrarse en su contexto socio-histórico, así como en las tendencias estilísticas cinematográficas que han influido en el cine mexicano contemporáneo. Por el momento, ha

quedado claro que los filmes elegidos parten de un punto en común, en donde un eje narrativo central es el tema de la narcoviolenencia que se ha acentuado desde el inicio del sexenio presidencial de Felipe Calderón. Por lo mismo son producciones recientes, realizadas durante el periodo de dicho gobierno y parte del de Enrique Peña Nieto. Pero lo que también enmarca esta serie de películas son ciertas tendencias fílmicas en las que se localizan algunos puntos de convergencia.

La etiqueta de cine mexicano contemporáneo resulta laxa y ambigua, pues en un sentido temporal puede abarcar varias periodicidades, y en un sentido estilístico se entrecruza con varias tendencias. Por tanto, se navegará entre los márgenes de esta etiqueta y se explicarán algunas de las propuestas más acertadas, en función de la tesis propuesta, para hablar de este cine contemporáneo de manera genérica, pero también particularmente en relación con el corpus.

¿Cine posmoderno? en el cine contemporáneo

Para Lauro Zavala, en el cine contemporáneo (surgido a partir de la década de 1980) “seguimos aprendiendo a ver y a reconocer en el espejo imaginario de la pantalla, los fragmentos de nuestra identidad cultural, en particular aquellos que provienen de las referencias y alusiones a películas que hemos visto, y a los textos que hemos leído, a las situaciones que hemos imaginado y, en fin, a los deseos que cotidianamente nos impulsan a actuar” (Zavala, 2014: 197).

Dentro del cine contemporáneo algunos especialistas en el tema cinematográfico subrayan ciertos elementos considerados posmodernos, por su tendencia a la fragmentación, a la ambigüedad, autonomía referencial, y con finales abiertos, cuyo sentido depende del contexto de cada interpretación proyectada por cada espectador (Zavala, 2014: 215-216). También se pueden encontrar producciones híbridas en cuanto al género cinematográfico, en donde la lógica resulta lúdica y fragmentaria, dando saltos entre diversos géneros y estilos” (Zavala, 2014: 215). Estos son algunos de los elementos técnicos y artísticos que pueden ayudar a situarse en las propuestas fílmicas del cine contemporáneo, sin embargo, continuando con Zavala, más allá de las etiquetas y tecnicismos, “sabemos que no existen

películas clásicas, modernas ni posmodernas, sino tan sólo lecturas contextuales de películas, en las que se reconocen determinados componentes de acuerdo con el contrato simbólico de la lectura y las negociaciones que cada espectador realiza antes, durante y después de ver una película” (Zavala, 2014: 218). Por tanto, “el canon estético es una hipótesis sujeta a la propia subjetividad, incluso cuando se estudia una película estructurada según la lógica de los códigos clásicos. En esta fragmentariedad parece radicar nuestra identidad colectiva” (Zavala, 2014: 241).

Para Gerard Imbert (2010), dentro del cine contemporáneo se pueden encontrar ciertos imaginarios fílmicos que se adentran cada vez más “en las intimidades del sujeto, un cine menos de acción y más de profundización de la identidad, pero también un cine inscrito en el contexto, en las “circunstancia”, un cine de su tiempo que refleja los imaginarios de la posmodernidad” (13). El cine posmoderno, es el “cine de la ruptura, del cuestionamiento identitario, de la fractura de la realidad, de la confrontación con el horror, un cine que llega a veces a una “pornografía del horror” por la *hipervisibilidad* que ha alcanzado” (Imbert, 2010: 17).

Por otra parte, las actuales circunstancias geopolíticas globales muestran otro panorama de la industria cinematográfica, tanto en sus contenidos (desde historias más intimistas hasta tramas con argumento de corte político-social) como en sus tendencias, pues se enriquecen cultural y artísticamente hablando, al entrar en contacto con otras naciones en la inmediatez de las nuevas dinámicas económicas y políticas. Este contexto deriva en ciertas visiones posmodernas del incipiente siglo XXI, marcadas por las rupturas de los paradigmas tradicionales, la globalización y la transnacionalidad (Vargas, 2014: 7). Asimismo, el cine de ficción se ha convertido en un espacio idóneo para cuestionar y replantear nuevas formas narrativas y estéticas que revelan estas rupturas que han transformado los imaginarios sociales (Vargas, 2014: 7).

Para el investigador Álvaro Vázquez Mantecón, se trata de una generación de cineastas con características particulares, con una visión global y transnacional sobre el mundo, pero también sobre las tendencias y manifestaciones artísticas y cinematográficas (Vázquez Mantecón, 2012: 13), con propuestas novedosas y frescas que se conforman desde

un diálogo entre las experiencias y realidades locales/nacionales con las interacciones en espacios internacionales. Por lo que, en el caso de los directores referenciados, es posible afirmar que en sus obras fílmicas hay un mestizaje entre elementos de la realidad social que experimentan y perciben sobre su país y sociedad y elementos técnicos y/o artísticos aprehendidos de diversas tradiciones y escuelas cinematográficas. De ahí también sus tintes posmodernos y su posición transnacional ante el mundo.

El cine mexicano contemporáneo con estas características tiende a compartir – que no a pertenecer estrictamente – puntos de convergencia de ciertas tendencias presentes en el cine latinoamericano (sobre todo Colombia, Argentina, Brasil). La espinosa situación de la industria fílmica en los países de América Latina frente al imponente Hollywood, sobre todo del cine no comercial, llevaba a que varios realizadores se inclinaran por seguir ciertas modas europeas que se familiarizaban más con una narrativa experimental vanguardista, y por lo mismo, muchas veces de difícil acceso o interés por parte del gran público adepto al cine comercial (De la Rosa, 2016). En la década de los años setenta del siglo pasado se popularizó sobre todo un cine militante bajo un discurso revolucionario y contestatario como contraparte o antítesis del cine comercial de la época, aprovechando las coyunturas sociopolíticas de las dictaduras perpetradas durante varios años en varios países latinoamericanos.

El investigador Christian León (2010) ha realizado un listado con una serie de películas que considera representativas del cine marginal latinoamericano,⁵⁴ que de algún

⁵⁴ Otras cintas de la lista no mexicanas son: *Caídos del Cielo* (Perú, 1990) de Francisco Lombardi, *Caluga o Menta* (Chile, 1990) de Gonzalo Justiniano, *Johnny Cien Pesos* (Chile, 1993) de Greff-Marino, *Sicario* (Venezuela, 1994) de José Novoa, *Rodrigo D No Futuro* (Colombia, 1994) de Víctor Gaviria, *Sin compasión* (Perú, 1994) de Francisco Lombardi, *Fica conmigo* (Brasil, 1996) de Tizuka Yamasaki, *Cómo nacen los ángeles* (Brasil, 1996) de Murillo Sales, *Pizza, Birra, Faso* (Argentina, 1997) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, *Silvia Prieto* (Argentina, 1998) de Martín Rejman, *Soplo de vida* (Colombia, 1999) de Sebastián Ospina, *La vendedora de rosas* (Colombia, 1998) de Víctor Gaviria, *Subterráneos* (Uruguay, 1998) de Alejandro Bazzano, *Huelepega, a ley de la calle* (Venezuela, 1999) de Elías Schneifer, *Sacrificium* (Panamá, 1999) de Pituka Ortega, *Orfeo Negro* (Brasil, 1999) de Carlos Diegues, *Gamín* (Colombia, 1999) de Ciro Durán, *Mundo grúa* (Argentina, 1999) de Pablo Trapero. Otras cintas del nuevo milenio: *Ratas, ratones y rateros* (Ecuador, 2000) de Sebastián Cordero, *Ciudad de M* (Perú, 2000) de Felipe de Gregori, *Tres No ches* (Venezuela, 2000) de Fernando Venturini, *La virgen de los sicarios* (Colombia, 2000) de Barbet Schroeder, *Taxi para tres* (Chile, 2001) de Orlando Lübbert, *25 Watts* (Uruguay, 2001) de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, *Ciudad de Dios* (Brasil, 2002) de Fernando Meireles, *Un oso rojo* (Argentina-Francia-España, 2002) de Adrián Caetano, *Un día de suerte* (Argentina-España-Italia, 2002) de Sandra Gugliotta, *Carandiru* (Brasil, 2003) de Héctor Babenco, *El polaquito* (Argentina, 2003) de Juan Carlos Desanzo, *La quimera de los héroes* (Argentina, 2003),

modo coinciden en las tendencias antes revisadas, en donde el cine mexicano tiene cierta presencia. Rescata algunos títulos como *Lolo* (México, 1992) de Francisco Athié, *Hasta morir* (México, 1994) de Fernando Sariñana, *El callejón de los milagros* (México, 1995) de Jorge Fons, *Dulces compañías* (México, 1996) de Oscar Blancarte, *Amores perros* (México, 2000) de Alejandro González Iñárritu y *Perfume de violetas* (México, 2001) de Maryse Sistach.

Por otro lado, el inicio de este milenio trajo consigo transformaciones y renovaciones en la industria cinematográfica nacional. Películas como *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1999), *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999), *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001) y *El Crimen del Padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002) han creado una ruptura estilística y argumentativa dentro de las prácticas del cine mexicano, así como dentro de las prácticas legislativas de la industria respecto a las dinámicas de censura y libertad de expresión. Cintas diferentes entre sí, tanto por sus recursos narrativos como estéticos, convergen en ciertos elementos que han resultado controversiales, pero a su vez alentadores.

Después de una mala racha económica de la industria durante la década de los noventas, siendo 1998 el peor año, con sólo 8 producciones nacionales (Gómez, 2005: 262), las cintas mencionadas tuvieron un gran éxito en taquilla, fueron bien recibidas por el público en general, así como por la crítica cinematográfica. *Sexo, pudor y lágrimas* se mantuvo siete meses en cartelera y tuvo cuatro millones de espectadores, *Y tu mamá también* 3.5 millones y *El crimen del Padre Amaro* más de 5 millones (Ricalde, 2014: 15). A pesar de éxito, la realidad es que el cine nacional apenas empezaba a despuntar nuevamente. Sin embargo, estos filmes resultan representativos por sus temáticas que para ciertos públicos o instituciones (eclesiásticas y gubernamentales) podrían causar escozor, tales como el sexo, el aborto, la violencia y la corrupción. En cuanto al tema del narcotráfico, resulta un caso particular, pues ya existía una serie de cintas que se empezaron a popularizar desde los años

B-happy (Chile-España-Venezuela, 2003) de Gonzalo Justiniano, *Crónicas* (Ecuador-México, 2004) de Sebastián Cordero, *María llena eres de gracia* (Colombia-EE.UU., 2004) de Joshua Marston.

ochenta, sin embargo, el tono el argumento que usualmente expresaban, no era una preocupación para las instituciones; de ahí los orígenes del sub-género llamado “narcocine”.

“Narcocine”: continuidad y rupturas de un cine de la marginalidad

En este sentido, cabe aclarar que las películas que integran el corpus no son consideradas como parte del llamado género “narcocine”, pues éste consta de ciertos elementos que ayudan a situar dichas cintas. La tradición de este género está presente desde hace más de 40 años, cuando se empezó a forjar una industria de películas de serie B, es decir, de bajo presupuesto, que versan sobre asuntos variados que van desde el tráfico de drogas, policías malvados, al igual que políticos corruptos, prostitución, automóviles, etc., las cuales están dirigidas principalmente a las clases populares de México, así como a miles de connacionales que radican en Estados Unidos (Loyola, 2016).

Esta industria, llamada coloquialmente *videohome* debido a que se pasan directamente al formato de video, sin ser exhibidas en salas cinematográficas comerciales, explota historias inspiradas en eventos violentos de los periódicos locales, así como biografías de populares líderes de cárteles. Al respecto, el escritor y crítico literario Naief Yehya (1995).opina que las cintas pertenecientes a este género “son obras tremendistas⁵⁵ donde rige el credo de que el narcoterror tan sólo puede ser combatido por el patriótico abuso de la fuerza de diversos vigilantes a la mexicana. No por nada el máximo héroe de este tipo de cine es Mario Almada [...]”.

Para el investigador Juan Apodaca, el género del narcocine, aunque no hay una tipología clara en él, se pueden identificar *grosso modo* historias “mayormente basadas en narcocorridos exitosos, cuyo público meta son mexicanos que viven en Estados Unidos,

⁵⁵ El término tremendismo hace alusión a relatos que abordan hechos, personajes o situaciones verdaderamente terribles, representadas de manera vil y cruda. Su origen está en la literatura española que emergió en las postrimerías de la Guerra Civil, como fenómeno de la devastación y violencia generada a partir de ésta. De acuerdo con José Luis Fernández, “las obras tremendistas se caracterizan por presentar, en forma realista, situaciones deformadas, llenas de elementos sangrientos y grotescos, protagonizadas por unos personajes animalizados, cuya personalidad se reduce a lo patológico y anormal” (2014). Véase en: José Luis Fernández Pérez, “Marcelo Brito: Primeros pasos hacia el tremendismo en la obra de Camilo José Cela”, *El coloquio de los perros. Revista de Literatura*, 14 marzo 2014. : <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/artiacuteculos/marcelo-brito-primeros-pasos-hacia-el-tremendismo-en-la-obra-de-camilo-jos-cela>

hablando en términos antropológicos, que apelan por la profunda *añoranza por el terruño*” (2017). El *videohome* es más que un formato, es resultado de un trabajo que trasciende los límites de la industria cinematográfica convencional y funciona a la inversa de éste: “cine en masa con poco presupuesto cuyo producto, muchas de las veces, está vendido incluso antes de existir, es decir, es producido por encargo, [...] un director *videohomero* puede cristalizar entre 5 y 10 películas en un año [...]” (Apodaca, 2017).

Este tipo de producciones no son del agrado de los grupos del poder y mucho menos de las instituciones culturales y educativas, por lo que no se le ha puesto suficiente atención a este fenómeno y, por lo mismo, las cifras oficiales son casi inexistentes. Sin embargo, el narcocine representa una industria muy lucrativa, incluso más que la oficial, pues como lo señala Apodaca, “su éxito radica, entre otras cosas, en una profunda relación con sus fans y con todo el equipo involucrado lo que genera un sentido de pertenencia que, a su vez, hace posible la realización de filmes en serie y su posterior colocación en el mercado” (2017).

Por tanto, las películas elegidas para esta investigación se alejan de este canon, toman distancia de las tramas espectacularizadas a partir de encontronazos entre los líderes y sapos (traidores) de los cárteles. Los personajes principales no encarnan a matones o a grandes capos, ni a policías heroicos. No estigmatizan a los grupos criminales ni a las instituciones gubernamentales – incluidos cuerpos policiacos y militares –, pero tampoco los alaban, aunque lo cierto es que la violencia se torna un asunto central en el argumento de la trama; el meollo es cómo y para qué se representa de ciertas formas.

Se ha insistido en que cuando se habla de violencia, ésta se muestra como un mundo de posibilidades en la representación cinematográfica, pero en este caso, se asume que las distintas manifestaciones de violencia atañen a problemáticas sociales que suceden en el día a día del México actual. Pero entre los temas que más resaltan sobre esta cuestión se exponen las críticas que se le hacen al Estado y sus instituciones, las divisiones de clase social y racial, el fenómeno de la migración a Estados Unidos, el conflicto de los feminicidios sobre todo en la frontera norte, la denuncia de la pederastia en la Iglesia, la descomposición del tejido social en las relaciones interpersonales y, por supuesto, sobre el narcotráfico y crimen organizado (Michael, 2014: 42-44). Incluso es posible encontrar todos estos elementos expresados en

una sola cinta, pues estas violencias se entrecruzan, una deriva en la otra, o bien, una es imprescindible de la otra.

Hay que distinguir cuando la violencia tiene una intención decorativa o es parte central de la trama narrativa por el tipo de género que representan (*thriller*, terror), pues como dice el investigador Joaquim Michael, “hay que diferenciar estas versiones de otro tipo de violencia cinematográfica que ya no subordina a cautivar la atención de los espectadores con el propósito de contar historias en que la justicia y el bien triunfan sobre el mal” (Michael, 2014: 44). En este caso, se trata de poner el dedo sobre la llaga en el problema de la violencia, es decir, cómo ciertos directores problematizan este asunto y hacen uso de ciertos recursos estéticos y narrativos para recrear escenarios de la violencia social. De este modo, la violencia se convierte en tema y problemática central a tratar, pero las representaciones de la misma son cruciales para comprender dicha problemática, por lo que ciertas estrategias narrativas son necesarias para comprender la trama cinematográfica, como la trascendencia del mensaje y crítica social. Es así que la violencia se vuelve parte fundamental en cuanto a la forma y al fondo.

Es por eso que se ha seleccionado un corpus de filmes que se han considerado significativos respecto al abordaje de la violencia en este contexto político y social. Las películas a analizar serán: *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011) y *Heli* (Amat Escalante, 2013). Estas cintas son largometrajes de ficción que bajo diferentes modos narrativos y estéticos representan situaciones de violencia social como parte de los daños colaterales de la narcoviencia acentuada a partir de la declaración de guerra al narcotráfico por parte del gobierno federal de Felipe Calderón. A continuación, se analizarán con mayor profundidad las formas de representar la violencia a partir de estos casos cinematográficos con el propósito de reflexionar en torno a los imaginarios de la violencia. En ambos filmes hay guiños claros y otros no tanto sobre situaciones que, en efecto, sucedieron en el contexto de esta guerra desatada en los últimos años. Por lo que se muestran historias de ficción vinculadas con eventos de la vida real, y ante dos propuestas *estéticas de la narcoviencia*.⁵⁶

⁵⁶ Pongo en cursivas esta frase con la intención de darle un nombre a este tipo de películas que, si bien se deslindan del género “narcocine”, en sus propuestas están más que definidos los escenarios que alude al tema

4. Imaginarios de la (narco) violencia en el cine mexicano contemporáneo: *Miss Bala* y *Heli*

Como se ha señalado con anterioridad, las dos obras cinematográficas seleccionadas parten de un tema en común: la narcoviencia. Se sostiene que si bien estas cintas abordan un asunto que ya ha sido representado en cuantiosas representaciones fílmicas, éstas se alejan de las narrativas apologéticas o espectacularizantes de la narcocultura y la narcoviencia. Asimismo, plantean algunos referentes propios de los imaginarios de la violencia del narcotráfico que ya han sido mediatizados a través de la prensa escrita, televisada y digital. No obstante, el planteamiento y representación de estos, cobran otro sentido estético y narrativo, al subvertir las dinámicas de la violencia en el marco del narcotráfico y, de hecho, trascender la propia narrativa del Narco, para poner sobre la mesa otras manifestaciones de la violencia.

Como primer ejercicio, se analizarán las películas mencionadas a partir de su contexto histórico, es decir, de las condiciones en que se realizaron, produjeron, distribuyeron y exhibieron, en función de las dinámicas del mercado y de la situación política y social. Este ejercicio se realizará siguiendo la propuesta de Lauro Zavala (2010), con la que plantea la posibilidad de hacer un análisis instrumental (externo) de la cinta en cuestión, con el propósito de revisar y poner en discusión los factores (ideológicos, culturales, económicos, políticos) que condicionaron la realización y exhibición de la misma. En palabras del investigador:

El análisis genético se centra en las condiciones personales y sociales de creación o producción, como es el caso de la teoría de autor y los cursos de cinematografía para directores. A su vez, el análisis ideológico está orientado a estudiar los contenidos de las películas y sus condiciones de distribución y consumo, considerando a la película como un elemento sintomático de procesos de naturaleza

de la violencia que se ha acentuado a partir de esta problemática, y que quizás sin este trasfondo sociopolítico perderían credibilidad dichas tramas. Es un término que se ha ubicado únicamente en la literatura ficcional.

social, como la violencia, la injusticia o la corrupción. La herramienta central del análisis instrumental es la valoración de la película (2010: 65).

En este entendido, se tomarán en cuenta no sólo las condiciones en que se ejecutó la obra, sino las circunstancias de sus realizadores, de los entornos sociales y culturales en que se forjaron como individuos y como cineastas. Una fuente fundamental para la comprensión de estos entornos es el aspecto testimonial, por lo que se hará referencia constantemente a los testimonios vertidos en entrevistas.

Asimismo, se examinarán las formas y recursos cinemáticos utilizados en dichas cintas que dan sentido a estos imaginarios de violencia de los que se han hablado. A partir de un ejercicio de análisis y reflexión se revisarán ambos casos con la intención de puntualizar algunos elementos que se consideran significativos como ejes articuladores de los imaginarios de la violencia, tanto en su forma (cinemática) como en su contenido (argumento de la trama en función del contexto social como referencia). Más que un análisis comparativo, se propone un análisis que permita situar los puntos de divergencia y convergencia entre ambas propuestas. Para ello, se retomará la propuesta de Román Gubern (1996), quien, más que proponer un análisis riguroso y sistematizado de cada fragmento o secuencia de un filme, plantea localizar aquellas imágenes o secuencia de imágenes icónicas que puedan considerarse significativas o representativas ante los imaginarios sociales y que, de algún modo, contengan una intencionalidad estética dirigida hacia el espectador que se familiariza con aquellas imágenes icónicas.

4.1. Puntos de encuentro y desencuentro en *Miss Bala* y *Heli*

En las películas *Miss Bala* y *Heli* existen varios elementos en común, además de abordar el tema de la narcoviolenencia. Gerardo Naranjo (Salamanca, Guanajuato, 1971) y Amat Escalante (Barcelona, España, 1975) son dos cineastas que desde temprana edad han logrado forjar un estilo autoral particular que los hace destacar dentro del gremio en el contexto del cine mexicano contemporáneo. Los dos autores pertenecen a una generación de realizadores que han sabido aprovechar las circunstancias del mercado y de la cultural global, como la retroalimentación de otras tendencias y estilos cinematográficos desde diferentes lugares del

mundo, así como la promoción de su obra a través del circuito de festivales internacionales, además de las alianzas con productoras extranjeras que impactan de manera positiva en la calidad de la producción y diversifica los espacios de distribución y exhibición (Vázquez, 2012: 13).

Los realizadores de ambas cintas comparten un vínculo significativo con Guanajuato, estado ubicado en el centro geográfico de México. Gerardo Naranjo nació en la ciudad de Salamanca, y Escalante, si bien nació – por accidente, afirma él – en Barcelona, vivió gran parte de su niñez en la ciudad de Guanajuato y actualmente es su lugar de residencia. Asimismo, cobra mayor significado este espacio geográfico cuando se ha convertido en varias ocasiones en un espacio cinematográfico predilecto, sobre todo para Escalante, pues prácticamente todas sus obras – cortometrajes y largometrajes – se han rodado en localidades del estado de Guanajuato; en el caso de Naranjo, *Voy a explotar* (2008) fue filmada y ambientada en la ciudad de Guanajuato. Los dos directores han residido en México y en Estados Unidos – por diferentes circunstancias –, lo cual ha influido en su formación cinematográfica y vivencial. Aunque Amat Escalante nació en Barcelona, su residencia siempre fue itinerante entre México (ciudad de Guanajuato) y Estados Unidos (Austin, Texas). Mientras que Naranjo sí obtuvo parte de su formación en algunas instituciones académicas,⁵⁷ Escalante siguió el camino autodidacta, asistiendo a cineclubs y a bibliotecas (Escalante, comunicación personal, 20 de octubre de 2017),⁵⁸ aun así, los dos destacan por desafiar el *establishment* del entorno académico cinematográfico.

En este sentido, Gerardo Naranjo ha sobresalido por sus formas narrativas singulares, entre las que destacan un uso no convencional de los tiempos narrativos. Sus historias se distancian del cuento clásico cerrado, en donde se establece un inicio, un clímax

⁵⁷ Realizó la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Iberoamericana, tuvo un breve paso por el CUEC y posteriormente obtiene una beca para estudiar en el American Film Institute de Los Ángeles (Ciuk, t. II, 2009: 545).

⁵⁸ Gran parte de su formación autodidacta se debe a sus constantes visitas a la Universidad de Austin (Texas, Estados Unidos), en donde asistía a un cineclub, y a la biblioteca, en donde hacía lectura de diversas obras de cine y notas periodísticas del *New York Times* (Escalante, comunicación personal, 20 de octubre de 2017). Aunque también tuvo la oportunidad de asistir a algunos cursos y talleres cinematográficos, entre los que destaca el Taller de Documental, en San Antonio de los Baños, Cuba, en el 2001 (Ciuk, t. I, 2009: 269).

y un final de manera lineal y unívoca, por el contrario, “son relatos que se abren y que muestran una realidad que apunta a la identidad juvenil contemporánea en el cine mexicano. Sus películas no pretenden ser existencialistas pero inevitablemente cada personaje decide entre la ruptura y la continuidad” (Sautto y Uribe, 2012: 21). En adición a lo anterior, sus personajes, como recurso narrativo, son un eje de cuestionamiento y de reflexión sobre los valores morales, pues estos se proyectan como ambivalentes, elemento determinante en su propuesta que lo separa del cine de los años ochenta y noventa en el que aún predominaba el melodrama moralizante con personajes jóvenes condicionados por el contexto social. Naranjo deconstruye estos elementos para recrear un reflejo de la realidad que vive México hoy día, en los espacios urbanos de la capital del país y de las provincias (Sautto y Uribe, 2012: 49).

El cine contemporáneo mexicano de este nuevo milenio ha visto surgir varios realizadores que han convergido en la tarea de borrar esa barrera dicotómica que ha persistido en la industria fílmica nacional, entre el cine comercial y el cine “de autor” o intelectual. En palabras del investigador Mauricio Matamoros, aún prevalece una ideología bifurcada en el cine mexicano:

[...] un cine de derecha y un cine de izquierda; un cine que responde a las necesidades del mercado internacional y que busca reproducir las fórmulas más exitosas del cine hollywoodense, y otro cine que se constituye como una afrenta al sistema de producción y distribución establecido, aunque cumpliendo igualmente con ciertos requisitos y elementos para postularse como candidato a su pasarela de festivales internacionales (Matamoros, 2012: 125).

Al parecer, creadores como Naranjo han mostrado interés por tratar de conciliar estas dos posturas, por apaciguar estas tensiones ideológicas, en donde el propósito de entretener y divertir no tiene qué estar peleado con el de contemplar y reflexionar. Desde su primer trabajo fílmico, el cortometraje *Perro Negro* (2001),⁵⁹ el realizador expresa su interés por temáticas de corte juvenil que involucran asuntos como las drogas, las relaciones de

⁵⁹ Para ver el cortometraje *Perro negro* (2001) véase: <https://www.youtube.com/watch?v=dVw1TVIWWMY>

pareja y el suicidio, representado a partir de una trama de terror con tintes fantásticos y mitológicos. Asimismo, hace uso de ciertos recursos narrativos y estéticos que seguirá utilizando en sus siguientes proyectos, tales como las voces en *off*, tiempos dislocados, diálogos improvisados, encuadres fragmentados, y la cámara en mano con movimientos toscos. Con sus largometrajes *Drama/Mex* (2006)⁶⁰ y *Voy a explotar* (2008),⁶¹ el director guanajuatense continúa con la misma línea al explorar y plantear nuevos cuestionamientos desde el mundo de los adolescentes.⁶² Para el crítico de cine Jorge Ayala Blanco, la obra filmica de Gerardo Naranjo muestra cómo es posible ir más allá de esa división arbitraria entre arte y diversión:

[...] al aunar el espíritu de la *nouvelle vague* entremezclado con el drama de lo cotidiano a la mexicana, dislocaciones temporales, entrecruzamientos a lo Kieslowski, una caótica energía liberadora por juvenil y explosiva, la anécdota casi abstracta que se abre a la interpretación personal, el paso de la caricatura al retrato de la lectura de un caso real y la estructura por secuencias dilatadas, predominando sobre otros factores y elementos narrativos (Ayala, 2012: 81).

Pero su interés por las temáticas de corte juvenil va más allá. En palabras del director: “Más que generacional es un interés por el individuo. Trato de escribir sobre gente que me parece interesante y la que más me llama la atención es la que vive en la periferia, no en la económica, sino en la periferia social, los inadaptados, digamos...” (Ciuk, 2009: 545). En este tenor, se podría vincular esta afirmación con una tradición del cine de la marginalidad que, si bien se le atribuye una estetización de la pobreza económica, también alude a aquellos inadaptados sociales que viven al margen de los convencionalismos y las buenas costumbres

⁶⁰ La película se encuentra disponible en la plataforma YouTube de forma gratuita. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=XKYtLDsiBbo>

⁶¹ La película se encuentra disponible en la plataforma YouTube de forma gratuita. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=JaQ8Q7ADQ4M>

⁶² Otros trabajos que le anteceden a *Miss Bala* son: *The last attack of the beast* (2002) [cortometraje]; *Malachance* (2004) [largometraje], una producción estadounidense; *Revolución* (2010), éste último es un conjunto de cortometrajes realizados por diez realizadores en el marco de los festejos del Centenario de la Revolución Mexicana. También ha participado en otros formatos audiovisuales como en series televisivas: *Soy tu fan* (2010-2012), *The Bridge* (2013), *Narcos* (2015), estas dos últimas producciones estadounidenses. En 2019 estrenará un largometraje próximo a estrenarse: *Viena and the phantomes* (2017), también producción estadounidense.

(ver apartado 3.5). Asimismo, Naranjo ha sabido sacarle provecho a la austeridad financiera, utilizando los pocos recursos que tiene al alcance como una herramienta para comunicar de modos singulares, a través de un lenguaje que de alguna forma confronta al establecido por las instituciones académicas. Para la crítica de cine Fernanda Solórzano, la película *Drama/Mex* representa un caso paradigmático del nuevo melodrama juvenil mexicano, al considerarlo alejado de las nuevas propuestas complacientes al estilo hollywoodense:

Drama/Mex lleva en el título el nombre del género que Gerardo Naranjo actualiza y reivindica. El melodrama mexicano, espina dorsal de la Época de Oro, está presente en la película no como un guiño condescendiente, sino como un género que ha modelado la educación sentimental de un país. Honesta en sus torbellinos emocionales, y beneficiada por la voluntad de Naranjo de contar una historia sin gran parafernalia, *Drama/Mex* evita la fórmula, la parodia y la pretensión. (Solórzano, 2007).

A través de la cinta referida, es posible apreciar las inclinaciones del director por un cine de corte naturalista, con recursos de *score* (música [o sonido] incidental) y *voces en off* (Ciuk, 2009: 546). El realizador siente una atracción por el neorrealismo italiano y disfruta mucho del cine estadounidense de las últimas tres décadas. En cuanto al cine mexicano, admira a directores como Luis Buñuel y Luis Alcoriza – éste último, propulsor de una estética de la marginalidad y de la violencia crítica – y gusta del cine de la Época de Oro (Naranjo, comunicación personal, 24 de mayo de 2018). Algunas de sus películas favoritas son: *Mean Streets* (Martin Scorsese, 1973), *Contempt* (Jean Luc Godard, 1963), *Ariel* (Aki Kaurismaki, 1988), *Los 400 golpes* (Francois Truffaut, 1959), y *Amar* (Andrzej Zulawski, 1975). Siente especial admiración por este último director de origen polaco, por su estilo narrativo, así como por el del mexicano Carlos Reygadas (Ciuk, 2009: 545).

Por su parte, la obra de Amat Escalante también ha sido representativa dentro de este cine contemporáneo. A la edad de 16 años empezó a trabajar en su primer cortometraje (*Amarrados*, 1998-2002),⁶³ en el cual ya es viable vislumbrar un interés por temas escabrosos

⁶³El cortometraje está disponible en:

https://www.youtube.com/results?search_query=Corto+Amarrados+Amat+Escalante

como la pobreza, el consumo de drogas, la prostitución y el abuso sexual, sin tintes espectacularizados, más bien en un tono sobrio y crudo, jugando con simbolismos y metáforas visuales, como en *Sangre* (2006)⁶⁴ y *Los Bastardos* (2008)⁶⁵. Al igual que en el caso de Naranjo, incluso de manera más clara y contundente, se puede ver una influencia del Tercer Cine y del cine de la marginalidad en los primeros trabajos de Escalante, quien ha declarado un particular interés en el trabajo del director colombiano Víctor Gaviria, quien destaca por películas como *Rodrigo D: No Futuro* (1990) y *La Vendedora de rosas* (1998) (Escalante, comunicación personal, 20 de octubre de 2017).

Respecto a *Rodrigo D: No Futuro*, Escalante siente una peculiar atracción por las atmósferas de la cinta, por sus personajes, sacados de la realidad que trascienden la violencia real y representada, por lo que esta obra del director colombiano se ha vuelto un referente del director mexicano. En palabras de Escalante:

Hay una [película] colombiana que siempre uso de referencia, que también me parece muy fuerte y potente, que es *Rodrigo D No futuro*, del director Víctor Gaviria. Es de los ochentas-noventas y es muy cruda, se siente ahí una fuerza muy potente, que trasciende, una fuerza muy trascendental ahí de cómo filmó, y las personas que está filmando que eran gente sacada de la realidad, no eran actores, no podían hablar como para que se entendiera en el cine realmente. De hecho, la mayoría de los actores que salen ahí ya están muertos, murieron pronto después en Medellín, por las drogas o por la violencia. Y esa película ha sido algo que me ha afectado también (Escalante, comunicación personal, 20 octubre 2017).

En cuanto a la influencia de Gaviria en la obra de Escalante, cabe destacar el gusto compartido por trabajar con actores naturales. Para Amat, esta práctica le da más credibilidad a su puesta en escena, ya que, según el cineasta, los personajes hablan desde su entorno más próximo, con mayor espontaneidad, a diferencia de los actores profesionales, quienes tienen qué conocer, estudiar y llevar a cabo un *performance* artificial. En un sentido similar, Víctor Gaviria le apuesta a los actores naturales porque “se ponen como bajo la influencia de los

⁶⁴ El tráiler está disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=v_EiORyhj0

⁶⁵ El tráiler está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SIIP-AzNpGU>

que han vivido y de lo que son pero en una especie de testimonio que se brinda a la interpretación del espectador. [...] Lo interesante de esos relatos son la conexión que tienen con el personaje que los vive. Trato de mostrar en mis películas las formas de ser de unos personajes que no son inventados por mí sino son una elaboración de la realidad” (Citado en León, 2010: 88).

Aun así, con contenidos tan escabrosos de por medio, temas como el amor y la esperanza subyacen en las historias que construye en sus obras posteriores, por lo que sus cintas son difíciles de encuadrar en escuelas o géneros cinematográficos, pues aunque no están exentas de provocación por cuestiones tan susceptibles a la moral, el realizador considera que sus obras también son para entretener y hacer reír al espectador (Escalante, comunicación personal, 20 de octubre de 2017).⁶⁶

Al respecto, Ayala Blanco considera que desde su primer trabajo (*Amarrados*) Escalante ya mostraba un estilo único, destacable por sus “paisajes poco reconocibles, planos fijos, personajes recios amorales y vengativos, verismo rayano en el documental, actuación nula, inserción de escenas ilógicas, incomodidad provocada y provocadora” (2012: 81). La *opera prima* del director aviva remembranzas de *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950), a través de una representación de la orfandad urbana, de niños que viven bajo el arropo de las calles y de la incertidumbre. El formato en blanco y negro quizás sea un dejo de nostalgia y desolación, o bien, de homenaje a la cinta paradigmática de Buñuel. Para el investigador Sergio López, la obra de Escalante “reta al espectador a soportar su tedio, su quietud, su contención. Además, al permitirse las inexpresivas pausas, los incómodos silencios, manifiesta oposición a las convenciones cinematográficas tradicionales. Sus personajes molestan, sus tomas desagradan, sus diálogos no parecieran provenir del cine e incluso, en ocasiones, cuesta trabajo entenderlos” (2012: 143).

⁶⁶ Otras obras fílmicas del director son: *Esclava* (2014) [cortometraje]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M82v9in4P24>. Al igual que Naranjo, Escalante también participó en el conjunto de cortometrajes *Revolución* (2010). En 2017 estrenó *La Región Salvaje* (2016), su último largometraje, ganador del premio a mejor director en el Festival de Venecia edición 2016. El tráiler está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qfdurv4kzUA>. Para acceder al video piden corroborar la mayoría de edad.

Así pues, se asiste a una puesta en escena que va a contrapelo del *establishment* de la narrativa cinematográfica. Es decir, no sólo predominan atmósferas de violencia de carácter contenutista (contenido argumental), sino a una violencia que trastoca los recursos narrativos convencionales: imágenes sexuales des-erotizadas, encuentros amorosos des-romantizados, tiempos narrativos des-acelerados, violencias des-moralizantes.

Con influencias desde diversas latitudes, como Michael Haneke (Austria), Werner Herzog (Alemania), Gaspar Noé y Bruno Dumont (Francia) y Stanley Kubrick (Estados Unidos), Sergio Leone (Italia), entre otros, Escalante ha declarado que desde que filmó su primer cortometraje quería hacer algo parecido a lo que ellos realizaron (Comunicación personal, Escalante, 20 de octubre de 2017). En estos creadores se sitúa un eje central en común dentro de sus narrativas y estéticas audiovisuales: la violencia. Al respecto, el director opina lo siguiente:

Antes de saber que quería hacer cine me acuerdo que me impresionó mucho la película *Blade Runner*, *Robocop*, *Terminator*, películas muy violentas en general y como que siempre he tenido una atracción por una cuestión yo creo que tal vez de misterio, me gustaría decir ahora, hacia el cine violento, visceral que sorprendiera también. Me gusta la violencia, en cine, viéndola en cine, me gusta cuando no esperas que te van a enseñar algo de una cierta manera, y te lo enseñan, eso siempre me ha como atraído. Entonces yo creo que trato de hacer eso a veces también. (Comunicación personal, 20 de octubre de 2017).

No es de extrañar que tenga particular interés y preferencia por películas como *Robocop* (1987), pues esta cinta del director holandés Paul Verhoeven, destaca del cine hollywoodense por hacer uso de la violencia con una visión más crítica, por alejarse de lo complaciente, por mover al espectador de su zona de confort, algo en lo que insiste Escalante como uno de sus principales alicientes al hacer cine. Respecto a esta cinta, Nelson Carro (1998) comenta lo siguiente:

El holandés Verhoeven no se ciñó a las reglas de Hollywood y logró una película duramente crítica de la sociedad estadounidense, delineada con los rasgos

exagerados de una caricatura y marcada por el humor muy ácido y la estilización. Por eso, *Robocop* resultó mucho más molesta que las acciones neocolonialistas de *Rambo* en Camboya o Afganistán (424).

En un contexto más local, algunos autores como Luis Buñuel, Alejandro González Iñárritu, con *Amores Perros*, y su colega allegado Carlos Reygadas, con *Japón* (2002) en especial, han influido en su obra, al igual que otros cineastas latinoamericanos como los ya mencionados Víctor Gaviria, y el brasileño Glauber Rocha, precursor de la llamada “Estética del hambre” (Comunicación personal, 20 de octubre de 2017). En este sentido, se observa que las narrativas de Escalante están permeadas en cierta medida del contexto cinematográfico latinoamericano, con algunos elementos del ya mencionado Tercer Cine, del que posteriormente se desprenden algunas tendencias como el cine de la marginalidad, en donde elementos como la violencia, la pobreza y la orfandad son inherentes a su propuesta estética e ideológica. Estas formas estéticas se pueden ubicar de manera más contundente en su primer cortometraje, una historia enmarcada en escenarios desoladores, marginales, así como los sujetos retratados, en medio de la orfandad, las drogas y la prostitución.

Los dos autores, hijos de la posmodernidad – entendiendo ésta como una periodicidad en el tiempo histórico y no como corriente del pensamiento – han sido tildados de “posmodernos” por sus manifestaciones filmicas fuera de serie, por sus posturas ambiguas desde los códigos ético-morales convencionales y normativizados desde el Estado y desde la sociedad misma, al abordar temáticas sensibles como la juventud, el sexo y la violencia. Pero también por transgredir los parámetros convencionales de la puesta en escena, del montaje, de las formas narrativas y estéticas audiovisuales, de los actores, etc. Todo ello ha provocado que sean un referente en el cine nacional e internacional.⁶⁷

⁶⁷ Drama/Mex, el primer largometraje mexicano de Gerardo Naranjo fue catalogada como “la primera cinta posmoderna mexicana” (véase: <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/02/index.php?section=espectaculos&article=a12n1esp>). Al respecto, el realizador un tanto molesto opinó lo siguiente: “Fue mi primera entrevista y yo sé que **nunca dije eso**. Recuerdo perfecto que fue una anotación del reportero Y ME LA ANOTÓ A MÍ. El reportero se lo inventó TODO. Siempre he lamentado ese encabezado y me han traído incluso jaloneos en fiestas” [las negritas y mayúsculas son del autor] (Naranjo, comunicación personal, 24 de mayo de 2018).

Cabe mencionar que ambos realizadores coincidieron en la producción titulada *Revolución* (2010),⁶⁸ un conjunto de diez cortometrajes que hacen alusión al acontecimiento de la Revolución Mexicana, en el marco de los festejos del Centenario de este evento histórico. Además de Naranjo y Escalante, participaron otros directores sobresalientes en la escena de este cine contemporáneo, tales como Carlos Reygadas, Gael García Bernal, Diego Luna, Rodrigo Plá, Mariana Chenillo, Patricia Riggen, Rodrigo García y Fernando Eimbcke.⁶⁹ Esta obra fue financiada por Canana Films, casa productora de cine fundada en el 2005 por los actores Diego Luna y Gael García Bernal, junto con el productor Pablo Cruz.⁷⁰

El objetivo primordial de esta productora independiente es apoyar a nuevos talentos en el quehacer cinematográfico en sus distintas facetas (producción, distribución, exhibición) de México y América Latina, bajo la premisa de generar obras artísticas de calidad que a la par puedan obtener buenos ingresos en taquilla (Hernández, 2012). No es casualidad que esta empresa haya producido y/o distribuido varias cintas de los realizadores mencionados anteriormente. De hecho, Canana Films ha colaborado en algunas cintas de Naranjo, como *Miss Bala* y *Voy a explotar*, junto con otras productoras y con el apoyo de FIDECINE. De igual forma, Gerardo Naranjo participó como director de algunos episodios de la serie televisiva *Soy tu fan* (2010), transmitida por el Canal Once y producida por Canana Films.

Por otra parte, también ha sobresalido Mantarraya Producciones, una plataforma mexicana que surgió en 1998, fundada por los cineastas Jaime Romandía y Pablo Aldrete con la intención de catapultar nuevos talentos. En el 2007 se fundó Cadereyta Films como un sello alternativo en el rubro de la producción, mismo año en que Mantarraya se alió con la productora de Carlos Reygadas, NoDream Cinema, para crear la distribuidora ND Mantarraya. Dicha alianza se erigió con la finalidad de ofrecerle al público mexicano

⁶⁸ Aquí una reseña del crítico de cine Leonardo García Tsao sobre la película: <http://www.jornada.unam.mx/2010/12/03/espectaculos/a09a1esp>. Para ver el tráiler de la película véase: <https://www.youtube.com/watch?v=kVOpF5gTjfA>

⁶⁹ Información recuperada de: <https://www.filmaffinity.com/es/film724818.html> [Consulta: 17 nov. 17].

⁷⁰ El antecedente de Canana Films es el festival “Ambulante gira de documentales”. Han logrado crecer y diversificar sus actividades como distribuidores, además de producir contenidos televisivos. Ha creado alianzas con servicios de video *on demand* (VOD) con Cablevisión con la intención de diversificar los canales de exhibición, así como combatir la piratería (véase: <http://expansion.mx/entretenimiento/2010/02/22/diego-y-gael-potencian-sus-producciones-en-television-por-cable>). Su catálogo como productora y distribuidora es amplio. Véase el sitio oficial: <http://www.canana.net/> [Consulta: 17 de nov. 17].

proyectos cinematográficos de alta calidad y originalidad que difícilmente se estrenarían en la cartelera de las salas comerciales del país (Mantarraya Producciones, 2017). Esta plataforma ha colaborado en la producción y distribución de algunas cintas de Amat Escalante, tales como *Los Bastardos*, *Heli* y *La región salvaje*, su más reciente película. No está de más recordar que Escalante participó como asistente de dirección en la película de Carlos Reygadas, *Batallas en el cielo* (2005) y a partir de este momento forjaron una relación laboral y de amistad.

Ante este panorama, es factible ubicar a Gerardo Naranjo y a Amat Escalante en una misma generación de realizadores emergentes que desde muy jóvenes han iniciado su carrera cinematográfica y a los pocos años han conseguido sobresalir entre los circuitos alternativos de cine independiente en colaboración con plataformas mexicanas de producción, distribución y exhibición independientes que han logrado afianzarse como empresas representativas dentro de la industria cinematográfica nacional e incluso en el mercado internacional. Es posible afirmar que tanto Gerardo Naranjo, con *Miss Bala*,⁷¹ como Amat Escalante, con *Heli*,⁷² trazaron una coyuntura en su carrera, pero también en el entorno cinematográfico, pues con dichos títulos traspasaron las fronteras – si es que las hay formalmente – del cine autoral al cine comercial. En términos de exhibición, las dos cintas resultaron reveladoras por su relativo éxito en taquilla de las salas comerciales, al mismo tiempo que obtuvieron varios premios y reconocimientos dentro del circuito de festivales nacionales e internacionales.

Miss Bala fue estrenada en septiembre del 2011. De acuerdo con los datos del Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011, *Miss Bala* destaca en el *Top Ten* de películas nacionales exhibidas en este año, proyectándose en 104 pantallas del país, con 100 copias, con 405 mil entradas y recaudando aproximadamente 1 millón 500 mil pesos (IMCINE, Anuario Estadístico, 2011). Es una cinta realizada en coproducción con Estados Unidos, y además de la colaboración de la productora mexicana Canana Films, recibió estímulos de

⁷¹ El tráiler de la película está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=o5boX9ngglU>].

⁷² El tráiler de la película está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tUY5kZmgxpc>. La película está disponible en la plataforma YouTube de forma gratuita. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=dCiKLdCocUs>

IMCINE (FIDECINE y PROMECAP), fue distribuida y comercializada por FOX Internacional Productions (Filmaffinity, 2017). Si bien, la película no aparece en el *Top Ten* general, pues en éste predominan producciones estadounidenses, los datos anteriores muestran que su éxito fue significativo frente a otras películas nacionales, además de que su proceso de producción, distribución y exhibición fue manejado por organismos acaudalados del gremio.⁷³

El recibimiento de *Miss Bala* por parte de la crítica fue *grosso modo* positiva, con halagos a la forma artística en que aborda el tema de la violencia, así como por su contenido social, aunque no faltaron quienes opinaron que ésta se acumula al montón de cintas relacionadas con el tan desgastado tema de la narcoviencia en el que la denuncia social cae en la obviedad o raya en el sensacionalismo.⁷⁴ Tras su lanzamiento en el Festival de Cannes 2011, *Miss Bala* ha sido aclamada por la crítica. Fue nominada a varios premios Ariel, y reconocida en varios festivales internacionales, como el de Palm Springs, Filadelfia y San Sebastián, además de haber formado parte de la Selección Oficial para el Festival de Cannes edición 2011 (sección “Un certain regard”) (Filmaffinity, 2017).⁷⁵

No obstante, algunas críticas en tono negativo plantean algunos puntos que cuestionan la postura ética del director, al considerarlo oportunista, pues se valió de la coyuntura de la lucha contra el narcotráfico para contar una historia de violencia y que para ello, según el periodista y crítico José Antonio Monterrosas, “es indispensable conocerla profundamente y no partir de la confusión para llegar a la catarsis mediática y volver a la

⁷³ En el mercado de piratería también fue popular *Miss Bala*, ya que estuvo a la venta en varios mercados representativos de grandes urbes como Ciudad de México, Monterrey, Guadalajara y Puebla (IMCINE, 2011: 153). Asimismo, en la web estuvo disponible en varios sitios de descarga: Vagos.es, Películas Yonkis, Taringa, Posteando, Enseriestv, Daleya, BuscaloX, Facebook, Ares y Emule (IMCINE, 2011: 173), y en otros sitios de visualización: Peliculasyonkis, Veocine.es, Peliculón, Cinetube y Películas mas (IMCINE, 2011: 174).

⁷⁴ Al respecto, véase algunas reseñas como: Jordi Acosta, “Narcocorrido 'artie'. Miss Bala revela a un cineasta en pleno dominio de sus recursos expresivos”, *El país*, 10 de mayo de 2012 [en línea]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2012/05/10/actualidad/1336675378_706679.html; “Concurso de violencia”, *La razón*, 11 de mayo de 2012 [en línea]. Disponible en: https://www.larazon.es/historico/3104-concurso-de-violencia-GLLA_RAZON_456876

⁷⁵ Cabe señalar que se está realizando un *remake* (nueva versión) de *Miss Bala*. Será dirigida por la cineasta norteamericana Catherine Hardwicke, conocida por cintas como *Crepúsculo* (2008) y *Caperucita Roja* (2011), con un sello hollywoodense, y parte de las locaciones estarán en la ciudad fronteriza de Tijuana. “Nueva versión de 'Miss Bala'”, *Excelsior*, 22 de junio de 2017. Recuperado de: <http://www.excelsior.com.mx/funcion/2017/06/22/1171445>.

tierra de nadie” (2011). Asimismo, el periodista señala que no hay nada rescatable o novedoso en la cinta en cuanto a los recursos narrativos ni una crítica de fondo sobre el tema:

No hay nada nuevo en *Miss Bala*. Por el contrario, es una sucesión de clichés y estereotipos, disfrazados o desvestidos, con la intención de apantallar o abrumar al espectador podrido de mensajes vacíos, contribuyendo negativamente a la discusión sobre lo que vive el país y, por si fuera poco, resolviendo – o resumiendo – de la forma más fácil, superflua y tajante: el problema de la violencia visto desde afuera, desde las notas del periódico, desde la tele-ficción y no desde la realidad o desde la llamada sociedad civil, desde los periodistas que investigan sobre el tema, desde los expertos en violencia de género, desde una visión amplia: la gubernamental, la de los narcotraficantes y, desde luego, la de los ciudadanos agraviados que denuncian abusos a pesar de las consecuencias. Tema complejo y con muchas aristas de por medio para batirlo en una sola vasija (Monterrosas, 2011).

En el caso de *Heli*, la cinta fue estrenada en agosto del 2013. Se trata de una coproducción en la que participan México, Francia, Alemania y Holanda; contó con estímulos otorgados por IMCINE (FOPROCINE).⁷⁶ Se exhibió en 33 pantallas del país, con 33 copias. Tuvo un éxito moderado con un estimado de 90 mil 556 asistentes, y generó aproximadamente 4 millones 422 mil 044 pesos (IMCINE, Anuario, 2013: 50). Estas cifras resultan representativas para películas de este tipo de expresiones cinematográficas, que suelen ubicarse en el submundo del llamado “cine de arte”.⁷⁷ Pero estas cifras muestran parcialmente la proyección de películas como la de *Heli*. Si bien este filme no aparece en el *Top 10* de las cintas nacionales estrenadas en el 2013, ni mucho menos en el *Top 10* general – en el que habitualmente aparecen producciones estadounidenses –, tuvo eco en otros

⁷⁶ De acuerdo con la ficha técnica que presenta Filmaffinity en su sitio web, la producción contó con varios apoyos de producción: Mantarraya Producciones / Tres Tunas / FOPROCINE / Le Pacte / Lemming Film / No Dream Cinema / Sundance-NHK / Ticoman / Unafilm / CONACULTA / ZDF-Arte / Iké Asistencia / Fonds Sud Cinéma / Centre National du Cinéma et de L'image Animée / Ministère des Affaires étrangères et du Développement International / Film- und Medienstiftung NRW / Netherland Filmfund. Información recuperada de: <https://www.filmaffinity.com/es/film103490.html>

⁷⁷ Cabe resaltar que en este mismo año se estrenaron filmes como *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez), con 15 millones 199 mil 633 asistentes y con ingresos de 600 millones 329 mil 311 pesos, y *Nosotros los nobles* (Gary Alazraki), con 7 millones 136 mil 955 asistentes y con ingresos de 340 millones 304 mil 344 pesos.

espacios, como en el mercado de la piratería y en sitios de Internet. Era posible que encontrar en tiendas como *Mix up* y *Blockbuster* la cinta de *Heli* en formato DVD y Blu-ray (Imcine, 2013: 163).

Sin embargo, el mercado de la piratería resulta más asequible al público por los precios bajos y por su mayor disponibilidad. *Heli* fue una de las películas que se encontraban a la venta en formato DVD “clon”, en los mercados más populares de ciudades como Puebla y Guadalajara (IMCINE, 2013: 173). El interés por parte del público se hizo notar en sitios populares como YouTube, pues fue de las películas nacionales más buscadas para reproducir su tráiler.⁷⁸ Esta plataforma ofrece servicio de *streaming* de video en línea (contenidos audiovisuales en formatos cortos, como videos musicales y tráilers, así como películas completas, series y programas de televisión) que se caracteriza por su fácil acceso a la mayoría de los usuarios además de gratuito. Pero también están otros sitios populares, aunque en su mayoría ilegales, en donde se ofertan sobre todo películas.⁷⁹

La difusión y distribución de *Heli* en otros países como Canadá, España y Rumania también fue representativa, sobre todo si se toma en cuenta que normalmente el cine mexicano se distribuye primordialmente en países latinoamericanos y Estados Unidos. Además, cabe recordar que unos meses antes de su estreno oficial en salas comerciales, *Heli* se presentó en Francia, en la Selección Oficial del Festival de Cannes 2013 y ganó la Palma de Oro a mejor director (Filmaffinity México, 2017).⁸⁰

⁷⁸ Según datos del Anuario Estadístico, la película tuvo 196 mil 685 reproducciones de su tráiler (IMCINE, 2013: 202).

⁷⁹ *Heli* estaba disponible en sitios como Más Películas.tk, Cinetube, Películas Yonkis, Dop.tv, Divxonline, Cartel Movies, Veocine, Vidocio y Tus Pelis (Imcine, 2013: 209-210). Por otro lado, las redes sociales ahora permiten “democratizar” los servicios de publicidad y promoción de cualquier filme, entre los más concurridos están Facebook y Twitter. En este caso *Heli*, a través de su *fan page* en Facebook, consiguió tener 3 mil 747 followers (seguidores), y en Twitter 2 mil 061.⁷⁹ En septiembre del 2016 se publicó en YouTube la película – con restricciones para menores de edad, ya que tiene clasificación “C” —, y casi un año después tiene 595 mil 349 vistas, mil 797 “likes” (me gusta) y 595 “dislikes” (me disgusta) (YouTube, 24 ago. 17).

⁸⁰ También participó en otros festivales en los que fue premiada: Mejor película en el Festival de La Habana (2013), Mejor director en los Premios Ariel (2013), Mejor película en el Festival de Lima (2013), Mejor director y guion en los Premios Fénix (2014) y Mejor dirección en los Premios Platino (2013). Recuperado de: <https://www.filmaffinity.com/mx/film103490.html>

La relevancia de esta cinta a nivel comercial radica en que obtuvo numerosos reconocimientos en varios festivales internacionales y a la par registró un relativamente alentador en taquilla de las salas comerciales. Es decir, frente a la idea anticipada, pero muchas veces acertada, de que las películas exitosas en el circuito de festivales normalmente no lo son en taquilla – por lo menos en este país –, *Heli* resulta un caso excepcional, pues reveló que ambos aspectos no necesariamente tienen qué contraponerse. Aunado a ello, la polémica que se desató a raíz de la representación de la violencia social que aqueja a la sociedad mexicana enriqueció la promoción y la curiosidad de la misma entre los espectadores que incluso desconocían la obra de Amat Escalante, tanto en el país como en el extranjero. Quizás la controversia desatada desde su exhibición durante el Festival de Cannes colocó a la cinta y a su realizador en el ojo del huracán, pues en varios medios de comunicación nacionales e internacionales se habló de ello.

Las opiniones de los críticos de cine estuvieron divididas básicamente en dos posturas: por un lado estaban aquéllos que defendían la intención del director de provocar sensaciones extremas al mostrar de manera cruda y despiadada la violencia que se vive en México, por otro lado, estaban los que incluso abandonaron la sala de proyección, arguyendo que se trataba de una más de “esas películas de explotación que entregan su violencia envuelta en pretensiones de cine de arte” (Citada en Solórzano, 2013). La escena de la inmolación de genitales causó revuelo y quizás fue una de las razones por las que varios espectadores abandonaron la sala. Al respecto, algunas críticas señalaban que la brutalidad y la violencia de dicha escena “se perciben como un intento demasiado calculado y poco sincero de herir la sensibilidad del espectador” (El Periódico, 2013). En este mismo tono, el crítico Sergi Sánchez señala que “lo menos convincente de 'Heli' es que sus provocaciones parecen demasiado artificiosas, su miserabilismo demasiado extremo para ser filmado y resultar creíble” (2013).

Si bien hubo algunas opiniones encontradas y valoraciones diversas sobre la narrativa de la trama, de la estética visual y del cuerpo actoral, la discusión fue más de índole moral, pues se empezó a cuestionar sobre el derecho de un realizador a forzar a los espectadores a mirar el sufrimiento y el castigo de los personajes de la trama (Solórzano,

2013). *Heli* resultó un filme provocador, no sólo por el tema que aborda, sino por sus formas de hacerlo, y para entenderlo es necesario situar la obra en su contexto histórico, así como en su contexto estilístico cinematográfico.

En este sentido, se insiste en que los textos fílmicos revisados y analizados deben situarse en su contexto, es decir, en su entorno próximo respecto a las tendencias artísticas cinematográficas, a las dinámicas políticas y económicas que condicionan la producción, distribución y exhibición de las mismas, así como a las circunstancias sociohistóricas de la realidad de la que emergen éstas. Bajo este panorama, es loable analizar una película no sólo en función de sus características narrativas y estéticas que la determinan como un texto, sino también en función de sus creadores y de cómo estos a su vez son influenciados y condicionados por su entorno.

Para concluir, y de algún modo responder a un cuestionamiento implícito al que se ha referido en este capítulo: ¿qué tan acertado es abordar el contexto de los realizadores para conocer y analizar una obra fílmica? De antemano, se ha sostenido que una obra fílmica, desde una perspectiva histórica, ética y estética, no se le puede atribuir una autonomía tal cual para su análisis. Si bien, existen varias teorías y modelos de explicación que se inclinan más por estudios y análisis fílmico en que la obra puede abordarse como un texto independiente frente a su creador, en este caso se discrepa de ello, pues si a lo largo del presente trabajo se ha redundado en las singularidades de las obras estudiadas, dichas singularidades radican en gran parte por su sello autoral. Esto, entonces, conlleva a un siguiente cuestionamiento: ¿estamos ante un cine de autor? En un sentido formal y operativo, se podría sostener que sí, pues de acuerdo con la idea de Xavier Robles, el director y el guionista son los creadores primordiales de una obra cinematográfica, pues cimientan las bases para llevar la idea (argumento o historia) a la práctica. Y, en este caso, al considerar que ambos cineastas abordados han fungido como guionistas o co-guionistas en toda su obra, en efecto, es viable hablar de un cine de autor (Robles, 2010: 12). Aunado a ello, la peculiaridad de cada una de sus obras de largometraje ha generado una suerte de estilo distintivo en cada uno de ellos, por lo que esto hace que, más allá de las etiquetas sobre lo

que significa el “cine de autor”, ambos directores se proyectan como figuras representativas en su gremio.

Cabe señalar que se reconocen las aportaciones y las particularidades que emergen de una obra a partir de los demás miembros del equipo de producción de una película, tales como los cinefotógrafos, los actores, los iluminadores, los editores, los encargados de vestuario, maquillaje, utilería, etc., quienes son pieza clave para la re-creación de la obra. No obstante, de acuerdo con Robles, “[...] esa recreación depende fundamentalmente del modo en que lo indica el director, y de los diálogos y acotaciones elaborados por el escritor, por lo que tampoco son autores de la obra, sino intérpretes y recreadores de la misma” (2011: 13).

Por tanto, esta investigación se centrará primordialmente en las aportaciones de la figura del director y del guionista, que en este caso ambas tareas son realizadas por los cineastas en colaboración con otros guionistas, por lo que las siguientes reflexiones se harán en función de las posturas éticas y propuestas estéticas de los creadores, tratando de interactuar con el lenguaje cinematográfico desde un enfoque hermenéutico. En este entendido, si se atiende a la idea de que la imagen fílmica es un texto que involucra dos partes: significante y significado, se asume que, entonces, este texto no puede ser neutro, ni objetivo, ni imparcial. Es decir, que toda imagen fílmica pasa por diversos filtros, entre los que destacan primordialmente el del realizador y su equipo de trabajo (emisores) y los diversos públicos (receptores). Es imposible dejar de lado la postura de los creadores, pues no sólo les interesa representar lo que ha sucedido – en este caso, el entorno de la narcoviolencia –, sino también contar una historia con estructuras narrativas y destrezas artísticas que les sean atractivas a los espectadores (Burke, 2001: 202). Asimismo, se supone que los creadores no pueden establecer un significado determinado, que sea estático y unívoco, puesto que el significado puede ser múltiple, en tanto la recepción por parte de los espectadores reconfigura ese significado (Burke, 2001: 225).

4.2. La puesta en escena: el recuento de los daños

A continuación, se realizará un recorrido por las historias que cuentan *Miss Bala* y *Heli*, de sus personajes y sus situaciones. El objetivo es dar cuenta al lector de qué tratan estas

historias para posteriormente poder abordar elementos específicos que se consideran centrales en la reflexión en torno a los imaginarios de la narcoviencia, entendiendo el entorno y las circunstancias de la trama. Se realizará un breve repaso en cada una de las narrativas, deteniéndose en las secuencias y escenas que se presentan como significativas para abordar el tema de la violencia y sus manifestaciones icónicas, al mismo tiempo que complejas.

Con la intención de ubicar de manera más esquemática la secuencia narratológica de la película, se ha optado por segmentar la misma en bloques o unidades de secuencia, al mismo tiempo que situar los giros de la trama en función del hilo conductor, que es la violencia. Jacques Aumont y Michel Marie (1990) proponen que este tipo de análisis se refiere a una lista de lo que el lenguaje cinematográfico denomina “secuencias” de un film (63). El análisis de las secuencias permite conjuntar una serie de elementos de carácter temático, así como de formas y herramientas propias del lenguaje cinematográfico. En términos formales, un criterio básico para identificar la delimitación de secuencias es a través de elementos de “puntuación” que separan los “capítulos” de la cinta, tales como los fundidos o las cortinillas. Sin embargo, como ya lo señalan Aumont y Marie, este tipo de delimitación no resulta del todo efectiva cuando se pretende abarcar un estudio más complejo que atiende más a un seguimiento de las situaciones diegéticas. En este caso, se apunta más a continuidades y discontinuidades de orden temporal y causal, y en ocasiones también de orden espacial.

En este entendido, para el análisis de algunos fragmentos de la película se tomará en cuenta la propuesta de Aumont y Marie, sobre la segmentación de la misma a partir de secuencias, entendiendo éstas como una serie de planos sucesivos relacionados por una unidad narrativa (1990: 63), que no necesariamente atiende a un lugar o momento en específico, sino que puede aludir varios escenarios y tiempos, siempre y cuando exista una correlación de sucesos y acciones que atiendan a una unidad diegética de la trama. Así pues, el análisis en un nivel descriptivo y explicativo se situará en ciertas secuencias representativas del tema y objeto de estudio, flexibilizando la segmentación dependiendo del elemento o situación sobre el que se quiera reflexionar. Por otra parte, se hará uso de la noción de

“escena”, asumiendo que ésta se sitúa dentro de una secuencia y que se refiere a un espacio y tiempo más específico, para describir o explicar elementos más concretos en relación con el lenguaje cinematográfico, tales como planos, angulaciones o detalles del montaje.

Asimismo, se hará uso de fotogramas, la unidad más básica o pequeña de un filme, para un análisis más minucioso e ilustrativo en cuanto a la composición de la imagen. Si bien Aumont y Marie señalan la relevancia del fotograma como una herramienta de análisis del cine, advierten una paradoja del mismo, pues lo describen como “el testigo de la detención del movimiento, su negación” (1990: 82), pues anula la naturaleza de la imagen cinematográfica: el movimiento. De este modo, los autores indican las limitantes de usar únicamente esta unidad como herramienta de análisis.

Así pues, el análisis propuesto en este trabajo, no atiende exclusivamente a una metodología adscrita a una sola disciplina o modelo teórico, pues caería en la negación del quehacer interdisciplinario. De igual modo, se aleja de un análisis estrictamente cinemático (interno), al considerar que toda obra cinematográfica está configurada por factores externos y que se resignifica constantemente por su historicidad, por ser al mismo tiempo un fenómeno social. Por lo mismo, toma distancia de un análisis de carácter estructuralista, tendencia en boga de los años setenta que deriva en reflexiones casi ahistoricistas (Aumont y Marie, 1990: 89).

Por otra parte, cabe subrayar que no se trata de un análisis de carácter meramente semiótico, pues si bien se hace referencia al filme como un texto interpretable por sus códigos de significantes y significados, se alude más a un texto con posibilidades de interpretación en tanto que documenta y deja rastro o huella de representaciones de la realidad social (Burke, 2001). Así pues, el análisis de elementos simbólicos y de sus códigos de significancia no están descartados, pero no atienden meramente a una estructura interna, sino a su vínculo con elementos externos y viceversa.

En este entendido, cabe redundar en que este análisis es transversal, en tanto que propone un estudio de carácter instrumental (Zavala, 2011), ya que se realiza un abordaje sobre los imaginarios de la violencia acudiendo al cine como un fenómeno que ofrece grandes

posibilidades de reflexionar en torno a esos imaginarios desde otros enfoques, como la ética y la estética, y desde una dimensión histórica. Asimismo, se pretende dialogar con esos imaginarios fílmicos y su composición estética y narrativa desde el lenguaje cinematográfico. Por lo mismo, se insiste en esta complejidad, la cual es poco viable abordar desde una metodología preestablecida.

Ambas cintas, además de “mostrar” algunas formas de violencia derivadas del fenómeno del narcotráfico, lo cual se podría comprender como una mimesis de la realidad, en un sentido aristotélico, también “cuenta” o narra de formas particulares esa realidad mostrada, aludiendo a la narración diegética. Por lo que estas narrativas ficcionales mantienen un diálogo constante entre lo mimético (intención de retratar o imitar un episodio de la realidad) y lo diegético (construir y contar una historia desde la inventiva y la imaginación).

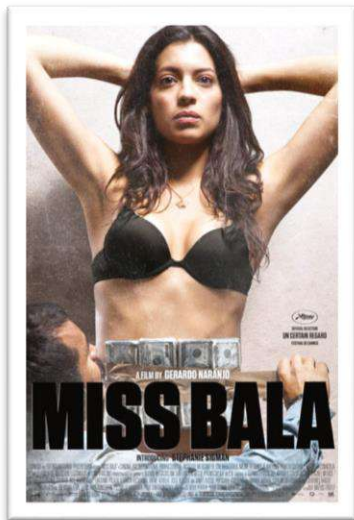


Imagen 1. Cartel oficial de Miss Bala (2011)

Miss Bala

La trama gira en torno al personaje de Laura Guerrero (Stephanie Sigman), una joven de 23 años de edad, quien vive con su padre y hermano menor en una casa humilde de las periferias de la ciudad de Tijuana (Baja California). Ella y su padre se dedican a la venta de ropa en algún tianguis o mercado de la ciudad. Laura y su amiga Azucena / Zuzú (Lakshmi Picazo) comparten el sueño de ganar el concurso de Belleza “Miss Baja” California, por lo que se presentan a las primeras pruebas de selección, en las cuales son elegidas. Sin embargo, este sueño se verá irrumpido cuando Laura y su amiga se ven involucradas en una balacera. Su amiga Zuzú desaparece y Laura, al querer indagar en su paradero, es apresada por un capo de la zona, Lino (Noé Hernández), y forzada a realizar una serie de encargos que la involucrarán irreversiblemente en el mundo del narcotráfico y, por ende, de la violencia en sus diversas manifestaciones. A continuación, se presenta una tabla en la que se expone esquemáticamente las unidades narrativas de la cinta:

Tabla 1 Segmentación por unidades narrativas de Miss Bala (Naranjo, 2011)

Unidad narrativa	#1	#2	#3	#4
Descripción	Laura ansía participar en el concurso “Miss Baja”. Ella y su amiga Zuzú acuden al lugar donde se lleva a cabo el proceso de selección.	Laura busca a Zuzú en un antro, en donde está con su novio, quien parece ser narcotraficante. En este momento se desata una balacera. Laura logra salir ilesa, sin embargo no encuentra a Zuzú.	Al día siguiente Laura pide ayuda a un policía de tránsito, quien al saber que estuvo involucrada en la balacera la entrega a los criminales, cuyo jefe del grupo es Noé.	Noé la involucra en sus actividades delictivas y hace que Laura sea reintegrada al concurso de “Miss Baja” y le da dinero para que se compre un vestido de gala. En el transcurso Laura logra huir
Unidad narrativa	#5	#6	#7	#8
Descripción	Laura regresa a su casa. Sin embargo, Noé y sus hombres la encuentran y se resguardan ahí, pues son buscados por un agente de la DEA.	Laura es parte de una negociación. Cruza la frontera hacia EU y entrega dinero, como pago de una mercancía de narcóticos. A su regreso, se ve envuelta en una balacera en plena vía pública.	Laura se presenta al certamen y, a pesar de haber tenido un desempeño deplorable, es coronada como “Miss Baja”.	Después de haber terminado el certamen, Noé recoge a Laura y la lleva a una playa. Pasan la noche en su camioneta. Al amanecer, Noé es informado de que han encontrado al policía de la DEA. Lo matan y lo cuelgan de un puente.
Unidad narrativa	#9	#10		
	Laura, ahora reina de belleza, es llevada a un evento con militares. Es invitada por un general a su cuarto de hotel. Laura informa al general sobre su atentado. Inicia una balacera. Laura sale ilesa de nuevo.	Laura es llevada a la Policía Estatal y presentada ante los medios como cómplice de Noé y sus compañeros del crimen organizado. Posteriormente es transportada en una camioneta y abandonada en una calle desierta de la ciudad.		
	1:29:28-1:44:26	1:44:26-1:50:30		

Heli



Imagen 2. Cartel oficial de *Heli* (2013)

Heli relata la historia de una familia humilde que se ve atrapada por la violencia derivada de la guerra contra el Narco. Heli (Armando Espitia) es el nombre de pila del protagonista, un joven de 19 años. Heli y su padre trabajan como obreros en la fábrica Hiro, una ensambladora de autopartes, ubicada en las afueras de la ciudad de Silao (Guanajuato). Por su parte, Estela (Andrea Vergara), la hermana de Heli, estudiante de secundaria, mantiene una relación amorosa con un joven de 17 años llamado Beto (Juan Eduardo Palacios), quien se entrena para incorporarse al cuerpo policiaco de la zona con el fin de combatir el tráfico de drogas. Como prueba de amor, Estela permite que

Beto guarde unos paquetes de cocaína en el tinaco de su casa. Esto desatará una serie de infortunios al interior de la familia de Heli. El secuestro, la tortura y la violación sexual llevarán al límite del dolor a esta familia y, sin embargo, la esperanza seguirá presente. De manera paralela, se presentan otro tipo de problemáticas, tales como la vida sexual entre Heli y su esposa, la ausencia de la madre de Heli y Estela, entre otras cosas. A continuación, se presenta una tabla en la que se expone esquemáticamente las unidades narrativas de la cinta:

Tabla 2. Segmentación por unidades narrativas de Heli (Escalante, 2013)

Unidad narrativa	#1	#2	#3	#4
Descripción	Dos cuerpos torturados en primer plano que son transportados en la parte trasera de una camioneta <i>pick up</i> . Hay tres hombres que vigilan a las víctimas. Los hombres se bajan a mitad de la carretera y suben a un puente para después colgar uno de los cuerpos. Unos cuantos segundos la cámara queda fijada en el cuerpo que cuelga del puente.	Heli y a su esposa están en su casa, entre jugueteando e intimando. Unos momentos después una trabajadora del INEGI se presenta a la puerta de su casa. El cuestionario que realiza la trabajadora sirve para presentar el entorno social de la familia y las actividades que realiza cada uno de los integrantes.	Estela y Beto intiman en su auto. Estela no quiere llegar más lejos por temor a quedar embarazada. Mientras tanto platican sobre los ejercicios de Beto, quien se entrena para las fuerzas antidrogas. Beto le regala un perrito a Estela, pero Heli no está muy de acuerdo en que se lo quede. Mientras tanto, empieza a sospechar de su enamoramiento.	La esposa de Heli, tiene dificultades para volver a tener relaciones sexuales con Heli, tras su embarazo. Mientras tanto, aconseja a Estela sobre las relaciones amorosas. Beto lleva a Estela a un lugar secreto que está muy bien resguardado por un perro. Beto le pide que se casen y que se vayan del pueblo en donde viven. Estela acepta.
Unidad narrativa	#5	#6	#7	#8
Descripción	Se lleva a cabo la destrucción de un cargamento de cocaína, marihuana y productos de piratería. Un oficial da el informe, mientras al fondo se ve la quema de los narcóticos. Beto es parte de esta práctica. Los medios de comunicación están presentes.	Heli se da cuenta que su hermana y su novio Beto esconden algo. Descubre un par de paquetes de droga escondidos en el tinaco de su casa, por lo que decide deshacerse de ellos inmediatamente. A la par reprende a Estela y la vigila.	Un par de “policías” irrumpe en la casa de Heli, con armas largas preguntando por los paquetes. La primera víctima letal será el padre, mientras Heli es testigo de ello. Heli y Estela son apresados, junto con Beto, mientras que el cuerpo de su padre es abandonado en medio de la nada.	Heli y Beto son llevados a una casa en la que son torturados al grado de la inmoliación. Mientras tanto, una mujer de edad mediana y un par de niños y adolescentes son espectadores del episodio para después convertirse en partícipes. Mientras tanto, se ignora el paradero de Estela.
Unidad narrativa	#9	#10	#11	#12

	<p>Mientras que el cuerpo inerte de Beto yace en un puente peatonal, Heli fue abandonado a su suerte ahí mismo. Heli regresa a su casa, la encuentra cercada e invadida por agentes de la policía y se reencuentra con su esposa. Heli da su testimonio y ayuda a los agentes a la búsqueda de su hermana. Heli es acosado e intimidado por la agente encargada del caso.</p>	<p>Tras varios días, Estela aparece en la casa. Aunque Estela está de vuelta, parece que sufre un estado de shock, por lo que mandan llamar a una médica, quien tras la revisión les comenta que sufre de un trauma debido al secuestro y a la violación sexual, por lo cual ha quedado embarazada. Ante los eventos, Heli emprende una búsqueda exhaustiva para dar con el victimario de Estela.</p>	<p>Heli logra su cometido y cobra venganza al meterle una buena paliza al violador. Después, Heli logra tener relaciones sexuales con su esposa. Mientras tanto, Estela y su sobrino reposan dormidos en el sillón de la sala, con el viento entrando por la ventana.</p>	

Para concluir este breve apartado, resulta pertinente señalar que además de tener como propósito ilustrar panorámicamente sobre la trama narrativa de ambas obras fílmicas, también se pretende dimensionar la relevancia del papel que juega la diégesis de estas dos películas de ficción. Con esto se quiere dar a entender que sin un proceso diegético que dé coherencia y sentido a una narrativa, puede resultar más dificultoso construir una historia sobre la narcoviolenencia que pueda interpelar al espectador, entendiendo a este proceso como una construcción y estructuración de elementos yuxtapuestos que den sentido y significancia a la misma. De este modo, aquellas imágenes fragmentadas (fotografías, estadísticas, videos, notas periodísticas, etc.) que van conformando los imaginarios de la narcoviolenencia, cobran mayor presencia y significado para el espectador.

4.3. *Miss Bala* y *Heli*. De la imagen al imaginario de la violencia. Estrategias, formas y perspectivas.

A continuación, se profundizará en la parte interna (cinemática) de las películas referidas con el propósito de vislumbrar algunos mecanismos estéticos y narrativos de estas historias ficcionales que se consideran significativas y referenciales en torno a los imaginarios de la

violencia. Este ejercicio se acompañará de algunos fotogramas tomados de las películas con el propósito de ilustrar más a detalle al lector, acompañado de un análisis de las secuencias puntualizadas.

Para analizar estas imágenes, se retoma la propuesta de Román Gubern, quien habla de la relevancia de la imagen icónica como una categoría perceptual y cognitiva que transmite información sobre la realidad percibida visualmente, con códigos propios de cada cultura. En palabras del historiador:

La imagen icónica es una modalidad de comunicación visual que representa de manera plástico-simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico (percepto), o reproduce una representación mental visualizable (ideoescena), o una combinación de ambos, y que es susceptible de conservarse en el espacio y/o en el tiempo para constituirse en experiencia vicarial óptica: es decir, en soporte de comunicación entre épocas, lugares y/o sujetos distintos, incluyendo entre estos últimos al propio autor de la representación en momentos distintos de su existencia (1996: 21).

Es decir, que en el corpus fílmico abordado se considera que existen algunas imágenes icónicas representativas, en tanto prevalecen en los imaginarios de la narcoviencia y que más allá de la lectura explícita de las representaciones de violencia, apelan a las singularidades de una violencia enmarcada en un contexto sociopolítico y cultural determinado por un tiempo y un espacio. En este entendido, se sostiene que estas imágenes icónicas son compartidas de una u otra forma entre el autor de dicha representación y el espectador, quienes ya han identificado previamente estas imágenes a través de otros medios y experiencias. Siendo así, se insiste en la importancia del sentido histórico de este análisis, al considerar que, tal como lo plantea Gubern:

[...] la imagen es un producto social e histórico, de manera que el relativismo de sus convenciones representacionales es inherente a su propia naturaleza semiótica. Y por eso la forma icónica es un concepto que sólo puede ser cabalmente entendido en sus mutaciones diacrónicas (históricas) o sincrónicas (territoriales), que

preservan lo permanente (el significado) a través de opciones de significantes muy variadas, tan variadas que pueden resultar indescifrables para los sujetos de otras culturas (1996: 27).

En este tenor, el análisis de las imágenes cinematográficas, más que atender a cuestiones de índole semiótica, consistirá en ubicar aquellas imágenes icónicas que se consideren significativas en función de la conformación de los imaginarios de la violencia, en el contexto del fenómeno del narcotráfico, el cual condiciona los modos de entender y percibir las representaciones de la misma. De tal modo que, el impacto intelectual y sensorial, o logopático – retomando la reflexión de Cabrera – que genere las cintas abordadas, dependerá en gran medida del tipo de espectador y sus circunstancias. De acuerdo con la investigadora Montserrat Algarabel:

Cuando un espectador se siente interpelado al ver un filme y advierte que éste, de alguna u otra forma, perturba su moralidad o creencias, vulnera ciertos valores socialmente compartidos, contradice su conocimiento de hechos históricos o su noción de la realidad misma y/o daña sus intereses, emerge la transgresión fílmica. Así, ésta sólo tiene sentido en contextos de lectura específicos y comporta distintos contenidos y significados: una película será etiquetada como transgresora en función del espectador que la interpreta, del cuándo y el dónde de su lectura y de los juicios que emite para justificar la transgresión percibida (2016: 46).

Asimismo, se redundará en algunos elementos temáticos que se consideren transversales en ambas cintas y que sean potencialmente interpretables y analizables para poner en discusión algunos aspectos centrales de la crítica a la violencia institucional, o violencia estructural, diría Žižek, al mismo tiempo que se hace alusión a la violencia subjetiva, y cómo se representa un dialogismo constante entre estas dos. Finalmente, el propósito en este capítulo es tratar de compaginar el análisis externo (instrumental) con el interno (cinemático), de tal modo que algunas herramientas de análisis no necesariamente atienden a un modelo o teoría propios de los estudios cinematográficos, al considerar que estos son limitados, ya que no dimensionan la complejidad de una obra fílmica.

Así pues, se irán señalando y puntualizando algunas de las imágenes icónicas consideradas representativas en ambas películas, que de un modo u otro manifiestan una simbiosis entre violencia estructural y violencia subjetiva. Al mismo tiempo que se destacarán algunas imágenes icónicas que se han convertido en una suerte de intertextos⁸¹ entre el trabajo de los medios de comunicación (fotoperiodismo, por ejemplo) en el quehacer cinematográfico, pues a lo largo de este capítulo se irá advirtiendo sobre la relevancia de la información mediatizada (diarios, noticieros televisivos, redes sociales) en la recreación de las narrativas fílmicas seleccionadas.

De este modo, se podrá vislumbrar el dinamismo que hay en la conformación de estos imaginarios de la narcoviencia, un conjunto de imágenes icónicas que deambulan, se configuran, se mediatizan y se representan desde diferentes medios y soportes informativos, técnicos y artísticos. Todo esto, tomando cierto distanciamiento del sensacionalismo y espectacularidad que ha permeado varios productos audiovisuales sobre el tema, sino, por el contrario, retomar estas imágenes icónicas para indagar en su complejidad y dimensionar las múltiples caras de la violencia.

Violencia y orfandad

En ambas cintas, existe una casualidad que se podría asumir como un elemento sintomático del cine nacional: los protagonistas, Laura y Heli, son huérfanos de madre. Nunca se menciona algo al respecto, simplemente son figuras ausentes dentro de la trama narrativa. Si acaso en la historia de Laura, al principio es posible apreciar una fotografía colgada en su pared en donde al parecer está con su madre cuando ella era niña. En la historia de *Heli*, sencillamente se omite, aunque de algún modo la esposa de Heli funge como una figura maternal, por lo menos para Estela, y desempeña algunas labores domésticas que tradicionalmente realizan las madres que son amas de casa, tales como preparar la comida y

⁸¹ Lauro Zavala (2014) se refiere a los intertextos, en su sentido más flexible, a todo producto cultural con un entramado de elementos significativos relacionados entre sí. En términos más llanos, el intertexto “es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado” (44). No obstante, la intertextualidad no es algo exclusivo del texto o de su creador, sino “de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde una determinada perspectiva: precisamente la del observador” (44).

lavar la ropa. Aunque las figuras paternas sí son parte de la trama, se presentan de manera distante, mientras que las relaciones fraternales son cruciales en la misma.

En el caso de *Miss Bala*, aunque la trama está más encaminada a las peripecias de Laura, en algunas escenas se aprecia la relación afectiva que mantiene con su hermano, mientras que el padre parece un tanto distante. En este caso, Laura se presenta en un rol de madre sustituta frente a su hermano menor. Según Naranjo, esta situación fue premeditada e intencional, mostrar un entorno en donde la ausencia de figuras maternas es común y que, ante estas adversidades, las familias deben sobrevivir y reconfigurar sus vidas para seguir adelante (Naranjo, 2018).

En *Heli*, tras la balacera desatada en su casa, el padre muere, por lo que Heli y Estela se quedan totalmente huérfanos. Ahora, frente a una doble orfandad, Heli asume el rol de jefe de familia, como proveedor y como protector. De igual modo, cuando Estela es secuestrada y abusada sexualmente, es él quien se encarga de vengarla. Por su parte, la esposa de Heli genera un vínculo maternal y a su vez fraternal con Estela, por lo que, al igual que en *Miss Bala*, existe una configuración de roles parentales y de lazos afectivos en el núcleo familiar. En este caso, el director no era consciente de esta situación en su historia, simplemente lo omitió, aunque sí quería enfatizar una sensación de abandono en un sentido literal y metafórico, que de algún modo tiene que ver con la problemática de la migración a Estados Unidos, y visibilizar algo de las historias de los que se quedan, rescatar la sensación de “que se van algunos y dejan a otros atrás” (Escalante, comunicación personal, 20 de octubre de 2018). Respecto al tema, el director comenta lo siguiente:

Yo traté hacer un documental antes de cualquier película de ficción. Tuve una temporada que quise hacer documentales e hice uno sobre pueblos abandonados, como pueblos fantasmas, donde ya sólo estaban las señoras grandes y niños muy chiquitos. Lo hice en Zacatecas y en algunos lugares de Guanajuato, porque todos se iban a Estados Unidos. Se quedaban los pueblos solos, por temporadas, luego a veces regresaban y se llenaban de vida. Esa sensación era algo que se me quedó algo marcado, y por eso, *Heli* está así (Escalante, comunicación personal, 20 de octubre, 2018).

En este sentido, la orfandad de estos personajes se puede leer también como una metáfora del abandono por parte del Estado. La violencia y el terror acecha a la sociedad mexicana, y ésta se siente desprotegida. La guerra entre el Estado y el Narco desdibuja las fronteras entre el bien y el mal cuando los ciudadanos son carcomidos por la ola de violencia desatada desde ambos bandos. Las víctimas de esta situación posiblemente se conviertan en victimarios, no sólo por la violencia derivada de esta guerra militarizada, sino por la violencia económica y moral. Porque, tal como lo dice la investigadora Araceli Mondragón, en un país como México, “donde los niños no son huérfanos simbólicos, sino de facto, donde la falta de escuelas, trabajo y oportunidades no representa, claro está, una salida a la miseria y el hambre cotidianas; donde la corrupción impera en las instituciones y no hay garantías que eviten el abuso de poder. En estas condiciones, no es extraño que los niños y jóvenes consideren el narcotráfico no sólo por su mejor posibilidad, sino su única opción” (2014: 33). El Narco se convierte en una suerte de ente protector que subsana de algún modo esa orfandad.

Una secuencia en el filme de *Heli* lo expresa acertadamente, cuando están los niños y jóvenes en la vivienda en la que son torturados Heli y Beto. Las edades de los niños han de rondar entre los 10 y 12 años. Estos niños son aprendices de los jóvenes, apenas unos adolescentes, que se han encargado de aprisionar y torturar a Heli y a Beto. La escena puede conmover e incomodar al espectador cuando la cámara retrata un conjunto de rostros indiferentes ante los actos de tortura.



*Imagen 3. Los niños miran absortos la escena en que Beto es torturado.
Fotograma tomado de Heli*

La cámara juega con un campo y contracampo, en donde el espectador puede contemplar la violencia ejercida, al mismo tiempo que contempla a los otros contempladores de la violencia, a los niños y a los otros jóvenes que han secuestrado a Heli y a Beto. Mientras tanto, uno de los niños graba con su teléfono celular este “performance”. Retomando el planteamiento de Lipovetsky y Serroy (2009), la omnipantalla está presente: en la pantalla del videojuego, en la pantalla del teléfono celular, en la pantalla fílmica. A propósito de esto, Escalante tiene un particular interés – u obsesión incluso – por el uso de las pantallas, para dejar entrever la omnipresencia de éstas y cómo se han vuelto una extensión del *modus vivendi* del ser humano, un tanto inspirado en la filmografía del director austriaco Michael Haneke, con cintas como *Funny Games* (1997) y *El video de Benny* (1992) (Escalante, comunicación personal, 20 de octubre de 2017).



Imagen 4. El niño asume el rol de torturador. Al fondo la pantalla con el videojuego. Fotograma tomado de Heli.

En ambas películas mexicanas no se manifiesta claramente el “enemigo” a combatir, pues las fuerzas policíacas y militares se confunden con los capos vinculados al narcotráfico. No se sabe quién es quién y esto hace que el miedo y el terror se multipliquen. La violencia como monopolio del Estado, siguiendo la propuesta de Max Weber, ya no resulta adecuada. Por un lado, ya no es efectiva como arma propia del Estado para imponer orden y paz en los procesos sociales, por otro lado, este monopolio se desintegra para dar paso a una especie de “piso compartido” entre las estructuras estatales y las del crimen organizado. Asimismo, las películas sugieren que ese enemigo, el narco, o el cártel, no

mantiene un poder monolítico, pues jamás lo personifican en un sujeto que represente poder incuestionable, no aparece “el gran capo”.

Por otra parte, la escena en que Heli está en el automóvil de la agente que lleva el caso de la desaparición de Estela y que de un momento a otro se saca sus exuberantes senos de la blusa para después recargar el rostro de Heli sobre su pecho puede resultar confusa e incómoda para algunos espectadores, pues ese arropo que se antoja maternal se puede interpretar como un acto perverso. Pero, ¿qué se podría pensar sobre esta representación? ¿Es un intento por cubrir la orfandad en la que se encuentra Heli? ¿O es un acto de lujuria y perversión? Al respecto, en el programa televisivo “Tragaluz”, de Grupo Milenio, el conductor Fernando del Collado le pregunta al director Escalante: “¿Asocia usted grandes tetas con Estado?”, haciendo referencia a la escena descrita anteriormente, a lo que el realizador responde: “Ahora que lo mencionas tal vez sí” (Tragaluz TV, 2013, 10 de septiembre). Por lo que esta representación puede tener interpretaciones polisémicas, y la interpretación del conductor le parece atinada. Entonces, siguiendo esta interpretación, ¿el Estado es protector y a la vez perverso? Tiene sentido dentro de la trama del filme. Asimismo, el periodista le pregunta sí “¿Felipe Calderón es Heli?”, a lo que el director responde: “No, no, no. Yo creo que Heli es la gente” (Tragaluz TV, 2013, 10 de septiembre). Ante esta afirmación, se asume que, si Heli es la gente, y Heli ha sido víctima del crimen organizado vinculado al narcotráfico, cualquier persona es una víctima potencial, toda la gente resulta vulnerable a este tipo de violencia.

Así las cosas, la relevancia de Luis Buñuel es contundente, pues su obra en general, y con *Los olvidados* en particular, este entorno de orfandad se vuelve un elemento clave para comprender la relevancia de este cine de autor, considera así por tener un estilo en particular, un sello autoral en cada una de sus películas. Al mismo tiempo, en *Los olvidados* (1950), subvierte los moldes de la maternidad para poner en cuestión el amor incondicional y visibilizar los deseos y las bajas pasiones, así como el incesto, haciendo alusión a aquellas imágenes patológicas que incomodan al espectador, que provocan y remueven las convenciones y los valores morales, como diría Román Gubern (2004). Si bien resulta arriesgado afirmar que tanto en *Heli* como en *Miss Bala* hay un vínculo directo con Buñuel

y *Los olvidados*, sí se sabe del interés y admiración de ambos creadores hacia este director aragonés. En lo que sí coincide, de modo más evidente en *Heli*, es la puesta en escena provocadora y sórdida de Escalante, polémica y cuestionada por los críticos y espectadores, como pasó con *Los olvidados* hace ya más de 60 años, cuando se exhibió en México.⁸² El propio Buñuel da cuenta en sus memorias sobre el recibimiento que tuvo su cinta entre los públicos mexicanos:

Estreno bastante lamentable en México. La película apenas permaneció cuatro días en cartel y suscitó en el acto violentas reacciones. Uno de los grandes problemas de México, hoy como ayer, es su nacionalismo llevado al extremo, que delata su profundo complejo de inferioridad. Sindicatos y asociaciones diversas pidieron inmediatamente mi expulsión. La prensa atacaba a la película. Los raros espectadores salían de la sala como de un entierro (citado en Romero, 2011: 35).

Curiosamente, tras su estreno en el Festival de Cannes y el haber obtenido el premio a mejor dirección y el apoyo del intelectual mexicano Octavio Paz, quien en ese entonces fungía como diplomático en Francia y estuvo en contacto con el movimiento surrealista, la película tuvo un mejor recibimiento en México. Se volvió a estrenar y permaneció varias semanas en cartelera y fue premiada con varios premios Ariel, tales como mejor película, dirección, argumento original, entre otros (Romero, 2011: 35). Ante este acontecimiento, se puede aseverar el peso que han tenido y siguen teniendo los modos de exhibición y reconocimiento del cine nacional en el circuito de festivales internacionales, sobre todo de los europeos y norteamericanos. A propósito, cabe redundar en los reconocimientos de ambos cineastas aludidos en este trabajo: Escalante obtuvo el premio a mejor director en Cannes (Francia, 2013) y la cinta de Naranjo fue nominada para los Premios Goya (España, 2011) en la categoría a Mejor película hispanoamericana, entre otros reconocimientos. Es, en gran parte, gracias a estos reconocimientos que algunos públicos no muy afectos a un cine de autor

⁸² Existe la anécdota de que aquellos años, Jorge Negrete, el entonces secretario del sindicato de actores, hubiera prohibido la filmación de la cinta, ya que atentaba contra los valores y las buenas costumbres de la sociedad mexicana.

o de modos de producción, distribución y exhibición alternativa, muestran interés por el mismo.

Violencia y sexualidad

El tema de la violencia sexual está más que presente en ambas cintas. Violencia sexual física y simbólica. En *Miss Bala* desde un principio el espectador es testigo de una práctica popular que conlleva consigo la mercantilización del cuerpo femenino a través de los certámenes de belleza. Por un lado, se trata de una tradición que violenta las diversas expresiones físicas y culturales de la femineidad, pues establece cánones de belleza ortodoxos para poder participar en este tipo de concursos. Aunado a ello, se han popularizado los casos en que muchas de las “misses” se vinculan con capos del crimen organizado.⁸³

La secuencia inicial de la película es significativa, pues a lo largo de casi un minuto, la cámara fija encuadra, en un plano detalle, parte de la habitación de Laura. A lo lejos se escucha que ella entona una canción, mientras que la cámara presenta al espectador sobre sus gustos e intereses. En la pared se aprecia un collage que enmarca un espejo avejentado y oxidado, lleno de recortes, fotografías y afiches que tienen que ver con la moda, el modelaje, íconos de la industria cinematográfica, como Marilyn Monroe, reinas de belleza, anime japonés, retratos familiares, entre otras cosas. En un minuto, la cinta narra y expone, los intereses de la joven aspirante a reina de belleza. Cuerpos esbeltos, pero con curvas exuberantes, casi desnudos, rostros hermosos se entremezclan con imágenes familiares, de su infancia, posiblemente algunas de su madre y una en particular destaca, una fotografía con su amiga Zuzú. Este collage de imágenes funciona como un recurso narrativo al presentar de manera resumida parte de la vida de Laura. En términos estéticos, los recortes y fotografías

⁸³ Después del sonado caso de Laura Zúñiga, en el 2012 también se dio la noticia de que María Susana Flores Gámez, una joven sinaloense de 22 años, quien representó a México un año antes en el certamen Miss Turismo Oriental Internacional, murió durante un enfrentamiento entre presuntos miembros del narcotráfico y elementos del Ejército. Este fenómeno no es privativo de México, pues en países como Colombia también ha sido una práctica común. Véase: “Reinas de belleza: de las pasarelas a las garras del narco”, *Proceso*, 26 de noviembre de 2012 [en línea]. Recuperado de: <http://www.proceso.com.mx/326207/reinas-de-belleza-de-las-pasarelas-a-las-garras-del-narco>

viejas se antojan con un halo de nostalgia, por aquella infancia ya perdida, y de ensoñaciones e ilusiones al mismo tiempo, de ser reconocida en el mundo de la moda y el modelaje.



*Imagen 5. Conjunto de imágenes a detalle en la habitación de Laura.
Fotograma tomado de Miss Bala.*

Un par de escenas después, cuando se presentan Laura y Zuzú a la convocatoria del concurso de belleza, a través de un *travelling* de varios segundos de duración, la cámara muestra en un medio plano toda una fila de mujeres que desean inscribirse al certamen. La cámara narra cómo cada una de estas mujeres interesadas en el mundo de la moda y de la belleza pueden ser próximas presas del narcotráfico. A su vez, es asequible plantear el retrato de un conjunto de mujeres, presas de una violencia estructural, de género, en la que está inscrita la práctica cultural de sexualizar y objetivizar los cuerpos femeninos, pues los criterios de selección para estos certámenes son delimitados en función de los estándares de belleza occidentales o exotizados (delgadez, estatura alta, piel clara, o bien, tez bronceada, como la de Laura). La estética de la vestimenta de estas mujeres, vestidos diminutos con escotes pronunciados y estampados estrafalarios, insinúa también los estándares para lucir atractiva al espectador.

Si bien, al principio de la trama, Laura muestra total interés y emoción por participar en el certamen de belleza, su sueño se ve frustrado al volverse presa de Lino. Irónicamente, tras una serie de eventualidades, Laura es la ganadora del concurso, pues una vez sometida a las órdenes de Lino, éste intimida a los organizadores del evento “Miss Baja” para que la corona le sea otorgada a Laura. Esto no es fortuito, pues la coronación de Laura como reina de belleza servirá como chivo expiatorio e insertarse en el submundo de los cuerpos militares

y policíacos. En una de las últimas secuencias se ve a Laura presentarse en un evento organizado por el comité del certamen, al que curiosamente asisten altos mandos militares. Uno de los hombres de Lino le ha dado instrucciones para que durante el evento “le dé entrada” al general para que después la lleve a una de las habitaciones del hotel, en donde será el evento. Todo ello con el fin de que puedan irrumpir en el lugar y eliminar al general y sus hombres.

En este sentido, la investigadora Rita Segato sostiene que en la actualidad existen nuevas formas de violencia machista que se muestran como un:

[...] signo de una amplia transformación económica y política, que tiene que ver con el desarrollo de la economía informal y criminal y con la descomposición del Estado como monopolista de la violencia. En este marco, el cuerpo de la mujer se convierte en un soporte en el que se inscriben nuevas formas de dominio y de soberanía. Se trata por ello de una violencia pública, sistemática, impersonal, en la que grupos criminales y corporaciones establecen una forma de control sobre el territorio que se expresa públicamente a través del sometimiento total del cuerpo de la mujer (citada en Nuria Alabao, 2017).

Michel Foucault lo ha sostenido en gran parte de su obra, las relaciones de poder y de dominio están presentes en todo tipo de estructura social, unas se muestran de modo explícito, otras se mantienen en un modo implícito. Mantener bajo control a mujeres como Laura Guerrero también transmite un mensaje de jurisdicción, de control territorial:

Quien puede matar mujeres, torturarlas hasta la muerte sabiendo que quedará impune, está pasando un mensaje de dominación a la sociedad, de *dueñidad*, en un mundo de dueños. Más que de desigualdad, hoy se debería de hablar de *dueñidad* porque el grado de concentración de la riqueza es obsceno, el ritmo con que se va concentrando el número de personas que son propietarias de la riqueza es vertiginoso. Entonces, el uso del cuerpo de las mujeres por ejemplo en la trata, la impunidad en el uso del cuerpo de las mujeres es un termómetro de esta *dueñidad*. Es una manifestación, una expresión, un síntoma de un mundo de dueños (Rita

Segato, citada en Nuria Alabao, 2017). Asimismo, Segato insiste en que la cuestión de “violencia sexual” es confusa, pues aunque una agresión se haga por medios sexuales, la finalidad de ésta no responde a una cuestión de orden sexual, sino del orden de poder. Es decir, que “no se trata de agresiones originadas en la pulsión libidinal traducida en deseo de satisfacción sexual, sino que la libido se orienta aquí al poder y a un mandato de pares o cofrades masculinos que exige una prueba de pertenencia al grupo [...] (Segato, 2016: 18).

En *Heli* existe un ahínco en la violencia vinculada al aspecto sexual y a la construcción de género. Por un lado, la construcción de masculinidades que hay en función de los personajes de Heli y de Beto, las cuales son reconfiguradas paso a paso conforme avanza la trama. Por otro lado, está la configuración sexual del personaje de Estela y de la esposa de Heli. Mientras que la primera está en una etapa de transición de infancia-pubertad a adolescencia, del despertar de una sexualidad inocua, pero al mismo tiempo con la ingenuidad y el miedo de quedar embarazada, la segunda, en su etapa postparto, rechaza a Heli, pues no le dan ganas de mantener relaciones sexuales.

Al respecto, hay una escena particularmente sugerente, en la que Sabrina, esposa de Heli, se encuentra en casa de una mujer que se dedica a la adivinación o ciencias ocultas. Mientras la adivina le lee la palma de la mano, Sabrina le cuenta las dificultades que ha vivido al lado de Heli, así como sobre el rencor que siente hacia él por haberla separado de su familia. Segundos después, el encuadre de la cámara ofrece un montaje alterno, compartido en dos espacios de la casa, aparece una habitación contigua, en donde un joven yace acostado en una cama, portando unas botas tribaleras (con puntas muy largas) y un sombrero. Pareciera una sugerencia sexual, como un símbolo fálico, ya que justo después de escuchar a Sabrina decir que siente cierto rencor hacia Heli por haberla hecho dejar su hogar, en Durango, sale de la habitación para preguntarle “¿Eres de Durango?”. Se antoja como una atracción sexual en donde al final de la secuencia, se cruzan las miradas, el silencio y, posiblemente, un deseo carnal.



*Imagen 6. A la derecha se aprecia el joven con las botas tribales
Fotograma tomado de Heli*

Por otra parte, los roles de género tradicionales están muy marcados. Mientras Heli y su padre asisten a trabajar a la ensambladora de automóviles, la esposa se queda realizando las tareas domésticas y al cuidado de su bebé; en varias escenas se encuentra haciendo de comer, lavando ropa, recogiendo la cocina, etc. Quizás Estela representa ese guiño de esperanza en que podría cambiar la situación, pues a ella se le ve estudiando hasta altas horas de la madrugada, aunque la relación con Beto le depara un futuro incierto.

La violencia de género es asunto central, y no sólo en relación con las mujeres, sino también con los hombres, pues las construcciones de masculinidades resultan procesos tortuosos para ellos. Un claro ejemplo es el ámbito de la industria en donde prevalece la fuerza de trabajo masculina, en este caso en la automotriz, pues en el trabajo de Heli y su padre predomina la presencia de hombres, quienes son los encargados de manipular la maquinaria pesada. Curiosa escena en la que se ve a Heli, junto con sus compañeros de trabajo, realizando algunos ejercicios a manera de calentamiento momentos antes de empezar con la jornada laboral:



*Imagen 7. Heli y sus compañeros de trabajo se ejercitan antes de empezar la jornada laboral.
Fotograma tomado de Heli.*



*Imagen 8. La maquinaria con la que trabajan Heli y sus compañeros.
Fotograma tomado de Heli.*

En este sentido, ciertas prácticas culturales que atañen a espacios laborales, familiares, domésticos, escolares, etc. aún se encuentran predeterminadas por los roles creados a partir de la condición del género y el sexo. En el caso de los hombres, la fuerza tiene un valor no sólo físico, sino también ético-moral. De esta forma lo señala Pierre Bourdieu:

La virilidad, incluso en su aspecto ético, es decir, en cuanto que esencia del *vir*, *virtus*, pundonor (*nif*), principio de la conservación y del aumento del honor, sigue siendo indisociable, por lo menos tácitamente, de la virilidad física, a través especialmente de las demostraciones de fuerza sexual desfloración de la novia,

abundante progenie masculina, etc., que se esperan del hombre que es verdaderamente hombre; se entiende que el falo, siempre presente metafóricamente pero muy pocas veces nombrado, y nombrable, concentra todas las fantasías colectivas de la fuerza fecundadora (2000: 24).

En este sentido, la propuesta de Bourdieu bien podría encajar con el supuesto de la representación de las botas tribaleras, que además de mostrarse estéticamente escandalosas por su tamaño y sus colores destellantes, deja abierta la posibilidad de pensarse como símbolo fálico. Por otra parte, si se recuerda la secuencia final de Heli, se puede apreciar que el acto sexual por fin lo ha podido consumir. Al parecer, tras haber cobrado venganza por la violación que sufrió su hermana Estela, Heli se ha empoderado, se ha vigorizado y eso de algún modo resuelve este conflicto narrativo con el que precisamente inicia la trama. Así pues, además de estar frente a una historia enmarcada en el Narco, se desdobra una narrativa circular sobre el deseo y la violencia sexual a través de los cuerpos (violencia subjetiva) y de las circunstancias sociales (violencia estructural).

Violencia y desapariciones forzadas

El apartado anterior conduce necesariamente al tema de las desapariciones y secuestros. También, como referente común del imaginario de la violencia, del miedo y de la inseguridad que se experimenta al pensarse en una situación de este tipo. Este referente está inextricablemente ligado al anterior, sobre todo a partir de las historias de Laura y Estela. Las dos fueron secuestradas, las dos fueron vejadas y violadas por hombres vinculados al crimen organizado del narcotráfico.

En el caso de Laura, el espectador se convierte en fiel testigo de cómo se inicia su secuestro, de las peripecias por las que tiene que pasar desde el momento en que se convierte en presa de Lino. En el caso de Estela, tras la violenta irrupción que sufre en su casa, es llevada junto con Heli y Beto en una camioneta, pero ella tiene distinto paradero al de ellos. Por lo que el espectador no se entera de los incidentes por los que tiene que pasar. De igual modo, en ambas cintas el evento de la desaparición o secuestro forma parte importante de la

estructura narrativa, sobre todo en la historia de Laura, pues en el momento del secuestro se marca un giro de ritmo crucial en la trama. En el caso de la desaparición de Estela, este evento sirve como un espacio de catarsis para que Heli se empodere y pueda vengar a su hermana, así como poder consumir el acto sexual con su esposa.

Fuera de la trama narrativa, el tema resulta preocupante y desesperanzador, pues las desapariciones y secuestros de mujeres, sobre todo jóvenes, comúnmente deriva en vejaciones y violaciones sexuales, explotación sexual, e incluso en asesinatos, los cuales se han llegado a tipificar como feminicidios. De acuerdo con la investigadora Rita Segato, los feminicidios son aquellos asesinatos de mujeres “que no se producen por razones relacionales. Donde se captura a una mujer que no se conoce, con quien no existe ningún vínculo. La violencia no se produce porque sea contra una mujer, sino porque a través de ella se va a espectacularizar una capacidad de impunidad, un control territorial, una capacidad de arbitrio, de dominación, que exhibe la sujeción total de esa mujer” (citada en Nuria Alabao, 2017). El acto de secuestro, tortura y violación, además de ser una manifestación de violencia corpórea y física, se convierte en una expresión de violencia simbólica y estructural, pues atiende a intereses de carácter político y económico, a relaciones de poder que hacen converger la violencia objetiva y subjetiva de la que propone Žižek.

Violencia y poder, o de cómo se someten los cuerpos

De igual forma, en ambas cintas el espectador es testigo de actos de violencia sexual y en específico el acto de violación, tipificado como delito en el código penal, pero tan común y normalizado en la realidad. Este acto de violencia es manifestación de poder y de territorialidad, de reafirmación del dominador frente al dominado, del victimario frente a su víctima.

En *Miss Bala* está más que claro todo el diluvio de vejaciones y abusos por los que pasa el personaje de Laura. En la escena en que Lino irrumpe en la casa de Laura y duerme con ella en la habitación, a modo de sugerencia se podría pensar que, en algún momento, fuera de la puesta en escena, sucede algún tipo de acto sexual; el espectador, a través de una experiencia diegética fuera de la pantalla, bien lo puede asimilar de tal modo. Pero en la

escena en que Laura y Lino se encuentran perdidos en la oscuridad y la soledad de la playa, tras haber querido huir de la situación, Lino somete a Laura, le exige que se desnude, acto siguiente, la somete sexualmente. Esta escena, a nivel visual resulta altamente violenta, por lo que, en este caso, la cinta se sale de su juego del “fuera de cuadro” para mostrar crudamente, dilatadamente, cómo Laura es violada, sin resistencia, en pos de haber asumido el yugo.



*Imagen 9. Laura es sometida sexualmente por Lino.
Fotograma tomado de Miss Bala.*

En *Heli*, contrario a la escena de *Miss Bala*, nunca se muestra cuándo ni cómo es violada Estela. Esto se sabe hasta que regresa milagrosamente a su casa, y bajo el estado de shock en el que se encuentra, una médica la examina y descubre que está embarazada. En este caso, el director optó por no mostrar este episodio, pues le parecía un evento lleno de obviedad. Pero el endurecimiento del rostro de Estela, mostrado en un primer plano, permite imaginar aquella violencia a la que fue sometida.



*Imagen 10. Estela toma un baño después de haber regresado a casa.
Fotograma tomado de Heli.*

Estos referentes de la violencia son centrales para la discusión, pues el acto de violación no sólo es un acto que menoscaba el cuerpo y la dignidad de una persona – en este caso mujeres –, sino que se convierte en un acto político que en el contexto de México se ve reflejado en las estadísticas de las violaciones a los derechos de las mujeres, tipificada como violencia de género, pero ésta abarca distintas esferas y niveles. De acuerdo con la investigadora Rita Segato, muchos autores coinciden en que este tipo de guerras están feminizadas: “Una forma muy fácil de destruir una articulación comunitaria y la confianza en el edificio social, de disgregar una malla social, es atacando, vulnerando sexualmente a sus mujeres. Porque la vulneración sexual equivale al asesinato moral, no es solamente la eliminación, la destrucción moral se da de forma sexual” (citada en Nuria Alabao, 2017). El violador, según Segato, es un hombre que necesita probar algo que no logró probar por otro medio o que pertenece a una mafia y que debe probarse cruel, “que debe exhibir ante los otros hombres su capacidad de crueldad para ser parte de ellos”.

“Esclavo y amo” o cuerpos disciplinados

En el contexto del fenómeno cinematográfico, la puesta en escena de los cuerpos, no sólo por ser sujetos los que dan vida a los personajes, resulta crucial para poner en evidencia las relaciones de poder y el papel que juega la violencia. Como se ha señalado con Michel Foucault en apartados anteriores, las relaciones de poder están intrincadas en todo vínculo social e incluso biológico. Por lo que es factible afirmar que la violencia es producto de las

relaciones bio-culturales entre los sujetos. Los filmes estudiados ofrecen varios ejemplos en que los cuerpos son elementos relevantes para distinguir estas formas de violencia condicionadas en gran medida por cuestiones de género, sexualidad, clase social, entre otras.

En *Heli*, en la escena en que Beto y Estela viajan en un automóvil amarillo, se escucha de fondo una canción sintonizada en la radio. La tonada un tanto melosa va acompañada de esta letrilla: “No sé qué tienen tus ojos / No sé qué tiene tu boca / Que dominan mis antojos / Y a mi sangre vuelve loca / No sé cómo fui a quererte y cómo te fui adorando / me siento morir mil veces / Cuando no te estoy amando / De noche cuando me acuesto / A Dios le pido olvidarte.”⁸⁴ La melodía puede transportar a un estado de ánimo romántico si se lee de forma literal la escena entre Estela y Beto. No obstante, el título de ésta, “Esclavo y amo”, podría abordarse como una metáfora más allá de la lírica de la canción.

Al respecto, se podría leer entre líneas las inevitables relaciones de dominación que se propagan en esta historia de amor. Porque Estela ama a Beto, sentimiento que de alguna forma la hace esclava de Beto, su cuerpo y su persona le pertenecen. Aunque todavía no consuman el acto sexual, Estela le quiere demostrar su amor. En la escena anterior a ésta, mientras disfrutan de un helado sentados en la banca de una nevería, Estela se recuesta en el hombro de Beto y le pregunta si la quiere, a lo que él responde afirmativamente y le pregunta lo mismo a ella, quien responde que sí y muchísimo. Ante tal respuesta, Beto le pregunta “entonces por qué no haces todo conmigo”, haciendo referencia al acto sexual, a lo que contesta que tiene miedo a quedar embarazada.

Anterior a estas escenas, cabe recordar otra en que viajan Beto y Estela también en el automóvil amarillo y les acompaña un fondo panorámico del terreno erosionado de la zona que se asemeja al semi desierto guanajuatense en tonos amarillentos a través de un plano general. El encuadre hace ver minúsculo e insignificante el auto ante la inmensidad del terreno.

⁸⁴ La canción es interpretada por el grupo peruano “Pasteles Verdes”⁸⁴, cuya autoría es del jalisciense José Vaca Flores. Para reproducir la canción, véase: <https://www.youtube.com/watch?v=85EScUFJ0cI>



*Imagen 11. Plano general: el automóvil amarillo en medio de un terreno erosionado.
Fotograma tomado de Heli.*

Hacen una parada a mitad de esta colosal desolación para tener un poco de intimidad. Cuando Beto intenta ir más allá de unos cuantos besos y arrumacos, Estela lo detiene. Beto le cuestiona si ya no lo quiere, debido a su negativa, pero Estela le contesta que sí. Posterior a esto, Estela le pregunta sobre sus entrenamientos en el cuerpo policiaco y Beto propone hacerle una demostración de fuerza. Sugestiva es la escena en donde se presencia a Beto cargar a Estela como si fuese una especie de pesa de gimnasio, mientras le muestra la capacidad física que tiene, como una expresión más de empoderamiento masculino.



*Imagen 12. Beto hace una demostración de fuerza a Estela.
Fotograma tomado de Heli.*

El amor de Estela está condicionado por el acto sexual. Su cuerpo está configurado moral y políticamente para responder a las necesidades de Beto, un joven preocupado por

saciar sus instintos carnales, para así robustecer más su masculinidad. Es el sexo y la disciplina militar lo que fortalece su cuerpo y su moral como hombre. En uno de sus entrenamientos uno se percata de ello cuando los jóvenes soldados cantan al unísono una canción entonada por el superior para motivarlos a continuar con desvelo: “Ella en su casa / Yo en la casa de ella / Ella en su cuarto / Yo en el cuarto de ella / Ella en su cama / Yo en la cama de ella / Ella lloraba...”.⁸⁵ Esta letrilla tiene de fondo una connotación de dominación sexual a través del cuerpo femenino. Los soldados son incitados a continuar perseverantemente su fortalecimiento físico y mental a través de una serie de rimas que hacen alusión a la penetración masculina simbólica (casa/cuarto/cama/) y, por tanto, a un sometimiento.

En este sentido, se atiende a lo que ha propuesto Foucault en su obra, sobre las relaciones de dominación que derivan de toda práctica social y cultural, pero en específico, a la idea que desarrolla en torno al cuerpo y la disciplina, en donde el cuerpo, más allá de su fisicidad, asume una anatomía política, pues “en toda sociedad, el cuerpo queda atrapado en el interior de poderes muy ceñidos que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones” (Foucault, 2009: 159). Estas imposiciones responden a una disciplina que forja el cuerpo, que conlleva a la “formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y viceversa. Se conforma entonces una política de las coerciones que constituye un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos (Foucault, 2009: 161).

En el caso de *Miss Bala*, es posible apreciar en los cánones que debe cumplir Laura como concursante para un certamen de belleza, y a las relaciones de dominación que estas prácticas culturales implican. El perfil de una aspirante a “miss” debe cumplir con requisitos básicos como la delgadez del cuerpo, portando ropas ceñidas para acentuar las curvas propias del encanto femenino. Cuando Laura se presenta ante la encargada del evento, ésta la increpa por no llevar puesto un vestido, pues el propósito es mostrar a detalle la fisonomía de su cuerpo. Además, también la reprende por traer las uñas desaliñadas, por lo que le dice

⁸⁵ Esta canción es de dominio popular, la cual se asocia particularmente al tipo de sonsonetes que entonan en los entrenamientos militares.

“¡arréglatelas, parecen de sirvienta!”. Esto también da cuenta de ciertas connotaciones clasistas, pues finalmente, la violencia de género se entrecruza con la desigualdad social, que de algún modo también atiende a una forma de violencia.

En la secuencia en que Laura se presenta sorpresivamente al evento del certamen de belleza por órdenes de Lino, rápidamente la preparan para desfilan en la prueba de traje de baño. Las concursantes portan un traje de baño (trikini) gris plateado, el cual deja a la vista gran parte del abdomen, además de las piernas de las concursantes. Siluetas esbeltas desfilan por la pasarela, respondiendo a los cánones estéticos deseados del cuerpo femenino. La violencia simbólica del discurso imperante de lo bello se instaura violentamente en la corporeidad de los sujetos femeninos. En palabras de Pierre Bourdieu, “la fuerza simbólica es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física” (Bourdieu, 2000: 52). Dicha violencia se encuentra encarnada en lo más profundo de las prácticas sociales y, por lo mismo, en lo más íntimo de los cuerpos bajo formas de disposiciones (Bourdieu, 2000: 55), las cuales atienden a ciertos códigos sociales y morales, así como económicos.

Pero, ¿por qué el interés de Laura en participar en este tipo de concursos? ¿Qué finalidad tiene convertirse en la ganadora de Miss Baja? Lino se lo pregunta directamente: ¿“Y qué hace una miss, que hace sino echar la hueva?””, a lo que Laura responde: “Pues hace dinero”. Por tanto, este tipo de prácticas culturales atienden a las dinámicas del mercado neoliberal, en donde el cuerpo se puede explotar y transferir como mercancía a cambio de dinero. Por otra parte, esta afirmación por parte de Laura es relevante para cuestionarse una postura posiblemente “ingenua” sobre la participación en este tipo de certámenes. Al respecto, Laura es clara, lo hace por dinero y no da más detalles, por lo que se presenta un personaje que sí es víctima de las circunstancias, pero no lo es de los entornos frívolos y oscuros que envuelven estos certámenes de belleza.



*Imagen 13. Laura posando para la prueba de traje de baño durante el certamen.
Fotograma tomado de Miss Bala.*



*Imagen 14. Laura es coronada como reina de belleza "Miss Baja California".
Fotograma tomado de Miss Bala.*

Así pues, se asume que el cuerpo es ontología biológica y social de los sujetos, tal como lo plantea Judith Butler. El cuerpo es el vehículo mediante el cual el ser humano vive, experimenta, percibe y aprehende el mundo en función de sus circunstancias. Como sujetos inmersos en un constructo cultural se asumen ciertos roles condicionados por los códigos sociales y morales dentro de una sociedad determinada. En este caso, las relaciones de sexualidad, entendiendo éstas como una construcción sociohistórica, producen cuerpos sexuados, femeninos y masculinos, productos de una cultura (Fagetti, 2006: 15). En este sentido, como lo ha propuesto Foucault, la anatomía del cuerpo se inscribe en una anatomía política, en donde interactúan las esferas de lo íntimo y lo privado, con lo público y exterior, por lo que todo sujeto experimenta a través de su cuerpo una amplia gama de sentimientos, sensaciones, emociones y placeres, que a su vez están condicionadas por actitudes y comportamientos moldeados por la cultura. De tal modo que las relaciones en torno a la

sexualidad producen en la cotidianeidad “representaciones, símbolos, ideas, discursos, creencias, valores, reglas, conductas, prácticas, que imprimen una dinámica particular a las interacciones entre los individuos, quienes a su vez inciden en ellas transformándolas” (Fagetti, 2006: 15).

Violencia y performance: el montaje de los cuerpos

Continuando con los cuerpos dentro del discurso cinematográfico, la puesta en escena y el montaje hacen que estos cobren otra dimensión simbólica. Un elemento simbólico en el imaginario fílmico de ambas películas es el referente a un cuerpo inerte colgando de un puente. Todo espectador familiarizado con este tipo de imágenes – sobre todo a través de la prensa escrita y de los noticiarios – bien puede imaginar en un primer instante que se trata de algún ajuste de cuentas y de algún mensaje al enemigo a manera de advertencia.

En el caso de *Miss Bala*, el cuerpo que es colgado por Lino, con ayuda de otro de sus hombres, pertenece al agente de la DEA (Drug Enforcement Administration) que se ha infiltrado entre los grupos delictivos vinculados al narcotráfico. A lo lejos se puede apreciar una manta atada alrededor de su cuerpo, en donde se deja entrever la leyenda “aprendan”. Si bien la escena dura pocos segundos, el ángulo de la cámara magnifica la situación, pues a través de un plano contrapicado se expone el cuerpo colgando de la estructura de un puente, haciendo énfasis en la narcomanta, pero a su vez minimizando el cuerpo del sujeto, pues ahora sólo sirve como vehículo para notificar al enemigo de su pérdida.



*Imagen 15. El agente de la DEA colgando de un puente.
Fotograma tomado de Miss Bala.*

En *Heli*, este elemento aparece casi al inicio de la trama. A manera de prólogo, la cinta anuncia con esta secuencia que alguien ha sido torturado y el crimen organizado vinculado al narcotráfico seguramente tiene qué ver con esto. Conforme avanza la trama, se sabe que se trata del cuerpo de Beto, ya sin vida, tras haber sufrido la inmólación genital. En lugar de cargar con una manta, sus genitales son exhibidos, el mensaje no puede ser más claro, sea para quien sea. Al contrario que en la escena de *Miss Bala*, en *Heli*, el cuerpo que cuelga de un puente peatonal es larga, pues tras un plano general de la misma, a través de un *travelling* de cámara que va distanciándose, el cuerpo no se pierde de vista durante varios segundos, tan sólo se va empequeñeciendo ante los ojos del espectador.



*Imagen 16. Beto colgando de un puente, exhibiendo sus genitales inmólados.
Fotograma tomado de Heli.*

No se está frente a un acto violento cualquiera, se trata de una imagen que deambula entre la ficción y la realidad, de esa realidad que, aunque probablemente no se vive en carne propia, se experimenta a partir de un imaginario colectivo. Esto se debe en gran parte al bombardeo de imágenes y fotografías difundidas en los diarios impresos y televisivos a los cuales se está expuesto. En su mayoría, las fotografías vienen acompañadas de titulares que hacen alusión a eventualidades vinculadas con la narcoviolenca. En otras fotografías se pueden observar mantas que acompañan a los cuerpos, por lo que se expone un conjunto de mensajes: con narcomantas, narcomensajes y narcocuerpos, por decirlo de algún modo.

Noticias tan escabrosas como la exhibición de nueve cuerpos colgados en un puente sobre la carretera Monterrey-Nuevo Laredo, en el estado de Tamaulipas, acompañados de

una manta con un mensaje que los vinculaba con el cártel del Golfo, el cual decía: “Pinches golfas, así me los voy a ir acabando a todos los pendejos que mandes a calentar la plaza” (Citado en Proceso, 2012: mayo 4).⁸⁶ Sobre el mismo suceso, el diario digital *El mundo.es* publicó una fotografía de los cuerpos que fueron colgados en plena madrugada junto a la mencionada manta, acompañada del titular que dice “Hallan 23 cadáveres, nueve colgados de un puente y 14 decapitados, en México. Las víctimas, cinco hombres y cuatro mujeres presentaban signos de tortura, mientras que los otros cuerpos que fueron decapitados fueron encontrados cerca del puente en bolsas negras dentro de una camioneta estacionada frente a la sede de la Asociación de Agentes Aduanales de Nuevo Laredo (El mundo.es, 2012: mayo 4).⁸⁷

El portal de *noticias24.com* publicó una nota sobre tres cadáveres colgados de un puente localizados en la ciudad de Cuernavaca. Se trataba de tres prófugos de un penal vinculados a un presunto ajuste de cuentas de grupos rivales del narcotráfico. Asimismo, se encontraron mensajes escritos en cartulinas en los que se atribuye los asesinatos el Cartel del Pacífico Sur, ubicada como una facción del cartel de los hermanos Beltrán Leyva (noticias24.com, 2010: julio 13).⁸⁸ En otras ciudades, consideradas como focos rojos de violencia vinculados al crimen organizado, han pasado situaciones similares, tales como Tijuana (La Jornada, 2008: octubre 2),⁸⁹ Monterrey (Vanguardia MX, 2011: agosto 4),⁹⁰ Morelia (Metatube.com, 2011: marzo 18).⁹¹

En fechas más recientes, aún con el cambio de gobierno federal, así como de transiciones políticas a nivel estatal y municipal, el tema de la narcoviolenencia sigue siendo una problemática neurálgica, y la exhibición de cuerpos colgados continúa siendo una forma de comunicación entre los grupos delincuenciales vinculados al crimen organizado.

⁸⁶ La imagen está disponible en: <https://www.proceso.com.mx/306344/aparecen-nueve-cadaveres-colgados-en-puente-monterrey-nuevo-laredo>

⁸⁷ La imagen está disponible en: <http://www.elmundo.es/america/2012/05/04/mexico/1336149276.html>

⁸⁸ Las imágenes están disponibles en: <http://www.noticias24.com/actualidad/noticia/163081/hallan-tres-cadaveres-colgados-de-puentes-en-mexico-fotos/>

⁸⁹ Disponible en: <http://www.jornada.com.mx/2008/10/02/index.php?section=politica&article=013n1pol>

⁹⁰ Disponible en: <https://vanguardia.com.mx/amanecendoscuerposcolgadosenpuentedeallendenl-1060938.html>

⁹¹ Disponible en: <https://www.metatube.com/es/videos/53390/Caballeros-Templarios-cuelgan-a-2-en-puentes-de-Michoacan/>

Asimismo, en zonas consideradas con bajo índice de violencia, eventos como estos han sorprendido a la ciudadanía. Según medios locales, fueron hallados seis cuerpos sin vida colgados en diversos puentes de las ciudades San José del Cabo, Cabo San Lucas y La Paz, ubicadas en el estado de Baja California Sur. En el lugar de los hechos se encontraron narcomantas y en una de ellas se podía leer lo siguiente: “No la creyeron culeros, esto les pasará a todo el que no se ponga a la orden con nosotros, ya está más que demostrado que traemos todo el power, la baja norte y sur ya son nuestras jajajaja. Atentamente Guzmanes y Los Tegoripeños” (Citado en Sin embargo.mx, 2017: diciembre 20).⁹²

Ante este panorama, se supone que, más allá de los cambios y transiciones políticas, el fenómeno del narcotráfico se ha intensificado en varias regiones del país, al mismo tiempo que se ha propagado en zonas que normalmente eran consideradas pacíficas respecto al tema de la narcoviencia. Por lo que, en este tenor, no resulta descabellado considerar los ejemplos fílmicos abordados como paradigmáticos en tanto configuran a través de simbologías contundentes un imaginario colectivo respecto a la narcoviencia, tales como los cuerpos que cuelgan y las narcomantas, convirtiéndose en contenedores con significantes y significados. Cuerpos que además son torturados, vejados, mutilados, ensangrentados, de tal modo que estas huellas físicas cobran un sentido social y cultural, dejando entrever las relaciones de poder.

Al respecto, el investigador Iván Ruiz hace alusión al caso de un funcionario público de la ciudad de Tijuana, quien fue “levantado” y asesinado, siniestro que se le atribuye a Teodoro García Simentel, alias el “Tres Letras”, antiguo miembro del cártel de Tijuana. En este caso, además de ser torturado, el funcionario fue castrado y sus genitales colgados del cuello, se trataba pues, “de una construcción macabra que conjuga la pérdida de la virilidad, la homosexualidad, el sadismo y el voyerismo” (Ruiz, 2017: 21). En este sentido, la puesta en escena de *Heli*, podría pensarse como algo similar, en que la inmoliación de los genitales implica despojo de virilidad, y por ende se muestra la debilidad y la vulnerabilidad que se quiere evidenciar del enemigo. Casualmente, el cuerpo fue colgado en un puente muy cercano a las instalaciones del 28 Batallón de Infantería, por lo que la inserción del cadáver

⁹² Imágenes disponibles en: <http://www.sinembargo.mx/20-12-2017/3365192>

en medio del paisaje urbano no es mera coincidencia, pues tiene por objetivo plantarse frente a dicha institución con una supuesta superioridad (Ruiz, 2017: 20-21).⁹³

Otros referentes o imágenes icónicas pudiesen ser los cuerpos intervenidos por la muerte y el horror. Cuerpos inertes que aparecen entre los paisajes tanto urbanos como semiurbanos y rurales, a tal grado de mimetizarse con los mismos. La secuencia en que el padre de Heli, una vez que es abatido por los agentes policiacos que irrumpen en su casa y es tirado y abandonado en medio de una geografía que sobresale por su atmósfera desértica, un cuerpo que se presenta como una minucia ante la inmensidad que proyecta el encuadre: el abandono, el olvido y la desolación. No sólo es el abandono de un cuerpo, sino el abandono en que se encuentra el lugar, una tierra de nadie, un cuerpo que, en el caso de la cinta, sí es reclamado por Heli y encontrado con ayuda de los agentes, pero que otros cuerpos más, se quedan en el anonimato, sin ser reclamados.

La puesta en escena descrita, de algún modo se articula con el trabajo de Fernando Brito (Culiacán, 1975), fotoperiodista que fue premiado en la XIV Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen en 2010, con su trabajo titulado “Tus pasos se perdieron con el paisaje” (2006-2010).⁹⁴ Se trata de una serie de imágenes fotográficas en las que los protagonistas son estos cuerpos inertes que yacen en paisajes diversos, cuerpos que se yuxtaponen a entornos de la naturaleza urbana y campirana y que generan una estética que va más allá del sensacionalismo. De acuerdo con Iván Ruiz, la obra de Brito “adquiere su fuerza en la

⁹³ El investigador Iván Ruiz describe con detalle la fotografía de la noticia en el diario *El Universal*. La nota tenía por encabezado “Lo ahorcan y le cortan los genitales a funcionario estatal”, mientras que el fotógrafo decidió darle a su fotografía “un tratamiento marcado por la distancia. En principio, la toma abierta evita el primer o primerísimo plano del cadáver, característico de la nota roja: la toma a contraluz produce una sombra densa que cubre los cuerpos tanto de Sánchez Jiménez como los del personal de rescate. Además el encuadre captura una atmósfera mortecina sugerida sutilmente por los faros del auto y las luces de la grúa de los bomberos. Al fondo de este cuadro, en un segundo plano difuso, se alcanza a ver un anuncio espectacular de la Universidad Humanitas, campus Tijuana, fundada en 1979 ‘con la firme creencia de que sólo el conocimiento hace superior al hombre’” (Ruiz, 2017: 23). Esta descripción a detalle pareciera que lo hace en función de un montaje muy sofisticado y meticuloso por parte de los ejecutores, pero también por la propia imagen del fotógrafo. En este sentido, se podría hablar de una “estetización de la violencia”. Véase la nota y la imagen en: Julieta Martínez (9 de octubre de 2009). Era funcionario el hombre colgado del puente. *El Universal* [en línea]. Recuperado de: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/632285.html>

⁹⁴ Para ver la serie completa de “Tus pasos se perdieron con el paisaje”, de Fernando Brito, véase: http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1235&catid=2&Itemid=7&lang=es#

yuxtaposición entre los desechos de una realidad ultraviolenta y la belleza de sus atmósferas cautivantes” (2017: 59).

De este modo, las dimensiones de los planos en *Heli*, así como los espacios paisajísticos y la iluminación, invitan a repensar y a subvertir la mirada y las sensaciones, creando así una tensión en las formas de percibir la violencia y de concientizarla. Asimismo, otra de las singularidades del trabajo de Brito radica en su fusión de trabajo fotoperiodístico y documental, mientras que en el caso de *Heli*, bien podría ser una narrativa docu-ficcional. En ambos casos, se mantiene una tensión entre la belleza y el horror (Ruiz, 2017: 69), al igual que una tensión entre la inventiva artística y la documentación.

En *Miss Bala*, otra secuencia cuya puesta en escena resulta agresiva y terrorífica es la que retrata al ajusticiamiento que emprende Lino con el agente de la DEA una vez que es capturado. Tras obligarlo a dar testimonio frente a una cámara de video sobre sus adhesiones a la DEA, acto seguido, es amarrado con una soga al cuello y cubierto el rostro con una funda de tela, para después ser atado a la defensa trasera de la camioneta de Lino. Segundos después, la camioneta se echa a andar en reversa y sobrepasa el cuerpo del agente, lo cual es sugerido a través de un grito convulso por parte de la víctima, pues está fuera de cuadro. No contento con esto, Lino lo arrastra por la terracería del lugar. Se ignora hasta qué punto pudo ser arrastrado, pues tras una elipsis narrativa, ya se encuentra en el puente encargándose de colgar el cuerpo. Tal vez la referencia sea un tanto burda e inconexa, pero esta puesta en escena rememora la de un filme ya mencionado en este trabajo, *La fórmula secreta* (Gámez, 1965), obra paradigmática por su estilo narrativo, así como por las angulaciones y secuencias sui generis que maneja, con una propuesta de lenguaje cinematográfico novedoso. En este entendido, se alude a la secuencia en que un hombre que camina por las calles de la ciudad, que es atrapado por un hombre vestido de charro que anda a caballo y trae consigo una soga, con la cual es apresado. Entretanto, la cámara sigue en primer plano (secuencia), el rostro del hombre capturado por una cantidad considerable de segundos, suficientes para contemplar y asumir el impacto de este acto brutal.

Tal vez este último referente resulte equívoco, sin embargo, la retrospectiva realizada en el capítulo anterior da pie a revisar y repensar una tradición del uso de la

violencia de manera multiforme: como parte argumental, como un elemento narrativo y como un recurso estético, que en su conjunto proponen un montaje de la violencia singular e integral, que atraviesa toda la obra fílmica, desde diferentes lecturas e interpretaciones.

Así pues, estas formas de violencia abordadas plantean una mayor complejidad sobre los imaginarios de la narcoviencia. Como contraejemplo, existen algunos lugares comunes en torno a los imaginarios que aluden a referentes más conocidos, sobre todo a través de los medios de comunicación, los cuales ya han sido señalados. No obstante, se sostiene que las obras cinematográficas revisadas en este trabajo, si bien no escapan de estos referentes, traspasan la corteza más superficial de estos imaginarios, para indagar en las profundidades de las manifestaciones de la violencia.

Desierto, frontera y periferia: espacios imaginarios de la narcoviencia

Otro imaginario significativo en el asunto de la narcoviencia es el de los espacios geográficos. En frecuentes ocasiones, cuando se aborda al tema de la narcoviencia, se visualiza en contextos áridos propios del desierto mexicano de la región del Norte que se comparte con el Sur de Estados Unidos. Por otra parte, porque seguramente los imaginarios del cine mexicano y el estadounidense han reforzado esta idea (como las películas de los hermanos Almada, por poner un ejemplo). El cine de frontera emergió a la par del desarrollo del cine nacional como industria. A pesar de ello, en estas primeras décadas, el tema ha sido abordado de manera periférica, al mismo tiempo que ha redundado en simplificaciones y visiones estereotipadas sobre el lugar y sus personajes (Maza, 2014: 39).

La frontera, como tema y como espacio geográfico, ha contribuido a la creación de numerosos productos audiovisuales de diversos géneros (aventuras, terror, western, melodrama, comedias), además de que atrajo a un público particular que encontró en el cine un nicho de construcción identitaria: el chicano (Maza, 2014: 43-47). Pero sobre todo en las últimas décadas del siglo XX se ha inclinado por situar narrativamente el tema en el marco del narcotráfico. Como antecedente claro están las narrativas literarias y el subgénero de la literatura del norte mencionado en el capítulo anterior. Por otra parte, las propuestas fílmicas

se han diversificado en cuanto a los géneros cinematográficos, así como el valor simbólico que se le da a este espacio geográfico.

Por tradición, las zonas fronterizas más representadas en el cine (hollywoodense y mexicano) han sido los cruces entre la ciudad de Tijuana (Baja California, México) y San Diego (California, Estados Unidos) y entre Ciudad Juárez (Chihuahua, México) y El Paso (Texas, Estados Unidos), aunque es la ciudad de Los Ángeles la más representada en el cine contemporáneo con temática fronteriza. En las últimas décadas, estos espacios cinematográficos se han expandido en la geografía, contemplando zonas más remotas, como Chicago y Nueva York (Estados Unidos), hasta Cancún (México) (Maza: 2014: 58). De igual modo, se ha reconfigurado de múltiples formas este espacio desde el lenguaje cinematográfico, resignificando los temas de la violencia y la migración, asuntos centrales en estas narrativas, además de apuntar a un cine más intimista o menos estrafalario con un tono más realista.⁹⁵

La función del paisaje como elemento narrativo, como contenedor de una trama en desarrollo, tiene además una carga estética, filosófica, psicológica e ideológica sobre los imaginarios fílmicos del cine fronterizo contemporáneo. En el cine de frontera, tiene un lugar significativo el desierto, pues es un paisaje compartido por el norte de México y por el sur de Estados Unidos. En términos simbólicos, el desierto puede aludir a ciertos fenómenos sociales, como la migración ilegal o como el narcotráfico, así como a fenómenos psicológicos, pues el desierto, por su aridez y desolación, se antoja como un lugar hundido en el abandonado y la desesperanza, al mismo tiempo que su inmensidad espacial sugiere, como contraparte, la pequeñez y futilidad del ser humano. En términos estéticos, el desierto, la frontera y la periferia, se antojan como espacios cinematográficos ideales para narrar

⁹⁵ Películas de ficción populares sobre el tema de factura hollywoodense son: *Traffic* (Soderbergh, 2000), *Los tres entierros de Melquiades* (Lee Jones, 2005) y *Babel* (González Iñárritu, 2006), *Sicario* (Villeneuve, 2015); la primera y la última aluden también al fenómeno del narcotráfico. Algunos ejemplos de filmes mexicanos son: *El jardín del Edén* (María Novaro, 1994), *Bajo California, el límite del tiempo* (Carlos Bolado, 1998), *Santitos* (Alejandro Springall, 1998), *Backyard: el traspatio* (Carlos Carrera, 2009) y *Norteados* (Rigoberto Pérezcano, 2009). Algunas más recientes son: *600 millas* (Gabriel Ripstein, 2016), *Desierto* (Jonás Cuarón, 2015). Otras que hacen alusión al tema fronterizo, aunque de modo más periférico son: *Los Bastardos* (Amat Escalante, 2008), *Las elegidas* (David Pablos, 2015), *Mente revólver* (Alejandro Ramírez Corona, 2017). Por otra parte, otras películas han abordado el tema de la frontera sur, México-Guatemala, entre las que destacan *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* (Luis Mandoki, 2012), y *La jaula de oro* (Diego Quemada-Diez, 2013).

historias de violencia, aprovechando estos espacios inhóspitos y agrestes lugares idóneos para ejercer la violencia – lo cual queda manifiesto tangencialmente en el género *western*.

En el caso de *Miss Bala*, no es complicado identificar los escenarios de la trama, pues, por un lado, se hace referencia desde el inicio al certamen de belleza *Miss Baja California*, por lo que el espectador familiarizado con la geografía del país, puede ubicarse desde un primer momento. Desde la primera secuencia, se puede entrever que Laura y su familia viven en un barrio popular, en las periferias de la ciudad, pues se distinguen varias viviendas a medio construir, y algunos terrenos baldíos. Por el otro lado, en la segunda secuencia, se presenta a Laura en primer plano, pero de espaldas, dirigiendo la mirada hacia un plano general de la playa, cuya profundidad es escasa intencionalmente. Aun así, para los que estén familiarizados con el tema de la frontera, es posible advertir la barrera o muro que divide la playa de Tijuana (México) y de San Diego (Estados Unidos), lugar emblemático, no sólo por la división geopolítica, sino por las problemáticas sociales que representan en cuanto al fenómeno de la migración. La barda que divide también advierte los vínculos del narcotráfico, así como los enfrentamientos entre grupos delictivos, ya sean pertenecientes a una institución pública o no, y cómo este muro configura dichas relaciones de poder. Esto en términos de un análisis de la esfera extra cinematográfica, pero que, en la propia estructura narrativa, se vuelve un anclaje relevante para el ritmo de la misma, pues uno de los giros narrativos más notables de la trama se da justo cuando Laura cruza la frontera para entregar los fajos de billetes y al regresar se ve envuelta en un enfrentamiento armado.



Imagen 17. Laura frente a la playa de Tijuana. Al fondo a la derecha se puede observar el muro, frontera que separa a México de Estados Unidos. Fotograma tomado de Miss Bala.

Finalmente, la frontera se vuelve un espacio cinematográfico y extra cinematográfico que se presta para el dinamismo y la configuración constante, por las tensiones que existen debido a las fronteras geopolíticas, simbólicas e imaginarias, tensiones porosas y maleables muy a pesar de los muros, que ponen en discusión el devenir de problemáticas sociales, tales como la migración, la discriminación, el narcotráfico, la hibridación de culturas diversas y la configuración de las identidades individuales y colectivas, por señalar sólo algunas. Al mismo tiempo, esas tensiones generadas por las fronteras se ofrecen como escenarios predilectos para enmarcar ciertas narrativas fílmicas; la frontera funciona como recurso para crear ambientes de suspenso, situaciones de clandestinidad, ilegalidad y violencia, ya sea desde un discurso crítico o sensacionalista.

En *Miss Bala*, lo curioso es que por causas de fuerza mayor tuvieron que cambiar de locaciones y el estado de Aguascalientes fue elegido como el escenario simulando Tijuana. Si bien este estado ya no pertenece geográficamente a la región del norte y tampoco prevalecen las zonas desérticas, se las ingeniaron para que esto pasara desapercibido. Las razones de esta decisión se debieron a que uno de los días de filmación, llegaron unos hombres a advertirle al equipo de producción y dirección que no podía haber balas, armas o drogas en su película, por lo menos no filmadas en su territorio. Los capos le pidieron al director una cuota por uso de suelo a cambio de protección y seguridad (Linares, 2011).



*Imagen 18. Espacio árido y pedregoso, en donde es arrastrado el policía de la DEA.
Fotograma tomado de Miss Bala.*

La representación de Tijuana en esta cinta está lejos de la espectacularidad y folclorismo que ha construido el cine hollywoodense sobre la ciudad. No se hace alusión a la vida nocturna, al lugar que sirve como escaparate para los norteamericanos que cruzan día

con día la frontera, paraíso que se puede convertir en un infierno. La única secuencia en la que hay un cruce de frontera por parte de la protagonista sucede cuando es forzada por Lino a transportar en su cuerpo unos fajos de billetes que, sin explicación alguna, deben ser entregados a un posible agente estadounidense. Una vez cruzada la frontera de regreso a Tijuana, se desencadena la escena de la balacera en plena calle. Este fragmento del filme no problematiza en sí sobre las dinámicas fronterizas, pero de algún modo alude a las relaciones de poder que se mantienen en temas de seguridad y de intercambio económico entre Estados Unidos y México, así como la complicidad que hay no sólo entre grupos criminales del territorio mexicano y las autoridades del Estado, sino también con grupos de poder que manejan un mercado de la ilegalidad desde Estados Unidos. Es decir, la frontera sirve como elemento narrativo para vislumbrar la violencia estructural y subjetiva que hay a partir del intervencionismo norteamericano.

En el caso de *Heli*, sus locaciones brillan por la aridez del terreno. La apuesta por mostrar planos panorámicos hace pensar en ese enorme desierto mexicano que caracteriza al norte del país. Sin embargo, se trata de escenarios geográficos pertenecientes al estado de Guanajuato, en donde más bien existen varios tipos de geografías, entre éstas, la del semi desierto. En la cinta es posible apreciar amplias llanuras casi ininterrumpidas y al fondo un conjunto de montañas bajas (de ahí el nombre de Bajío, región a la que pertenece gran parte del estado de Guanajuato).



Imagen 19. Heli regresa a casa, después de haber sido apresado y torturado. Fotograma tomado de Heli.



*Imagen 20. Heli busca el cuerpo de su padre, junto con los agentes policiales.
Fotograma tomado de Heli.*

En *Miss Bala* las locaciones parecen ser retratadas de manera verosímil, pues además está más que claro que la historia se desarrolla en el estado de Baja California, en específico en Tijuana, por lo que el realizador da los elementos necesarios para asegurar a los espectadores de que se está en una zona fronteriza, en las periferias de una ciudad que siempre ha tenido fama de ser caótica e insegura. A la frontera se le puede sumar la playa como un elemento informativo sobre el lugar representado, playa compartida con el país vecino. Pero no sólo funciona como un elemento informativo, también lo hace como un recurso narrativo y estético, pues la soledad e inmensidad de la playa, junto con las imágenes sonoras de las olas del mar, recrean una atmósfera temerosa cuando Laura intenta huir de las garras de Lino, en la inmensidad de la playa desdibujada por la negrura de la media noche.



*Imagen 21. Laura deambula por la playa, en medio de la oscuridad.
Fotograma tomado de Miss Bala.*

El director de *Miss Bala* se inclina más por la utilización de la luz natural, lo cual hace de estos espacios y atmósferas más lúgubres y desdibujadas, enmarcadas por un misterio que se antoja como parte sustancial de un *thriller*. De hecho, en comparación con *Heli*, en esta cinta no predominan tanto los planos panorámicos, pues se intuye que en parte esta estrategia se debe a que la propuesta estética y narrativa se inclina por mantener el misterio de lo que le depara el destino más próximo a Laura. Sólo hasta la secuencia siguiente, el espectador puede apreciar – visualmente, ya que sonoramente se distingue el ruido de las olas del mar – una imagen panorámica de la playa. Ésta imagen es de las pocas que gozan de un encuadre panorámico, con un gran campo de profundidad y aprovechando únicamente la luz natural.



*Imagen 22. La playa se revela al amanecer.
Fotograma tomado de Miss Bala*

Por su parte, *Heli* se presenta en un primer momento como un lugar imaginario que podría situarse en cualquier parte de México, un imaginario de la violencia que bien podría suceder en donde sea. No se sabe a ciencia cierta qué lugar de la república es, pues tan sólo se expone el dato de que Heli trabaja en una ensambladora de autopartes cercana al poblado en donde vive. Si bien después se sabe que es la ciudad de Silao, Guanajuato y sus alrededores, en la puesta en escena jamás se menciona algo respecto al lugar donde se desarrolla la trama. En las escenas de Escalante sí se aprecian planos panorámicos que develan la importancia que da a los espacios geográficos como parte central de la estética visual y narrativa. Al respecto, Escalante cuenta su experiencia de filmar en esos lugares:

Heli la filmé a 15 minutos del centro [de la ciudad de Gto.]. Eso también siempre me ha sorprendido, lo cerca que hay cosas tan diferentes a lo que conocemos. De aquí subes el cerro y ya estás en un pueblo que parece que es el norte o un desierto, muy radicalmente diferente a donde estás normalmente. En *Heli* así es. También por cuestiones de seguridad. Si me hubiera ido al norte o al sur a filmar *Heli* en lugares donde realmente pasan más esas cosas, más común, no habría sido más seguro, habría sido mucho más complicado. Teniendo todos los elementos ahí, lo reinventé ahí, la gente asume que es una ciudad de la frontera. A veces he leído que ponen “en una ciudad fronteriza...” o algo así [...] [refiriéndose a los que han reseñado su película] (Comunicación personal, 20 de octubre de 2017).

Para el director de *Heli* es práctico situar locaciones en espacios que ya conoce desde su niñez, pues él vivió mucho tiempo en la ciudad de Guanajuato, por lo que sabe cómo explotar visualmente cada uno de sus espacios. Además, aprovecha la fotografía panorámica de estos lugares con la intención de dejar una sensación de abandono, de soledad y de desolación. En *Heli* prevalecen las tomas largas y contemplativas, hacia espacios abiertos, áridos y desolados. La desolación predomina no sólo por lo solitario y desértico, sino por la desesperanza del lugar, o del no-lugar, el desamparo y la orfandad en que ha quedado este sitio, así como sus habitantes. Por otra parte, refiere que por cuestiones prácticas y de seguridad prefirió no buscar por otro lado. Así, el no tuvo que enfrentarse a la situación por la que pasó Naranjo. Cabe resaltar los comentarios que le han dicho sobre su cinta, de que supuestamente está filmada en alguna ciudad fronteriza del país, en alguna región del norte, etc., lo cual reafirma la noción de que en el imaginario de la narcoviolenencia está presente el imaginario geográfico del desierto y de la frontera.

“El enemigo está en casa” (La presencia de la DEA)

La presencia de la DEA (Drug Enforcement Administration, por sus siglas en inglés) ha sido crucial para la lucha contra el narcotráfico en México desde su llegada en 1974. Su función, según su sitio web oficial, radica básicamente en apoyar al gobierno mexicano a realizar operaciones para combatir el narcotráfico y el lavado de dinero derivado de este crimen

organizado. Asimismo, contribuye al fortalecimiento de sus instituciones (administrativas, policíacas y militares) para hacer más efectivas dichas operaciones (Embajada y Consulados de Estados Unidos en México, 2017). Su presencia se intensificó desde la famosa huida de la cárcel de uno de los más importantes y controversiales líderes del Narco, Joaquín “el Chapo” Guzmán Loera durante el sexenio de Vicente Fox (19 de enero de 2001). Con el advenimiento de la declaración de guerra por parte del gobierno de Calderón se consideró más que justificada y necesaria su presencia. (Esquivel, 2013). Esto es en términos formales, pero la organización no ha estado exenta de controversias y de corrupción en relación con los cárteles del Narco y el gobierno mexicano (Esquivel citado en Castillo, 2013).

Por otra parte, de acuerdo con el periodista Jesús Esquivel, la DEA ha sido testigo de que la estrategia impulsada por Calderón para combatir el crimen organizado sólo empeoró la situación e incluso generó el surgimiento de nuevas organizaciones, lo cual ha conllevado a esta acentuación de violencia a nivel nacional (Esquivel citado en Castillo, 2013). La infiltración de agentes de la DEA en los grupos delictivos del narcotráfico es una práctica frecuente, aunque riesgosa.

En este sentido, la presencia – o la intromisión, para muchos – del país vecino se ha filtrado en el imaginario colectivo de los mexicanos, ignorando las razones reales sobre de qué van sus funciones específicamente en cuanto al combate del narcotráfico. Las siglas de la DEA no son indiferentes, pues aún sin saber a ciencia cierta su significado en inglés, se asume que es sobre un cuerpo policiaco entrenado para luchar contra el crimen organizado vinculado al tráfico de narcóticos. Esto es una referencia simbólica relevante que se ve plasmada también en el imaginario fílmico de ambas cintas.

En cuanto a *Miss Bala*, hay varias escenas clave al respecto. La primera se puede ubicar cuando se desata la balacera en el antro donde estaba Zuzú, la amiga de Laura. Cuando las luces se apagan y Laura se empieza a arrastrar por el suelo, a un costado de ella se puede ver que yace un cuerpo caído que porta una chamarra con las siglas de la DEA. Posteriormente, cuando Laura intenta escaparse de Lino y sus hombres, unos policías de la DEA la ubican tras haber rastreado su celular.



Imagen 23. Un agente ha rastreado a Laura a través de su celular. A la derecha se puede apreciar otro agente con una chamarra que trae las siglas de la DEA. Fotograma toma de Miss Bala.

Se trata de un pequeño guiño que da cuenta de que estas situaciones no son casos aislados en el contexto nacional, sino que siempre ha habido la intromisión de fuerzas extranjeras para vigilar y controlar los movimientos del narcotráfico. También en la escena en que Lino está a punto de liquidar a un policía en la playa, antes de hacerlo interroga al susodicho mientras lo filma con una cámara, cuando le pregunta para quién trabaja, él responde que para la DEA. En *Miss Bala*, da igual si los siniestros se dan por parte de la DEA, la PGR o los capos del Narco. La historia se articula a partir de los relevos que Laura tiene que realizar, con capos, con agentes de la DEA, con funcionarios militares de alto rango. En una de las últimas secuencias, cuando están en el hotel en donde se desarrolla el evento posterior al certamen de belleza, Laura es conducida hacia la habitación de un militar, por órdenes del propio Lino, lo cual sugiere cierta complicidad. Laura ingenuamente cree que por su rango – y quizás por su cargo dentro de la estructura del Estado – éste podría ayudarle.



Imagen 24. Al entrar a la habitación del hotel, Laura (y el espectador) se percatan de que es un militar con quien tendrá que intimar. Fotograma tomado de Miss Bala.

Sin embargo, las intenciones de que dicho militar logre intimar con Laura no son consumadas, pues se acerca un enfrentamiento entre bandos enemigos, pero no se logra esclarecer quién se enfrenta contra quién. Tras haberse desatado la balacera al interior de la habitación y Laura logra refugiarse debajo de la cama, Lino la encuentra. En este momento, ahora Lino porta un chaleco en el que se asoman ligeramente las letras bordadas de la PGR.

En el caso de *Heli*, es perceptible la presencia institucional del país vecino del norte porque en la secuencia en que Beto, el novio de Estela, ya fatigado y abatido por la rutina de ejercicios impuesta, devuelve el estómago, un policía que habla en inglés le da instrucciones a otro para que instruya a Beto a continuar con sus ejercicios, y le obliga a rodar sobre su vomitada. En *Heli* se muestran otros símbolos de instituciones gubernamentales, como, por ejemplo, la secuencia en que se realiza una quema de narcóticos recién confiscados, se lleva a cabo un acto casi solemne en que, frente a los medios de comunicación y funcionarios públicos, se da cuenta de todo lo que ha logrado la policía federal. Al fondo de la escena aparece la quema de los mismos, mientras un alto mando de la policía relata las cifras de todo lo destruido.



Imagen 25. Se lleva a cabo un acto oficial para dar cuenta de todo el cargamento de drogas que se ha confiscado. Fotograma tomad de Heli.

En la misma secuencia relatada, minutos después del discurso entonado por el policía, aparece un niño detrás del pódium y una vez plantado ahí, intenta decir algo ante el micrófono y tan sólo suelta una risa discreta. Pareciera uno de esos episodios “sin sentido” que el director suele montar en sus películas, pero podría interpretarse como un símbolo del

“sin sentido” respecto al montaje de la quema de narcóticos, pues se sabe que en realidad no se destruyó todo el cargamento, de acuerdo con la trama. Al respecto, el director cuenta que este fragmento de la secuencia se dio un tanto en función del azar:

[...] ahí en el momento había un niño que se quería subir, quería decir unas palabras todo el tiempo, como que no, al final del día dijimos, bueno ya que se suba, a ver qué se suba a ver qué quiere decir, y se subió y como que estaba muy tímido y no quiso hablar. Eso fue improvisado y sí, terminó en la película, y así hay mucho en mis películas, que me gusta mantener la realidad, realmente la realidad, de lo que está pasando, el aire, todo, me gusta introducirlo de alguna manera, si se puede (Comunicación personal, 20 de octubre de 2017).



*Imagen 26. Un niño sube al pódium, pero finalmente no se anima a hablar.
Fotograma tomado de Heli.*

En ambas cintas parece un juego tratando de sugerir algo así como “el enemigo está en casa”, pero no se hace alarde de eso. Tal vez en un intento por no descentrar la atención a estos elementos “antiyanquis”, o más bien porque como otro referente más del imaginario de violencia, se asume que son parte del problema del narcotráfico y mostrarlo de más sería caer en una obviedad. Finalmente, se podría decir que algo en común en ambas cintas es utilizar ciertos logos como símbolos de estructuras de poder que, más allá de lo que significan o representan institucionalmente hablando, pueden ser intercambiables, pues resulta confuso

para la ciudadanía discernir quiénes luchan contra quién y cuáles son realmente sus intencionalidades frente a la problemática del narcotráfico y la violencia.

Imaginarios del terror: de la violencia sugerente a la violencia hiperbolizada

En este último apartado el análisis se inclinará más a algunos recursos formales propios del lenguaje cinematográfico cuyas intencionalidades dejan un registro propio del estilo de cada realizador en términos estéticos, y cuyo trasfondo también deja entrever una postura ética y finalmente política respecto a la violencia. Asimismo, en ambas películas los personajes que van trazando la estructura narrativa de cada historia son primordialmente las víctimas, y es a través de ellos que se van hilvanando las eventualidades circunscritas a la narcoviencia. En cambio, los “capos”, delincuentes o criminales son desdibujadas sus adherencias respecto a algún cártel, institución o cuerpo militar.

Si algo ha llamado la atención de la película de Naranjo es su forma tan perspicaz de exponer la violencia sin mostrarla. Es decir, que usando ciertos recursos técnicos (encuadres, planos, ángulos, iluminación, sonidos), se las ingenió para no mostrar de modo literal escenarios tan obvios sobre las secuencias de violencia. El director frecuentemente hace uso del “fuera de cuadro” como una especie de figura retórica de omisión, en donde la imagen visual se vuelve más bien una sugerencia de lo que está pasando.

En la escena en que Laura trata de advertirle a su amiga Zuzú de que pronto se desatará un enfrentamiento en el antro, pero justo en ese momento empiezan a dispararse las armas, las luces se apagan y Laura se tira al piso. La cámara la sigue al ras del suelo, con una iluminación casi nula es posible apreciar algunos artilugios como mesas y sillas tiradas, envases de botella rotos, entre otras cosas. Lo que alcanza a resaltar es un cuerpo tirado a un costado de Laura que porta una chamarra con el impreso de las iniciales de la DEA. El contraste del color blanco del impreso frente a la lobreguez de la escena hace que no pase como algo desapercibido, por lo que sugiere algo más que un cuerpo caído. Así pues, esta forma de representar un evento violento se subvierte al jugar con la poca iluminación. La escena se torna más violenta por la imagen sonora, pues de fondo se escucha la estrepitosa

canción de “El sonidito” como parte de la música diegética, sugiriéndose una antesala de los ruidos estridentes de las armas disparadas.



*Imagen 27. Laura trata de escabullirse en medio de la balacera desatada en el antro.
Fotograma tomada de Miss Bala.*

Los primeros planos enfocados hacia el rostro de Laura son frecuentes. Estos funcionan, por un lado, para develar las emociones y sensaciones al límite por las que atraviesa constantemente y, por el otro, para evitar la obviedad de las escenas de acción en donde abundan las armas, los balazos, la sangre, los cuerpos caídos, etc. Esto no quiere decir que estos estén ausentes, simplemente se retratan a manera de fondo o como elementos secundarios, pues la atención se centra más en el rostro y el cuerpo de la protagonista, con la intención de experimentar la violencia a través de lo que ella ve y percibe.

En la escena en que Laura es aprehendida por los secuaces de Lino, es transportada en una camioneta mientras tanto la constriñen físicamente para sacarle información. A través de un plano picado, se observa la cabeza y parte de su torso en el encuadre mientras dos hombres la forcejean con sus brazos. Este ángulo remite a la vulnerabilidad de la protagonista, con dos cuerpos que la someten, que denotan la inferioridad en la que se encuentra ahora frente al poder legitimado por la violencia física que tiene que sobrellevar a partir de este momento.



*Imagen 28. Laura es apresada por los hombres de Lino.
Fotograma tomado de Miss Bala*

En la siguiente escena, cuando Laura es conducida con el jefe, es decir, Lino, se puede apreciar a Laura en primer plano, con la mirada cabizbaja y el gimoteo del llanto, el temor se apodera de ella. Mientras tanto, al fondo se ve a Lino, acechándola con la mirada.



Imagen 29. Laura es llevada con Lino y la interroga sobre su vida personal. Fotograma tomado de Miss Bala.

En la secuencia en que Laura, tras cruzar la frontera con Estados Unidos para dejar el encargo de Lino, se topa con una balacera, se aprecia a Laura en primer plano, en donde devela la zozobra y el miedo que siente por lo que está pasando a su alrededor, lo que está fuera de cuadro. Refugiándose lo más que puede al interior del vehículo, Laura se confronta cercanamente a la muerte, pues son incontables las balas impactadas en los vidrios de la camioneta. De tal modo que, de nuevo, las imágenes sonoras se apoderan de la puesta en escena de violencia, remitiendo a todos esos cuerpos caídos, a la sangre derramada.



*Imagen 30. Laura se resguarda en la camioneta una vez que inicia la balacera.
Fotograma tomado de Miss Bala.*

Así se contempla a Laura durante varios segundos, hasta que llega uno de los secuaces y la extrae del vehículo para resguardarse en otro sitio. En el trayecto se vislumbran algunos cuerpos abatidos y charcos de sangre, es visible el impacto de las balas en los autos y en los cuerpos. Laura conduce de modo parcial por este terrorífico panorama. Posteriormente, en el camión de carga, a través de un plano secuencia de 360°, la cámara recorre los rostros anónimos de estos hombres que entrañan misterio, en medio de un silencio que se percibe aún más ensordecedor que el rumor de los disparos. Son sujetos ordinarios que cometen actos de horror, no representan al prototipo de héroe o antihéroe. Son victimarios y a la vez víctimas de la violencia sistémica, como lo señala Žižek.



*Imagen 31. Laura es conducida a un camión de carga tras la balacera.
Fotograma tomado de Miss Bala.*

En la escena en que Laura está en la habitación del hotel con el general y éste cae en cuenta que habrá un enfrenamiento, le demanda a Laura que se quede quieta en la cama. Después entra un hombre armado que se tiende en la cama a un lado de Laura. Los dos rostros

frente a frente, las miradas comparten la desazón imaginando lo venidero, el hombre tiembla sudoroso evidenciando su miedo, mientras sostiene una ametralladora. Cuando la balacera se desata, Laura alcanza a resguardarse debajo de la cama. Mientras tanto, el espectador se vuelve testigo de una confrontación a muerte. Armas disparadas continuamente, es viable imaginar varios hombres asesinados a mansalva, pero sólo se puede ver uno que cae al piso justo frente a los ojos de Laura, al fondo se vislumbran otros dos militares caídos. La cámara ofrece esta mirada en un plano subjetivo, quedando únicamente el espectro que abarca la mirada de Laura. De pronto aparecen dentro de cuadro las piernas de Lino, quien se acerca al cuerpo inerte y al revisar si sigue con vida o no, descubre el escondite de Laura, su mirada sigue siendo acechadora.



*Imagen 32. Laura logra resguardarse debajo de la cama en medio de la balacera.
Fotograma tomado de Miss Bala.*



*Imagen 33. Lino encuentra a Laura debajo de la cama.
Fotograma tomado de Miss Bala.*

Tras estos ejemplos explorados, es posible distinguir recursos técnicos y estéticos en *Miss Bala* que de manera singular recrean escenarios de violencia. Se trata de una

violencia no espectacularizada, por lo menos dentro de cuadro. En los tres enfrentamientos en que se ve inmiscuida Laura, la cámara se inclina por poner atención al personaje en cuestión, dejando en un plano secundario —si se lee de manera literal— toda la parafernalia de las balaceras. Al respecto, Gerardo Naranjo sostiene que desde el inicio tenía claro que no quería convertir su historia en una trama de acción que destacara por la cantidad de muertos y de sangre derramada, sino más bien intentar subvertirla:

Había una pretensión formal muy marcada ya desde el principio. Queríamos subvertir el género, estábamos haciendo un thriller donde jamás se conocería la mente del protagonista: no sé si llamarlo un anti-thriller o un thriller intimista. Nos comprometimos con la ignorancia de ella, decidimos saltarnos los códigos de las secuencias de acción. No queríamos filmar la gloria de la batalla sino el patetismo de los objetos cayendo. Filmábamos los resultados, no las acciones. Como en la secuencia del accidente rodada desde el interior del coche. No creo que sea necesario mostrar al monstruo para asustar, basta con que la gente le pueda ver el pie. Es un lenguaje off que espero que la gente pueda disfrutar (Sensacine, 2012).

De este modo, Naranjo confirma lo sospechado: el propósito de insinuar más que mostrar. Aunque el cineasta confiesa que FOX, la productora estadounidense, le pedía más secuencias de acción y que insertara música incidental, respetaron su postura y colaboraron para que se concretara la calidad del producto final, sobre todo en las escenas de acción, campo en el que no tenía demasiada experiencia, señala el director (Sala, 2011). Gerardo Naranjo, más que incentivar el sentido de la vista, quería estimular los demás, romper con los esquemas de la estética visual, para así, más que “ver”, el espectador pudiera “oler” la violencia. El fin era restarles protagonismo a sucesos convencionalmente espectacularizados de los enfrentamientos armados, para enfatizar lo que se percibe tras bambalinas, por decirlo de algún modo, de tal forma que el espectador se sintiera más identificado. En palabras del realizador: “Veo lo opuesto. Traté de interpretar un sentimiento generalizado de violencia que se olía” (Naranjo, comunicación personal, 24 de mayo de 2018).

Por su parte, *Heli* destaca por ciertas escenas que conmocionaron a gran parte de los espectadores por su crudeza e inclemencia. A través de algunos primeros planos, en

contraste con planos panorámicos, tiempos dilatados y una estética visual visceral, *Heli* hace que la conmoción llegue directo al estómago, sin filtros ni intermediarios.

En la primera escena, resulta difícil sacarse de la mente el rostro de Heli en un plano detalle. La cámara queda fijada para mostrar un semblante desmejorado, entintado de sangre y con cinta de aislar que cubre su boca. A un costado se ven los pies de Beto, uno al desnudo, el otro aun cubierto por un calcetín. El plano picado de la cámara ofrece un ángulo en que Heli y Beto se muestran como víctimas, una bota negra sobresale en el encuadre sobrepuesta en el rostro de Heli, lo que sugiere el lugar de sometimiento que ocupa este personaje. La bota denota el poder que tiene sobre los cuerpos de las víctimas, revela la violencia ejercida. Durante casi un minuto se muestra frente al espectador el rostro de Heli, se sabe que está vivo aún porque dejar ver ligeros parpadeos. La escena sugiere un constante movimiento para después descubrir que los cuerpos yacen en la parte trasera de una camioneta *pick up*.



Imagen 34. Heli y Beto en un plano detalle, tras ser torturados yacen en la parte trasera de una camioneta. Fotograma tomado de Heli.

En la siguiente escena sucede que cuelgan el cuerpo de Beto de las barandas de un puente peatonal. A través de un plano contrapicado se puede apreciar detalladamente cómo oscila de un lado a otro el cuerpo colgante y con preponderancia, pues a través de esta angulación se magnifica la tenebrosidad de la situación. Esto se acentúa cuando se aleja la cámara y a través de un *travelling* guiado por la camioneta se descubre poco a poco un plano panorámico del lugar en que ha sido colgado el cuerpo de Beto. Así, durante varios segundos

se expone este escenario tétrico alejándose poco a poco, cada vez más microscópico el cuerpo, como si el impacto de la imagen fuera decreciendo conforme se distancia la cámara.



*Imagen 35. Plano panorámico del cuerpo de Beto colgando en el puente peatonal.
Fotograma tomado de Heli.*

Algo similar pasa en la escena en que Beto está en uno de sus entrenamientos de las fuerzas policiacas. En una escena se presenta a Beto y a otro de sus compañeros reposando en un suelo terregoso, se les ve agotados y Beto acaba de vomitar. La luminosidad de la toma denota un calor agobiante y el plano general revela la desolación del lugar. Beto es cuestionado por el policía a cargo del entrenamiento y le demanda que realiza unas cuantas vueltas más. Pero luego sale a escena un estadounidense que al parecer es el que realmente está al mando, quien le exige a Beto que realice las últimas vueltas rodando sobre su vómito. Dicha toma se muestra con más detalle y se ve cómo el norteamericano se apropia del cuerpo de Beto para que, en efecto, ruede sobre su vómito. Por momentos, Beto ha perdido su autonomía – por lo menos corporal –, pues ha sido violentada por un agente estadounidense y Beto ya no pone resistencia, sólo se deja llevar.



*Imagen 36. Beto y su compañero reposando en el suelo árido durante el entrenamiento.
Fotograma tomado de Heli.*



*Imagen 37. El estadounidense dirige el cuerpo de Beto sobre su vómito.
Fotograma tomado de Heli.*

En la escena en que la casa de Heli es irrumpida por un grupo de soldados (no se sabe si son parte del ejército, de la policía o del crimen organizado) con la orden de registrar la casa para encontrar los paquetes de cocaína, se muestra cómo dan muerte al padre de Heli sin piedad y ante sus ojos, y posteriormente cómo se apropian del perrito de Estela para matarlo súbitamente al torcerle el cuello. Dos escenas continuas igual de impactantes, primero con un ser humano, después con un ser animal, que no por eso deja de ser menos conmovedora.



*Imagen 38. El padre de Heli es asesinado a quemarropa frente a sus ojos.
Fotograma tomado de Heli.*



*Imagen 39. Estela es encontrada debajo de la cama con su perrito, al que lo tuercen del cuello.
Fotograma tomado de Heli.*

Heli juega con encuadres contrastantes, con primeros planos, casi a detalle, y planos generales y panorámicos. De este modo, es factible vislumbrar la importancia que le da el director a las angulaciones, a los encuadres y a la profundidad de campo de cada escena, de ahí parte su relevancia estética, de jugar con las diferentes perspectivas de los espacios y de las posibilidades del tiempo. Al respecto, Escalante cuenta cómo construye sus propuestas estéticas en su obra:

Yo creo que es la mirada que vas diseñando ya desde la imaginación, desde cómo y qué ángulo quieres filmar algo, que el ángulo también expresa mucho, el ángulo de las cosas así de cuestión práctica. Eso creo que en mi caso ha sido lo que también

ha exaltado a la gente, el ángulo, la duración de las tomas, la duración de una toma también se vuelve un *statement* [declaración, afirmación, dado por sentado], o sea, lo que dure algo también dice lo que estás filmando. Eso viene de cómo yo he visto las cosas que me han gustado, como lo que me ha impactado antes [...] la idea en una película es ir transmitiendo ciertas emociones, ciertos momentos, y eso a veces lo puedes ir apoyando con colores, por ejemplo, o con el clima incluso (Escalante, comunicación personal, 20 de octubre de 2017).

Una escena singular que emite gran expresividad de violencia (estructural) es el momento en que Heli sale furibundo de su casa al percatarse de que hay una camioneta de militares acechando su morada. Al salir de su casa, a través de un plano con ángulo picado, Heli mira la cámara subjetiva desde abajo, asumiendo la amenaza del vehículo pesado y del peligro que implica. A pesar de su nimiedad frente a la camioneta, Heli les busca la mirada a los hombres que se encuentran al interior de ésta. Al fondo se puede apreciar la humilde fachada de su vivienda, con la puerta aún perforada por las armas que liquidaron a su padre.



Imagen 40. Heli mira levemente hacia arriba tratando de reconocer a los militares de la camioneta. Fotograma tomado de Heli.

Segundos después, a través de un plano entero, el cual subraya la figura completa tanto de Heli, como del vehículo militar, el encuadre de la cámara es mayormente abarcado por la camioneta, en cuya parte trasera sobresale un militar con un arma larga en mano apuntando hacia su vivienda. Amenazadora la imagen que, a pesar de la ausencia de diálogos, la expresividad de la misma invita a dimensionar los componentes de la imagen: mientras

que la camioneta se ofrece como abrumadora y apabullante, Heli se presenta empequeñecido y vulnerable; aun así, Heli se muestra desafiante. Sin palabras, más que sólo el acto de hacerle frente al vehículo y los hombres que se encuentran dentro de ella, basta para que se retiren de su hogar. He ahí también un recurso narrativo y estético determinante en la obra: el silencio. El lenguaje cinematográfico tiene el privilegio de narrar a través de la ausencia de diálogos, de conmover e impactar a través de los silencios. Este recurso no es privativo de esta cinta de Escalante, pues en otros trabajos suyos destaca este elemento, como en *Sangre* y en *Los Bastardos*.



Imagen 41. Heli se muestra desafiante ante la presencia de un vehículo militar y un hombre con arma en mano. Fotograma tomado de Heli

Tras este ejercicio de exploración se presume que, si bien ambas películas muestran diferentes estrategias para crear una propuesta estética de la violencia en particular, la importancia que le dan los realizadores a las angulaciones, a los encuadres y a los tiempos narrativos es un punto de encuentro entre las dos propuestas. Mientras que Naranjo se inclina por una estética de la violencia más sugerente que explícita (como el fuera de cuadro), Escalante en varias escenas opta por una estetización de la violencia que sea clara y rotunda, con tiempos dilatados, con silencios estrepitosos. Pero esto no es la regla, pues posteriormente se verán algunos elementos que transgreden de vez en cuando esta aseveración.

En este tenor, se insiste en la idea de que las formas en que se representa la violencia, también violentan – valga la redundancia – las formas de percepción tradicionales

a las que comúnmente se afronta el espectador. Se trata de aquellas imágenes en movimiento que incomodan, no sólo por sus contenidos temáticos, sino por las formas en que son representadas, transgrediendo no sólo preceptos morales, sino las formas de visualizar y re-imaginar el mundo a través de la pantalla fílmica. De acuerdo con Román Gubern (2004), estas transgresiones pueden ser de tipo semántico, “por presentar aberraciones perceptivas inusuales”, y de tipo formal, “por constituir transgresiones culturales que vulneran los códigos figurativos consolidados por la tradición” (12). En palabras del historiador:

La transgresión semántica puede ofender la imaginación (y las convicciones) de su observador, mientras que la transgresión formal agrade más bien a sus hábitos perceptivos. Pero muchas veces aparecen ambas combinadas, pues las opciones formales desviantes del artista repercuten también en el campo semántico de representación (12).

Lo planteado anteriormente sugiere redundar en la complejidad de las formas de representación de la violencia, en un sentido social y en un sentido fílmico, propio del lenguaje cinematográfico. En este entendido, se considera que las obras estudiadas en este trabajo son casos representativos sobre el tema, en donde sigue siendo pertinente abonar en las propuestas de carácter ético y estético por su forma y su contenido, cinemática y extra cinemáticamente.

4.3 Ética y estética de la violencia: un compromiso político y artístico

Las víctimas de la violencia derivada del crimen organizado vinculado al narcotráfico son innumerables, si se toma en cuenta no sólo las cifras de muertes, sino también de secuestros y desapariciones, trata de personas y prostitución, violaciones sexuales, entre otros asuntos. Todo esto resulta complicado de cuantificar, ya que en términos penales no se tipifican como víctimas directas del narcotráfico. De acuerdo con algunas cifras del INEGI, desde el comienzo de la guerra contra el narco con el gobierno de Felipe Calderón hasta el 2014 se han contabilizado 164 mil víctimas mortales, siendo el 2011 el peor año de su sexenio, con 27 mil asesinatos (ABC Internacional España, 2015). Incluso en las víctimas mortales cuantificadas sólo un porcentaje de ellas se contabilizan como resultado de enfrentamientos

vinculados a la guerra contra el narco, dejando de lado los crímenes en los que no se utilizan armas de alto calibre, por lo que víctimas asesinadas por estrangulamiento, destazadas o apuñaladas, incluso asesinato de mujeres, no son tipificadas como parte del crimen organizado (ABC Internacional España, 2015).

Por otro lado, las cifras apuntan a la población de jóvenes como un grupo vulnerable en esta guerra contra el narcotráfico, no sólo por ser reclutados por las estructuras del crimen organizado, sino también porque representan un porcentaje significativo de víctimas, frente a otros grupos poblacionales. El periodista Víctor Quintana ha llamado a este fenómeno “juvenicidio”, que “son la comprobación palmaria del triple fracaso de las políticas del Estado mexicano. Son el resultado acumulado de muchos años de descuido o de maltrato estatal hacia los jóvenes” (Quintana, 2010). Se trata de un fracaso histórico del modelo económico y político que le ha cerrado el paso a las generaciones de jóvenes que tratan de insertarse al mercado laboral una vez terminada la carrera universitaria, o peor aún, los que ni siquiera tienen la oportunidad de concluir los estudios de educación básica o media superior. Esto ha derivado en una alta tasa de desempleo y esto a su vez en jóvenes convertidos en delincuentes, asimismo, ha llevado a que las únicas opciones para estos jóvenes sea la emigración forzada, el suicidio o la sicariada (Quintana, 2010). En palabras del periodista Víctor Quintana “No son las balas: es una perversa política de Estado en lo político: en lo económico, en lo social, en lo cultural, lo que mata a nuestros jóvenes” (2010).

En este tenor, retomando a Žižek, la violencia estructural o sistémica, trastoca las relaciones entre los sujetos y no permite situar claramente en dónde está la problemática real, pues se trata de una violencia compleja que no está focalizada tal cual ni en los grupos de criminales vinculados al narcotráfico, ni en las instituciones del Estado. Además, la supuesta “guerra contra el narco” resulta estéril, en tanto que más allá de castigar a los criminales, si no hay una transformación real de las condiciones estructurales que de algún modo conducen a la criminalidad, siempre será una guerra fallida. Por su parte, la violencia subjetiva, permite ubicar la complejidad de la misma, pues se visibilizan las distintas responsabilidades que hay frente a la violencia: personal, social, política, sistémica (Mondragón, 2014: 34).

En entrevista con *La Jornada*, Naranjo comentó lo siguiente: “hablamos de un tema que nos duele. Tomamos la decisión de hacer una película que, lejos de proponer soluciones, da un punto de vista del fenómeno que estamos viviendo, que creemos que no se ha dado; quisimos adentrarnos y verlo desde la visión de un ciudadano normal” (Caballero, 2011). Por otra parte, en una revista cultural, Naranjo señala que en su filme no se verá ninguna tortura, más que los recursos de violencia necesarios para que sea verosímil la trama, para recrear “un acto patético” (Ventana Latina, 2016). La intención es mostrar el miedo, comenta Naranjo, “pero ese miedo generado por la falta de comunicación entre la sociedad, entre la gente” (Ventana Latina, 2016).

Si bien, Amat Escalante ha declarado en numerosas entrevistas que *Heli* trata sobre la denuncia de la violencia desatada de manera alarmante durante el sexenio de Felipe Calderón, su representación sobre la violencia no se queda ahí, en el discurso institucional-gubernamental, sino en múltiples las violencias que se desprenden en el entorno de una sociedad como la mexicana inmersa en el fenómeno del Narco. Heli y su familia han sido víctimas de esta violencia, pero al parecer, los que aún no han sido trastocados por ella, sí son víctimas del miedo y de la inseguridad, pues los sujetos espectadores se pueden mostrar vulnerables al enterarse de eventualidades como lo sucedido en la trama de *Heli*. Este halo de violencia es difícil de ubicar pues, parafraseando a Žižek (2009), no se le puede atribuir a individuos concretos, sino que se vuelve parte de estas estructuras indefinibles moralmente.

A *Heli* le anteceden *Sangre* (2005) y *Los bastardos* (2008), películas que destacan por los modos en que se representan las fobias, los miedos y los oscuros deseos propios de la condición humana, pero sobre todo, resaltan las formas de estetizar la violencia. Pero no es una violencia espectacular y complaciente, al estilo de directores como Quentin Tarantino o Robert Rodríguez, es una violencia que desasosiega, angustia e incomoda, que puede causar repulsión y confusión a primera instancia. Los personajes de Escalante son resultado de un ejercicio de introspección sobre la condición humana a través de temas que muchas veces resultan tabú para esta sociedad; los proyecta a través de “seres que evaden su realidad, sexualidad pervertida y violencia interiorizada que acaba por estallar” (Solórzano, 2017).

Su obra invita a la provocación, a observar con otros ojos ciertas manifestaciones de violencia que parecieran estar ocultas en la condición humana. Porque en las relaciones sociales (familiares, de pareja, de trabajo, etc.) siempre existe la violencia que deriva de la represión de las bajas pasiones, del odio desatado por el racismo y el clasismo, de la misoginia legitimada por una sociedad machista, de tabúes sexuales como el incesto, la homosexualidad, la pederastia, la sodomía, etc. A Escalante le gusta hacer un cine que confronte estas manifestaciones humanas. Sus intenciones se centran en revolver las entrañas del espectador y revolver sus emociones, sentimientos, pensamientos, percepciones, etc.

Pero cuando de violencia se trata, el terreno se vuelve pedregoso en relación con los dilemas éticos y morales. En el cine se trastocan aristas de distintas índoles, como la cuestión jurídica y legislativa, así como la comercial, pero también los conflictos morales que prevalecen tanto en el remitente (creador de la obra fílmica) como en el receptor (público espectador). Es por eso que se expone una serie de contrariedades y contradicciones en asuntos cruciales social y moralmente hablando de libertad de expresión, censura, promoción y difusión de algunas cintas polémicas como la de *Heli*. Pero, ¿por qué ha generado tanta controversia?, si violencia hay en todos lados y ninguna cinta se escapa de manifestar las mil y un formas de violencia, ya sea de forma espectacular o de forma subrepticia.

El caso de *Heli* resultó controversial, pues su exhibición ocasionó que algunos espectadores salieran de la sala de cine y durante su proyección en Cannes, algunas escenas de tortura explícita provocaron el enojo de más de un crítico (ver apartado 4.2). Ante estas circunstancias, Amat Escalante justificó el uso de esas escenas como una forma de retratar de forma fidedigna la situación: “Para mí la violencia es muy triste, deprimente, oscura, y fría. Entonces por qué no filmarlo así, si así es como yo la percibo, y en ese sentido he sido honesto con cómo la quiero filmar para mí” (Comunicación personal, 20 de octubre de 2017). En este entendido, el director deja clara su postura ética y política al respecto, y a partir de una estética atípica de la representación de la violencia, como con largas secuencias e imágenes muy explícitas, lograr incomodar y perturbar al espectador

Al respecto, las intencionalidades del director no necesariamente corresponden a los resultados. Es decir, que no precisamente deben atañer el significante con el significado.

No obstante, la relevancia en el testimonio del cineasta es la manera en que él considera que debe mostrar la violencia, pues da cuenta del vínculo entre las intencionalidades éticas y estéticas ante el fenómeno de esta violencia y ante el estilo de su obra. Al respecto, Escalante redundante en que las representaciones de violencia en la película realmente no hablan tanto del narcotráfico o de la narcocultura:

No me interesaba tanto una historia de narcos, de hecho, no hay narcos en la película, son más bien militares soldados y jóvenes vulnerables lo que hay ahí. Y la corrupción si está algo presente por la droga, la cocaína que encuentran y que se esconde. Y lo que más me atraía también era cómo no sólo esta familia había sido afectada, sino cómo la escena de la tortura con los niños, los jóvenes pues, cómo había afectado también, no sólo a las víctimas sino a los victimarios también. Esa idea, no sólo afectados de que “pobrecitos viven mal y tienen qué hacer eso”, sino la degradación humana a la que han llegado ellos al hacer eso. Porque yo creo que hasta es peor hacerlo que recibirlo de alguna manera [...]. Eso ya es la consecuencia de una cosa mucho más triste que para mí era importante y era inspirador filmar que era esta situación en la casa con los jóvenes, como esa pérdida, ese descuido que ha habido, de parte de una sociedad, del gobierno hacia la gente más vulnerable y que ha llegado a eso. Que también no es tan sencillo, nada más se olvida ellos el gobierno, también es un descuido a rienda suelta de la Iglesia, específicamente en Guanajuato, donde el aborto es ilegal y trataban de quitar la educación sexual de los libros de la SEP.” (Escalante, comunicación personal, 20 de octubre de 2017).

Así pues, se sostiene que los escenarios del narco, los elementos icónicos de un imaginario de la narcoviencia, es aprovechado por el cineasta para abordar otras problemáticas que son más de carácter estructural, de prácticas que subyacen de dinámicas que, lejos del fenómeno del narcotráfico, perpetúan la violencia, la dominación, las relaciones de poder a través de diversas manifestaciones.

De la ficción a la documentación. ¿O una docu-fricción?

Los medios de comunicación han dado cuenta de la cantidad de casos escabrosos de asesinatos a sangre fría, situación que resultaba preocupante, a tal grado que en marzo del 2011 se reunieron aproximadamente 50 directivos de medios de comunicación para firmar el Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia, el cual estableció un decálogo de criterios editoriales para no interferir en el combate a la delincuencia, así como divulgar adecuadamente todo tipo de información de tal modo que se pudiera evitar una especie de apología del crimen (Martínez, 2011: 5).

Así pues, entre los objetivos de dicha reunión estaba “proponer líneas comunes para que la cobertura informativa de la violencia que genera la delincuencia organizada con el propósito de propagar el terror entre la población no sirva para esos fines”, además de comprometer a los signatarios a “evitar el lenguaje y la terminología empleados por los delincuentes y da pautas para la difusión de imágenes y fotografías de actos de violencia y terrorismo que definan cuándo y cómo se deben publicar o difundir, en qué espacios y cuántas veces” (Martínez, 2011). Dicha reunión resultó controversial para algunos de los asistentes, pues se preguntaban con tono irónico por los métodos que debían utilizar para menguar el impacto de violencia que pudiese tener alguna noticia, sobre todo respecto a las formas del lenguaje: “¿Cómo le vamos a poner ahora?, ¿dos decapitados con poquita violencia? No, decapitados por gente poco amable. Mejor, esa gente antisocial esparció las extremidades de la víctima, quien no sufrió. Qué tal que mejor vamos a cubrir un *operativo* en bola con el acuerdo en mano” (Citado en Martínez, 2011: 5).

Lo anterior puede resultar anecdótico, y lo es sobre todo por los detractores de dicho acuerdo que más que un compromiso, lo tomaron como una burla, pues resulta risible pretender establecer criterios en relación con los contenidos que pueden ser exhibidos o no. Y es que más que tratarse de la espectacularidad o sensacionalismo desde los medios, se trata de la realidad, sino es que la realidad misma ya se muestra como mero espectáculo hiperbolizado y sensacionalista *per se*. Gran controversia el tema de la violencia en los medios de comunicación, cuyo compromiso básico y primordial es transmitir la información de manera fidedigna y del modo más objetivo e imparcialmente que se pueda.

Lo cierto es que los medios de comunicación, más allá de su compromiso con la “objetividad” y la “veracidad”, juegan un rol primordial en la construcción de las formas, en este caso, de la violencia social, pues su representación tiene una incidencia en los comportamientos colectivos, tanto así, que se asume como real, ignorando que ha pasado por filtros (ideológicos, de edición, estéticos, etc.). Sin embargo, todo medio de comunicación – tanto informativo como creativo – “escenifica siempre, en mayor o menor grado, la realidad objetiva, el “referente” social” (Imbert, 1992: 15). Al respecto, Gerard Imbert sostiene lo siguiente: “Violencia real y violencia representada no siempre coinciden. Pueden variar de acuerdo con el tratamiento formal que dan los medios de comunicación de la realidad (su grado de sensacionalismo), lo que plantea el problema de los efectos (directos y subliminales) de los *mass media* y la parte del imaginario colectivo que interviene en ello” (1992: 15).

En el caso del cine, como medio artístico y a su vez como medio de difusión (cultural, ideológica), resulta curioso que éste se retroalimenta también de los medios de información para sustentar un imaginario fílmico, en este caso, de la violencia. Ya lo han declarado los realizadores de las cintas analizadas, con tantos titulares y encabezados de los diarios haciendo alusión a todas las víctimas, acompañados de imágenes tremendistas de cuerpos decapitados, colgados de algún puente, destazados, etc., tanto así que ya resulta tarea difícil desligar la violencia real de la violencia representada.

El dilema ético sigue presente, para medios periodísticos y artísticos, y no sólo para los emisores, sino también para los receptores, pues retomando el recorrido que se hace en el capítulo I, los códigos morales que atraviesan los lineamientos jurídicos sobre lo que se puede mostrar y lo que no, o de qué formas sí se puede y de qué formas no, deja entrever estas ambivalencias respecto a la posibilidad autónoma de decidir lo que consume o no el receptor o, en este caso, espectador. Slavoj Žižek lo plantea a lo largo de su obra ya referida, ¿es la negación o la omisión de la violencia social la vía más acertada para asumir dicha problemática? (2009: 70). El filósofo lo plantea en atención otros espacios geográficos y otras problemáticas sociales, pero el cuestionamiento puede ser pertinente para el caso que corresponde en este trabajo, pues la violencia es un fenómeno social que acontece en el día

a día, por lo que la preocupación por representarla por otros medios, no tendría que ser lo realmente alarmante, sino lo sintomático que hay en estas representaciones.

La violencia se encuentra de manera omnipresente y de múltiples formas en las sociedades, por lo que, más que preocuparse sobre qué contenidos sí es viable mostrar y qué no, lo relevante podría ser ¿de qué modos podría sacarse provecho de la violencia representada, para que su impacto, lejos de proponer un discurso apologético, incite a la reflexión y a la concientización de la misma?

Al respecto, Iván Ruiz sugiere que “la creatividad no tendría que dedicarse a un propósito realista explícito sino a una estrategia de comunicación distinta a la propaganda de los medios de comunicación (incluido el fotoperiodismo tradicional), los poderes fácticos y el gobierno” (2017: 30). Este distanciamiento, incluso cuestionamiento, de las discursivas oficiales se ofrece como una oportunidad de empatizar con las víctimas de la narcoviencia, al mismo tiempo que conmover e incomodar a los espectadores. En este caso, la ficción cinematográfica se convierte en una estrategia mordaz para dar cuenta y documentar de otros modos el acontecer de la violencia en México. A este dialogismo, conjunto de tensiones, Iván Ruiz lo ha denominado “docu-fricción”, “simbiosis entre el carácter expresivo de la imagen y su manifestación documental” (2017: 43) (ver también apartado 2.3). En este tenor, las tensiones, o las fricciones, también se asumen como posibilidades éticas, en tanto hay una preocupación y una postura política ante la realidad, y estéticas, en tanto se potencia la creatividad e inventiva de representación de la violencia para acercarse más al lado emocional y sensible del espectador.

En el caso de *Miss Bala*, la idea de la película surge a partir de la insatisfacción que le produce al director el ver cómo se aborda el tema de la violencia en México. En palabras del realizador:

La “narcocultura” está tratada en las películas de forma muy banal, casi como si fuera una comedia. Por no hablar de las telenovelas melodramáticas que son capaces de insultar la sensibilidad de uno a la hora de abordar un tema tan terrible. Creía necesario acercarme de una forma más real, tratar [de] viviseccionar la

violencia que generan los narcos y sus acciones. Fue en el proceso de investigación que descubrimos que todo era mucho más triste de lo que pensábamos, todo era muy patético. De ahí que quisiéramos hacer una película que no justificara la mente de los criminales, sino tratar de verlo desde alguien que sufre dicha violencia. (Sensacine, 2012).

A diferencia de sus dos primeros largometrajes estrenados en México, que fueron proyectos más personales, *Miss Bala* empezó como un proyecto de largo aliento, pues junto a su amigo y colega Mauricio Katz, coguionista de esta película, Naranjo llevaba un par de años trabajando en el argumento en torno a la problemática del narcotráfico, pero sin concretar nada. No fue sino hasta el año 2008 que el director se topó con la noticia de que Laura Zúñiga, ganadora del certamen *Nuestra Belleza Sinaloa* de ese año, había sido detenida junto con su novio y otros hombres. En un principio consideraron basar el argumento del filme en el caso de Zúñiga, pero según el testimonio del director: “Ella está en una postura de reafirmarse y componer la situación... Dice que les plantaron las armas; al principio, cuando la arrestaron, dijo que la habían secuestrado, luego dijo que iban de compras a Colombia” (De Anda, 2011), por lo que al notar la serie de contradicciones que había en su historia, y de una revictimización, prefirieron retomar la anécdota y tomar distancia para crear una ficción más autónoma.

Aun así, el cineasta señala que se realizó mucho trabajo de investigación sobre este tema, sin embargo, prefiere no dar detalles sobre todas las peripecias por las que pasó él y su equipo de trabajo y tan sólo comenta lo siguiente: “Prefiero no decir qué hicimos. En este apartado es donde el cineasta dice sus heroicas aventuras. Todo lo que puedo decir es haber tenido miedo genuino de la gente que conocí” (Naranjo, 2018). A pesar de las reservas del director para hablar sobre estas cuestiones, se sabe a través de otros testimonios que tuvo que cambiar de locaciones porque fue amenazado mientras filmaba en la ciudad de Tijuana. En entrevista con la periodista Mariana Linares da cuenta de ello:

Naranjo filmó *Miss Bala* en Tijuana lo que pudo y hasta donde pudo, porque un día unos hombres llegaron a la filmación para advertirle que nada de balas, armas o drogas en su película, por lo menos no filmadas en su territorio. “Los capos del

lugar” le pidieron al director una cuota por uso de suelo a cambio de protección y seguridad, después de la transacción le dieron un celular: “Si alguien más les pide dinero, llámanos”. No hizo falta. La caravana de rodaje partió a Aguascalientes a terminar las secuencias de balas y acción. Allí hubo otro experimento documental: “Escondimos la cámara detrás de una vitrina para una escena en donde varios hombres con armas salen de un camión y corren por la calle; fue sorprendente como nadie hizo nada, la gente no se asustó ni gritó y siguió su vida normal.” (Linares, 2011).

Por tanto, se plantea comprender la realidad social como un conjunto de textos y su articulación con los filmicos, siendo que “todo texto está en deuda con otros textos” (Zavala, 2014: 46). Un texto fílmico se crea a partir de referentes de la realidad social y ésta a su vez se forma en los individuos a partir de imaginarios que se materializan a través de la visualización cinematográfica; he ahí la intertextualidad. Así, es posible articular algunos referentes de los que se apropia el filme. Al respecto, el director señala lo siguiente:

El guion original no incluía reinas de belleza y sí agentes de la DEA en México contra el crimen organizado. A esa historia también le afectó la realidad: “La aprehensión de Laura Zúñiga, Miss Sinaloa 2009,⁹⁶ nos cambió el panorama y rehicimos el guion. Encontré en ese personaje la posibilidad de ponerme en una posición más honesta para hablar de la violencia: la de la víctima. La historia de Miss Sinaloa me permitió alejarme formalmente de los criminales y no hacer una aproximación simple, como la hacen otros medios, de justificar la mente del criminal (Linares, septiembre, 2011).

En el caso de *Heli*, el proceso de investigación, o “trabajo de campo”, por decirlo de algún modo, fue distinto, pues a diferencia de *Miss Bala*, *Heli* no está necesariamente inspirada en un personaje o situación real registrada o difundida por los medios informativos. Escalante le dio más peso a la inventiva que al trabajo de archivo, o de campo, pero la decisión de no indagar más a fondo sobre el tema, también tiene razones que atienden a la

⁹⁶ Laura Zúñiga fue ganadora del concurso “Nuestra Belleza” edición 2008, no 2009, como lo dice el director.

seguridad del director y su equipo de trabajo. En este sentido, el propósito del mismo era hacer de estos elementos que ya todo mundo conoce, es decir, de aquellas imágenes icónicas que han ido configurando el imaginario colectivo a partir de la prensa escrita y audiovisual. En palabras del cineasta:

No me interesaba, por cuestiones de seguridad tal vez, investigar demasiado o poner demasiados casos reales, o cosas que sí pasaron, no me atraía. Yo creo que eso es algo periodístico que es importante que exista, que siempre está en riesgo aquí en México. No era mi lugar, y con lo que ya conocemos, bastante superficial hasta eso, profundizar, pero, por otro lado, del lado humano de la familia y de estos personajes y que lo que les pasa es lo que es bastante genérico a final de cuentas. De alguna manera pasa tanto y de tantas variaciones que no era necesario ser muy específico de nada (Comunicación personal, 20 de octubre de 2017).

No obstante, hay algunos pasajes en la obra fílmica que, si bien no tienen un perfil riguroso de investigación, sí hay cierta curiosidad por explorar algunas situaciones que han generado controversia, como, por ejemplo, la secuencia en que Beto es reprendido por no desempeñarse bien en el entrenamiento al no concluir todos los ejercicios. Al respecto, el director ha confirmado que para la realización de esta secuencia se basó en un video que encontró en la plataforma virtual YouTube que causó conmoción, sobre todo a los lugareños de la ciudad de León (Guanajuato), ya que fue grabado en esta localidad. Tras haber señalado esto, el americano (el personaje del instructor estadounidense) que sale en el video manifestó su inconformidad y amenazó al director, quedándose sólo en la intención (Escalante, comunicación personal, 20 de octubre de 2017). Ante este tipo de situaciones es por eso que el cineasta prefiere mantenerse un tanto alejado de estas investigaciones y de refugiarse más en la narrativa ficcional.

Finalmente, es pertinente traer de nuevo a colación los planteamientos del capítulo I, pues cuando se aborda el tema de la censura y la autocensura, con las experiencias de ambos directores se ve materializado este fenómeno que, además, cabe resaltar, ya no sólo aplica una autocensura ante el temor de ser vetado y reprendido por instancias gubernamentales, sino el ser acosado, violentado e incluso asesinado por individuos o grupos delictivos

vinculados con el narcotráfico. Por tanto, el oficio del cineasta descansa en el privilegio de la ficcionalidad, frente al oficio del periodista, el cual se ha visto alarmantemente vulnerado por los cuantiosos asesinatos que ha habido por su labor investigativo e informativo. El realizador de cine se toma ciertas libertades que su oficio como creativo artístico le permite, el riesgo se encuentra más inclinado hacia la dimensión de proyección-identificación, como lo propone Morin, de que el espectador se sienta atraído, identificado y conmovido por aquello que hace alusión a una realidad social, así como a los miedos, angustias, deseos, obsesiones, etc. El reto en particular, para los dos cineastas revisados radica, sobre todo, en poder dialogar con esos referentes sociales que atañen a cierta veracidad y facticidad, al mismo tiempo que con un conjunto de recursos narrativos y estéticos que generen esa identificación y empatía entre los públicos, generar una avenencia entre ficción y realidad – sin asumir que son nociones contrarias.

Intertextualidad: realidad y ficción

Otro punto de convergencia entre las dos cintas son algunas referencias que se hacen a algunos eventos ocurridos en la vida real. Mientras que unas son más que evidentes, otras se presentan como ligeros guiños, que sólo el espectador más meticoloso o curioso podrá caer en cuenta de ello. Frases como “inspirada en la vida real” o “basada en la vida real” suelen parecer absurdas y arbitrarias, o llevar a lugares comunes, pues qué película no tiene referentes reales en el sentido básico de la palabra. Pero en este caso el propósito es rescatar algunos episodios que dejan entrever la intención de representar, aunque sea sólo en fragmentos cortos de la trama, los eventos reales a los que se hace referencia.

En *Miss Bala*, la historia está inspirada en el caso real de la ex reina de belleza Laura Zúñiga, quien ganó el certamen *Miss Sinaloa* 2008. Más tarde se le vinculó con Ángel Orlando García Urquiza, operador del *cártel* de Juárez, también identificado por la PGR (Procuraduría General de la República) como “uno de los *pesados* de Navolato”, tierra de los líderes de esa organización: Vicente Carrillo Fuentes y Vicente Carrillo Leyva (Castillo y Valdez, 2009). Después de unos meses y tras haber estado algunos días bajo arraigo, fue puesta en libertad sin habersele comprobado delito alguno. Las relaciones entre algunas “misses” y miembros de diversos cárteles que se han dado a conocer a través de los medios

no han sido pocos, ni privativos de México; lo cierto es que en su mayoría se ignora cómo se configuran estas relaciones. Naranjo no pretende discutir dicho punto, sino reconstruir, a partir del caso de Laura Zúñiga, un posible (o posibles) escenario(s) de las víctimas del narcotráfico, haciendo una denuncia de lo que ha pasado en los últimos años, a partir de esta declaración de guerra.

Sobre esta eventualidad, hay algunos guiños narrativos y estéticos que representan un ejercicio de realismo por parte de Naranjo. Para empezar, el más claro es el nombre de pila que comparten el personaje de la cinta y “miss” Sinaloa: Laura. Mientras que Laura Zúñiga participó en el certamen “Miss Sinaloa”, Laura Guerrero lo hizo en “Miss Baja California”, pero en la puesta en escena del concurso, el personaje de Laura porta un vestido muy similar, al de Laura Zúñiga, con tonalidades amarillas y ornamentos dorados a la altura de la cadera en el momento de la coronación como reina de belleza.



*Imagen 42. Laura Zúñiga es coronada.
Archivo El Universal [en línea]⁹⁷*

⁹⁷ Recuperada de: http://fotos.eluniversal.com.mx/web_img/fotogaleria/021miss006.jpg



Imagen 43. Laura Guerrero es coronada como Miss Baja California. Fotograma tomado de Miss Bala.

Otro ejemplo similar es una de las últimas secuencias de la cinta, cuando el personaje ficticio de Laura es presentado ante las autoridades de la PGR, como presunta culpable y cómplice del grupo delictivo que comandaba Lino. Esta escena es una especie de representación casi fiel del momento en que Laura Zúñiga fue arrestada en el municipio de Zapopan, Jalisco el 23 de diciembre del 2008, junto con siete hombres más. Les fueron confiscados dos rifles de asalto AR15, tres pistolas, nueve cargadores, más de 600 cartuchos de diferentes calibres, 16 teléfonos celulares y alrededor de 18 mil dólares en efectivo (Grupo Sedena Informativo, 2008). En las fotografías publicadas en los diarios impresos y digitales se puede apreciar a una mujer portadora de una figura delgada, de tez morena y cabello largo de color negro, llevando unos pantalones de mezclilla y un suéter gris abotonado, con la cabeza agachada y rostro cabizbajo y sus manos agarradas hacia el frente.



Imagen 44. Fotografía de Grupo Sedena Informativo [en línea]⁹⁸

En cuanto al personaje ficticio de Laura Guerrero, en una escena que inicia con un panorama general, la cámara se va acercando poco a poco al rostro de Laura, para terminar en un primer plano durante varios segundos. Mientras tanto, el vocero de la PGR hace la siguiente declaración: “En un operativo conjunto, la Procuraduría General de la República junto con la policía estatal y la policía municipal, se enfrentó y sometió al grupo criminal “La Estrella”, donde perdieron la vida el capitán Agustín Robles y 8 elementos de la policía estatal. Asimismo, se dio muerte a 8 criminales, entre ellos, el líder de la banda, Chalino Valdez, alias “Lino”, y uno de sus escoltas personales Lorenzo San Martín, alias “Tío”. Igualmente, a Laura Guerrero, conocida anteriormente “Miss Baja California”, y presunta responsable de manejar el auto donde fueron encontrados asesinados el comandante Fernández de la Procuraduría General de la República, el agente Raymond Bell, de la DEA, y la joven Azucena Ramos”. La cámara detenida en un primer plano muestra un rostro desolado y alicaído, pues además de haber sufrido una serie de episodios traumáticos, mientras escucha al vocero de la PGR cómo es inculpada por conducir el automóvil en el que se encontraba el cuerpo de su amiga Zuzú.

⁹⁸ Recuperado de: <https://sedena1.wordpress.com/2008/12/23/la-reina-de-belleza-laura-elena-zuniga/>



Imagen 45. Fotograma tomado de *Miss Bala*

Cabe subrayar que, aunque destacan estos fragmentos basados parcialmente en eventos reales, el director Gerardo Naranjo ha enfatizado que no tenía la intención de contar la historia de Laura Zúñiga. En palabras del cineasta: “La conocí y supe su historia. Ningún elemento de la vida de Laura Zúñiga está el guion. Al final tratamos de transformar el estereotipo de miss en un cliché y de ahí contar la historia genérica de toda miss. Cuidamos no usar detalles que no fueran propios de nuestra ficción” (Comunicación personal, 24 de mayo de 2018). No obstante, los detalles de las escenas descritas con anterioridad generan cierta contradicción en la afirmación del director, o bien, se trata de una coincidencia, pues estos detalles cinematográficos muestran una similitud significativa y un nivel de intertextualidad evidente.

Otra referencia que quizás no es tan evidente es la alusión al agente de la DEA, Enrique “Kiki” Camarena, quien fue asesinado en México en febrero de 1985, supuestamente por el capo mexicano Rafael Caro Quintero. No obstante, con ciertos años de distancia y otras investigaciones, se ha sostenido que no fue Caro Quintero el victimario de Camarena, sino un integrante de la CIA. La razón del asesinato, supuestamente se debe a que este policía antidrogas había descubierto que el gobierno estadounidense se asoció con dicho narcotraficante en sus negocios ilícitos y cuyas ganancias eran invertidas para combatir la Revolución nicaragüense (Chaparro y Esquivel, 2013). De hecho, esta narrativa oficial que sigue sosteniendo la DEA, es representada en la serie *Narcos: México* (2018), de manera casi fidedigna, en donde se cuenta que Camarena fue secuestrado, torturado y asesinado por Caro Quintero tras haber descubierto sus enormes sembradíos de marihuana.

En *Miss Bala*, apenas se sugiere la alusión a Camarena, quizás un guiño sea el nombre del personaje Enrique “Kike” Cámara (José Yenque), quien interpreta a un agente de la DEA, o por lo menos así lo confiesa cuando Lino lo secuestra y tortura antes de su ineludible y aterradora muerte. La referencia no tiene una intención de registro o testimonio en un tono de fidelidad histórica, puesto que se inscribe en tiempos y espacios distintos, sin embargo, el guiño se antoja como un elemento clave relevante, no sólo dentro de la trama de la cinta, sino de la importancia de no dejar de lado el involucramiento del gobierno estadounidense y sus instituciones en el problema del narcotráfico en México y las contrariedades que existen en las narrativas oficiales y en los mismos hechos, como el asesinato de este agente.

Por último, cabe mencionar otra posible referencia o intertexto en la obra de Naranjo, *Miss Narco* (2007), un libro escrito por Javier Valdez Cárdenas, periodista mexicano, nacido en Culiacán, Sinaloa, abocado particularmente a los temas del narcotráfico y crimen organizado. El texto se presenta como un escrito que deambula entre el reportaje y la crónica, permeado de la nota roja y de trabajo de investigación, que ofrece un retrato crudo y desolador de casos de mujeres que de un modo u otro terminaron involucradas con el Narco. Mujeres que aspiraron a ser reinas de belleza, mujeres esposas, amantes, madres, sobrinas de capos, así como algunas otras que han sufrido por la pérdida de sus hijos. Entre los apartados del texto, aparece el de “Narco belleza”, en el que se encuentra el caso de Laura Zúñiga. El autor relata un poco sobre la joven sinaloense, de sus aspiraciones a convertirse en una reina de belleza, así como del camino recorrido dentro del mundo del modelaje y de los certámenes de belleza, para concluir con el episodio de su relación amorosa con Ángel Orlando García Urquiza, identificado como uno de los mandos del cartel de Juárez, y su implicación en negocios ilícitos vinculados al Narco.

Si bien, no se han rastreado testimonios que den cuenta que el director se basó o se inspiró en los relatos del periodista, sí hay algunos datos del texto que coinciden con la trama de la cinta. Tal es el caso de la representación del concurso de belleza en el que el personaje de Laura Guerrero es coronado y ya se sabe de antemano que esto es un fraude debido a las amenazas de Lino, el victimario de Laura. Por su parte, Valdez relata que en Nuestra Belleza

Sinaloa 2008, tras el nombramiento de Laura Zúñiga como la triunfadora del certamen, se empezaron a escuchar reclamos y gritos de “¡Fraude!”. El evento se inundó de sospecha (Valdez, 2007: 254). El Libro en general da pauta para repensar las circunstancias de mujeres diversas que han sido trastocadas por el Narco a partir de un relato de lo cotidiano y de lo íntimo, que se va entrelazando con sucesos y personajes del narcotráfico. En un mismo tono, Naranjo cuenta la historia de una joven humilde, que vive con su padre y hermano, con aspiraciones de ser reina de belleza, y que los avatares que la circundan y de los que parece imposible deslindarse, pues el Narco está omnipresente en la cotidianidad. Tal como lo plantea Valdez:

Los narcos que pagan policías, que son clientes favoritos de estéticas, tiendas de telefonía celular, boutique de ropa cara, zapaterías y agencias de automóviles. El narco es todo. El narco no sólo es violencia, policías y militares contra delincuentes. El narco omnipresente y omnipotente, como Dios. El narco nuestro de cada día: cada vecino, taller mecánico, pariente o amigo, amante o compañero de trabajo, cohabitante de carril vehicular, comensal y peluquero está involucrado: el narco es una forma de vida (2007: 264).

En este mismo sentido, *Heli* resulta significativa por sus atmósferas de la cotidianidad. Una familia que se presenta como humilde, viviendo en una zona marginada de la urbe, con caminos sin pavimentar, una vivienda inmersa en un terreno desolado y desértico. Las historias de los protagonistas que se muestran como íntimas y rutinarias son en realidad historias de amor y de sus complicaciones – de índole sexual, sobre todo – por un acto que pudiese pensarse como inocente, pero finalmente un acto de amor, lo cual queda expreso cuando Estela decide guardar en el tinaco de su casa los paquetes de droga que Beto le ha encargado. A partir de este momento, la tragedia será ineludible para Heli y su familia, y el Narco se manifestará en sus múltiples facetas.

Algunas de las referencias intertextuales que se pudieron rastrear en *Heli* se encuentra en la escena, ya aludida con anterioridad, en que Beto es castigado por no haber concluido los ejercicios del entrenamiento. Cuando se acerca el militar a cargo del entrenamiento, éste le dice a Beto: “¡Ya no estén de niñas! ¿Te sientes mal Beto? ¿Te

guacareaste? ¿Cuántas vueltas llevas? Te vas a aventar otras seis y con ésas ya estuvo, ¿sale?”. Segundos después aparece en cuadro el estadounidense, quien da instrucciones de que las vueltas restantes las tendrá que realizar sobre su vomitada: “You should be going that way, to the puke”. Esto lo dice en inglés y el otro policía al mando lo traduce al español para que lo entienda Beto. El norteamericano se encarga de que, en efecto, el cuerpo de Beto se arrastre sobre su vómito.

El director crea la representación de la tortura dentro de la policía en el caso de Beto inspirado en un material audiovisual que se encontró circulando en Internet.⁹⁹ En el video, filmado durante un entrenamiento de un cuerpo militar en la ciudad de León, Guanajuato, el militar al mando es el que trae la cámara con la que filma al joven soldado. Mientras se va acercando a él, le pregunta de modo similar que en la cinta: “¿Te sientes mal “Chuta”? ¿Qué guacareaste o qué? ¿Cuántas vueltas llevas? O.K. Nada más haz seis y ya. ¿Dónde guacareaste?”. Después de esto se dirige a la vomitada del joven y hace un *close up* para explicar al “espectador” que “ésta es la guácara del “Chuta”.” En la siguiente toma aparece el estadounidense al mando, instruyendo al otro militar para que le diga al “Chuta” que debe pasar sobre su vomitada: “You get on the road back to the puke [ponte en el camino de regreso hacia la vomitada]”. Al igual que en la película, éste se encarga de que Beto se arrastre exactamente sobre su vómito.

⁹⁹ El video al que hace referencia Amat Escalante fue recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=H9keX0rjULc>



Imagen 46. Fotograma tomado de Heli



Imagen 47. Fotograma tomado de Heli



Imagen 48. Fotograma tomado de Heli.



Imagen 49. Fotograma tomado del video encontrado en YouTube



Imagen 50. Fotograma tomado del video encontrado en YouTube



Imagen 51. Fotograma tomado del video encontrado en YouTube

El rudo entrenamiento por el que tienen que pasar los jóvenes que son adiestrados revela prácticas de violencia que van más allá de la laceración física. En el caso de la película de Escalante, al principio de la secuencia el policía a cargo del entrenamiento enuncia algo representativo: “Ya no estén de niñas”, les dice con tono burlón a Beto y su compañero. En este caso se hace presente la violencia de género en el lenguaje verbal al usar frases como ésta, aduciendo que su debilidad y desgano es un estado característico del género femenino. Esto le resta vigorosidad y hombría al perfil que supuestamente deben manejar los cuerpos policiacos y militares. Esto también se manifiesta como un acto político violento, sobre todo cuando se conoce la jerarquía de poder en los sujetos que están al mando. Tanto en la película como en el video de la policía de León hay un policía o militar local dando instrucciones a los soldados en preparación, pero éste tiene un jefe superior que es un miembro de la milicia o policía estadounidense.

No es un secreto que parte de las estrategias geopolíticas entre México y Estados Unidos sea el adiestramiento de acuerdo con las prácticas militarizadas del país vecino del norte. En respuesta a este video, se publicó otro en Internet con la intención de aclarar lo sucedido. El joven que fue torturado da una explicación con el propósito de justificar la situación, arguyendo que este tipo de prácticas son necesarias para estar preparado ante cualquier tipo de adversidad a la hora del combate. En términos coloquiales, se ponen en práctica estas dinámicas con el fin de fortalecer la mente, el cuerpo y el espíritu y no decaer ante el peor de los escenarios.¹⁰⁰ El director quiso dar cuenta de este fenómeno en su película, de manera distanciada y periférica, ya que no era un asunto central en la trama de su película. Aun así, esto no le pareció al norteamericano representado en la cinta, a tal grado que llegó a amenazar al realizador a través de una red social de Internet (Escalante, comunicación personal, 20 de octubre de 2017).

Finales abiertos: ¿una cuestión ética o estética?

En ambas cintas los finales invitan a la reflexión y al cuestionamiento, pues dejan abierta la interpretación del destino próximo de sus personajes. En *Miss Bala*, Laura Guerrero, tras

¹⁰⁰ Para consultar dicho testimonio, véase: <https://www.youtube.com/watch?v=qaKkysEVSH0&t=171s>.

haber sido arrestada y acusada de ser cómplice del grupo delictivo La Estrella, es transportada en una vagoneta para después ser arrojada en una calle solitaria y terregosa, quizás de alguna zona industrial, pues a través de un *travelling* circular, la cámara da cuenta de algunas construcciones que bien podrían ser bodegas y una que otra fábrica. Laura empieza a caminar sin rumbo fijo, segundos después, la cámara corta para dar fin a la trama. Así, la última escena cierra con un plano dorsal, en donde al igual que Laura, el espectador vislumbra el camino incierto y descorazonador que se adviene. Esta escena final contrasta con una de las iniciales, en donde igualmente se aprecia a Laura, a través de un plano dorsal, recargada en una barda viendo hacia la costa, suspirando aún por el sueño de convertirse en Miss Baja, al mismo tiempo que aparece el título en color rojo carmesí “Miss Bala”.



Imagen 52. Inicio. Fotograma tomado de Miss Bala.



Imagen 53. Final. Fotograma tomado de Miss Bala.

Al respecto, Naranjo comenta en una entrevista que “no existe un manual de supervivencia contra la violencia. La sociedad no está preparada para un terror de este tipo. Eso le pasa a ella, está pasmada, totalmente superada por la situación en la que se ha visto

envuelta. Esta no es una película hollywoodiense así que no responde a los códigos del cine americano: “aquí no hay final feliz porque en la vida no hay finales felices” (Sensacine, 2012). Para el realizador era importante no sólo contar una historia desde otra mirada, desde la víctima, sino desde otras tendencias, opuestas a las formalidades de los géneros cinematográficos, plantear más que un thriller, un anti-thriller, más que un melodrama, un anti-melodrama. La trama cierra con la incertidumbre a la que se enfrentará Laura pues, aunque fue puesta en libertad, tras su detención simulada, ella y su familia han sido violentadas de distintos modos, y ante ello, el futuro es incierto y desolador. Finalmente, para el director de *Miss Bala*, más allá de la denuncia social que se pueda leer en la cinta, ésta es en su conjunto una alegoría a las múltiples formas de violencia que se dan en las estructuras sociales. La violencia – en este caso, la narcoviencia – permite, en términos narrativos, adentrarse en la complejidad de las sociedades contemporáneas y su interacción.

No obstante, Naranjo concluye la película, a modo de créditos finales, con una serie de datos y de información sobre los daños colaterales de esta narcoviencia: “La guerra desatada en México por el control de la droga ha matado a más de 36,000 personas entre 2006 y 2011. Sólo en México el narcotráfico genera 25,000,000 de dólares al año”. Por lo que finalmente, no pierde la oportunidad de hacer una denuncia de la situación que aqueja en la sociedad mexicana. Asimismo, deja entrever las contrariedades que hay entre la cantidad exuberante de muertos, frente a las cuantiosas ganancias que genera el Narco como una empresa.

En *Heli*, a pesar de la violencia desatada al interior de la familia, el cierre de la trama se antoja con ciertos aires de esperanza. Por un lado, Heli, después de todo, ha logrado intimar con su esposa y consumado el acto sexual, pues en un inicio, se sabe del rechazo por parte de ella. Mientras Heli y su esposa llevan a cabo el acto sexual en su habitación, la cámara traspasa las paredes de la casa para encuadrar a Estela, quien yace en el sillón, junto a su sobrino, dormitando sosegadamente. En este encuadre, destaca una cortina que se mueve al compás del viento que entra por la ventana. Un plano fijo de poco más de un minuto de duración que se antoja como momento de serenidad, irrumpido subrepticamente por los gemidos sexuales que provienen de la habitación contigua y por los susurros de la brisa. Este

posible ánimo esperanzador es acompañado de la incertidumbre de estos personajes y de su entorno, quienes viven arropados por la violencia ignominiosa que muy probablemente seguirá presente.



Imagen 54. Final. Fotograma tomado de Heli.

Dicha interpretación no está exenta de juicios de valor y de subjetividades, pues este tipo de finales buscan eso, la incitación a la reflexión en torno a las no-certezas. No hay un final determinante, ni complaciente, ni a modo de fábula o moraleja, pues más allá de los comportamientos morales de los personajes, se anuncia que esta violencia sistémica o estructural seguirá presente: el desempleo de Heli, el embarazo de Estela, la orfandad de ambos, la orfandad del pueblo en el que viven. El azar como algo omnipresente, que configura las vidas de estos personajes. De hecho, el azar es un factor crucial para el trabajo del director para su propuesta estética, pues lo deja fluir a la hora de la puesta de escena y el montaje. Justo el final fue tomando forma a partir de las eventualidades que iban surgiendo en el momento del rodaje:

Lo de las cortinas no estaba en el guion, pero se estaban moviendo y ya. Eso fue un momento ahí, entraba el sol, se veía todo, como que algo había ahí, pero lo tenía que ver, yo no lo pude imaginar exactamente. Sería para mí muy triste que sólo pudieran salir mis películas de lo que yo me imagino, porque ya que salgo a la vida real, pues está tan lleno de tantas cosas, de errores, accidentes, o sea, todo, que en vez de tratar de, podría fácilmente rechazar eso y tratar de controlar todo. [...] No sé, hay mil cosas, entonces aprecio mucho más eso que yo tratar de dictar qué es lo

que va a sentir exactamente el público (Escalante, comunicación personal 20 de octubre de 2017).

De tal modo que, como lo dice el cineasta, el azar y la incertidumbre toman cierto control sobre su obra, incluso cuando ya hay un guion preestablecido, a tal grado de que ni siquiera él puede asumir cómo terminará su historia. Al mismo tiempo, la ambigüedad es un elemento central, a nivel ético y estético, pues se convierte en una postura provocadora y estratégica en términos políticos. Al respecto, el directo menciona que esa ambigüedad le permite jugar con las percepciones e interpretaciones del espectador, pues considera que la gente siempre busca un mensaje o una posición clara de lo que está tratando de decir el autor de la obra, lo cual ha declarado que le aburre y le decepciona, por el contrario, apunta lo siguiente: “Me gusta la idea de un espacio o una cosa que no puedas encontrarle el ángulo tan fácilmente. Eso tiene su valor y su fuerza, salirse un poco de los lados, del blanco y negro, del lado político” (Comunicación personal, 20 de octubre de 2017). En este tenor, la ambigüedad tiene como mérito interpelar al espectador, a remover sus preceptos sobre el mundo y las sociedades, a cuestionarse sobre temas como el clasismo, el racismo, el machismo, la homofobia, todos estos, manifestaciones que, finalmente, se muestran como múltiples formas de violencia; además de todo esto, a cuestionarse sobre sus hábitos de experimentar el cine y arriesgarse a subvertirlos.

Balance

Como se ha dicho con anterioridad, lo que hace de estos filmes casos atípicos, son las formas estéticas y narrativas en que se recrea esta violencia. A modo de conclusión, cabe redundar en los elementos significativos que destacan en ambas cintas en sus dimensiones narrativas, estéticas y éticas, así como en las diferentes expresiones de los imaginarios de la narcoviolenca.

En términos narrativos sobresalen algunos recursos, como la construcción de personajes que representan a víctimas que por circunstancias poco extraordinarias se ven involucrados en las dinámicas del narco. Asimismo, ambas tramas toman distancia de

personajes con tipologías gastadas, como la del narcotraficante grotesco, mal hablado, con ropas extravagantes y alhajas de oro, así como de las “misses” arribistas que se vinculan con narcotraficantes para adquirir poder y dinero; sus personajes mantienen un perfil psicológico difícil de desentrañar, o bien, los “anti-héroes” de la trama se muestran un tanto desdibujados.

Otra peculiaridad es la poca presencia de diálogos, estos son pocos y a veces monosilábicos. Los silencios prevalecen en varias secuencias y son otras atribuciones del lenguaje cinematográfico – no verbalizado – las que toman las riendas de la narración. Así pues, los tiempos se perciben un tanto dilatados invitando más a la contemplación y a la reflexión. Aunado a esto, prevalecen los planos secuencia largos y pausados, lo cual puede resultar fastidioso para el espectador apasionado del cine de acción, o de los *thrillers* con sonidos estrepitosos, además de que la música extra diegética es casi imperceptible.

En *Miss Bala* se aprecia constantemente el recurso técnico del “fuera de cuadro”, con el propósito, ya expresado por el director, de evitar mostrar imágenes con impacto visual muy violento – sangre, cabezas rodando, cuerpos destazados –, bajo el argumento de que se puede representar una historia de violencia sin mostrarla tal cual, y además así interpelar a los otros sentidos y experimentar otro tipo de imágenes sensoriales y emocionales. Por su parte, el director de *Heli*, tiene un gusto por el uso de la violencia como una herramienta estética de impacto que interpele de manera visceral, inesperadamente al espectador. No obstante, a lo largo de este recorrido se hizo notar que ambas cintas muestran contrastes al respecto, pues también Naranjo en algunas ocasiones acude a expresiones explícitas y recrudescidas – como el abuso sexual por parte de Lino o cuando Laura es golpeada en el hotel. Escalante, por su parte, también apela a lo sugerente, a lo intuitivo y a lo sospechado –como el omitir el acto de violación de Estela.

Otros contrastes que caracterizan la propuesta estética de cada filme son el tipo de planos y angulaciones utilizados. Si bien no hay un predominio absoluto de un recurso en particular, si hay algunos que destacan. En *Miss Bala* se perciben más planos cerrados, con el fin de centrar la atención en el personaje de Laura, quien es la que funciona como recurso articulador de la narrativa, pues siempre está presente, en toda secuencia. Aunado a esto, lo ya mencionado respecto al “fuera de cuadro”, pues el director prefiere que lo acaecido

alrededor de la protagonista sea imaginado u olfateado, en lugar de visto. Asimismo, acude a la iluminación natural, apostándole también a la lobreguez de los momentos nocturnos. Estos recursos se antojan como una experiencia que apela a la asfixia, a la opresión, a la zozobra. Mientras tanto, en *Heli* prevalecen los planos abiertos y panorámicos, aprovechando la árida paleta cromática de los escenarios desérticos y desolados de la geografía guanajuatense. Un halo de abandono y desolación prevalecen en las atmósferas de *Heli*, acompañadas de un tono marginal por la austeridad en la que vive la familia de Heli.

Ambas cintas, si bien abordan el tema de la narcoviencia, toman distancia del género conocido como narcocine, al proponer historias que están inscritas en estos escenarios de violencia, más no son el tema determinante. Más bien, proponen, a partir de esta dimensión de violencia, indagar en la complejidad de otras manifestaciones de la mismas en un sentido más sociológico y ético-moral. Estas manifestaciones de violencia, finalmente denotan las asimetrías sociales y económicas que existen, las desigualdades de género que se perpetúan a partir del machismo y el sistema heteropatriarcal, las relaciones de poder que se configuran a través de las expresiones que se construyen desde la sexualidad. Las masculinidades y feminidades se ven transgredidas constantemente.

Asimismo, las dos obras cinematográficas hacen uso de ciertos referentes e imágenes icónicas que son compartidas desde un imaginario colectivo y que bien pueden identificarse por la mediatización de estos referentes, sobre todo a partir de la nota roja. Se enlistaron y caracterizaron algunas de estas imágenes icónicas, que en su conjunto configuran un imaginario de la narcoviencia, tales como los cuerpos que se cuelgan en puentes peatonales, los cuerpos abandonados en tierra de nadie, las narcomantas o narcomensajes, los espacios geográficos como el desierto y la frontera, la intervención de los cuerpos policiacos estadounidenses, entre otros asuntos. Con esto, se pretendió hacer una cartografía de referentes icónicos que conforman un imaginario de la narcoviencia, por lo que bien puede ser identificado por una mayoría de espectadores que comparten esta realidad social.

No obstante, se sostiene que estas imágenes icónicas son aprovechadas como recursos narrativos, para proponer nuevas miradas de la violencia, y se usan como un pretexto para profundizar en aquellas capas más densas y complejas de la violencia, estructural y subjetiva.

Los cuerpos de los personajes son subyugados, vejados, abusados, torturados, inmolados, etc. a través de la puesta en escena, pero estas expresiones de violencias subjetivadas son incomprensibles si no se dimensionan en aquella violencia legitimada a partir de las estructuras sociales y económicas.

La violencia estructural se entiende en su universo cinematográfico, así como extra cinematográfico, por lo que la diégesis permite ese intercambio simbólico entre el o los creadores del producto fílmico y los receptores del mismo. Del mismo modo la violencia subjetiva se vuelve más contundente cuando se cristaliza en los personajes de cada historia, en su cotidianeidad, y esto de algún modo puede lograr empatizar con el espectador, apelando a sus emociones, a la reflexión, a una experiencia estética logopática que sea capaz de conectar el universo cinematográfico de la trama, al igual que el contexto de la realidad social extra cinematográfica. El modo en que la violencia, como recurso narrativo, desdobra las situaciones y los personajes, reincide en la singularidad de las cintas abordadas, pues la violencia no es fortuita, por el contrario, se sostiene por su propia causa, no es una violencia gratuita, aunque siempre habrá quienes lo cuestionen.

En términos éticos, asumiendo que esto también implica una postura política, ambos cineastas optan por el discurso de la ambigüedad moral. Para los realizadores, es justo lo que puede mover el piso, la ambigüedad moral resulta violenta al espectador, incomoda, angustia y lo deja en la zozobra, y con la responsabilidad de asumir una opinión propia y autónoma. frente a un conflicto social como el abordado. Es por eso los personajes pueden resultar complejos o difusos, pues sus actos van más allá de la traza moral entre el bien y el mal, se deslindan de aquellos arquetipos contruidos a partir de binomios como los de héroe/antihéroe, noble/villano, víctima/victimario, mexicano/estadounidense –en el contexto de este filme.

Finalmente, se considera que estas dos películas trascienden las etiquetas del cine sobre narcotráfico, de lo que de lo que el crítico de cine Naief Yehya (1995) ha descrito como un género de explotación sensacionalista, “impregnado de una doble moral, un cine hipócrita que vive fascinado con las instituciones y la paranoia antinarcóticos gringa, al tiempo que pregona su aferrado nacionalismo. Es un cine que previene de los horrores del mundo de las

drogas, pero idolatra a los villanos y se regodea complaciente imaginando sus vidas”. Por el contrario, *Miss Bala* y *Heli* destacan por apropiarse de la violencia no sólo como un tema o argumento de la trama, sino como un eje transversal que se manifiesta en términos formales y de contenido, un hilo conductor que sirve como elemento narrativo, que entreteje historias compartidas de una realidad social, al mismo tiempo que hilvana cuestiones éticas y estéticas, que en su conjunto dejan entrever un pronunciamiento político ante la problemática abordada.

En este entendido, se sostiene que las películas analizadas son un parte aguas en las narrativas de la narcoviencia con un discurso alejado del sensacionalismo, al mismo tiempo que proponen una estética de la violencia compleja, tanto en forma como en contenido, pues apelan a las dinámicas de violencia que trascienden el fenómeno del narcotráfico, invitando más a la reflexión que a la espectacularización. Ambas cintas han sentado un precedente en las narrativas de ficción sobre el tema, pues si se hace una breve retrospectiva desde el momento actual, el interés por seguir recreando imaginarios fílmicos sobre esta problemática social, con un tono crítico y complejo, se ha multiplicado.

5 Epílogo: De la estética de la imagen a la estética de la recepción. Una aproximación a la experiencia estética de los espectadores.

Como se ha señalado en el capítulo IV, la estética ofrece herramientas teóricas y prácticas para abordar el fenómeno cinematográfico, entendida ésta como un campo de reflexión en torno a las afectaciones sensoriales y emocionales que el cine puede generar en los sujetos. La estética, además de observar y estudiar “lo bello”, sirve como un espacio de recreación y de imaginación que ponen a prueba los sentidos y el intelecto de los espectadores.

El papel de los espectadores o receptores en general es crucial para la legitimación de las artes. Por ello es importante que las obras sean objeto de observación y de reflexión, de contemplación y de experimentación sensorial, al mismo tiempo que necesita de las instituciones que le den cuerpo y visibilidad (Alzuru, 2011: 14). Como se ha señalado en el capítulo III, al profundizar en el asunto de los imaginarios, se enfatiza que no necesariamente una obra artística refleja el sentir o el pensar de un pueblo o sociedad, por lo que los imaginarios y las conciencias colectivas entran en tensión frente a las obras artísticas. Aquí es cuando se podría abordar dicha problemática desde esta “fusión de horizontes” que proponía Gadamer, la cual permite un espacio de diálogo constante entre los creadores y receptores, pues, en palabras del filósofo alemán: “la representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea” (2001: 154).

Ahora bien, al entrar en contacto con una obra de arte, se ponen en juego las sensaciones, las emociones y los pensamientos, que en su conjunto conduce a la experiencia estética, a través de la cual se puede asumir qué tanto hay de verdadero – siguiendo con la idea de Gadamer, es decir, hasta qué punto uno conoce y reconoce en dicha obra algo que lo identifique con la misma, algo que brinde mayor conocimiento de lo ya conocido (Gadamer, 2001: 58). No obstante, la autenticidad de una obra de arte no puede estudiarse como un ente aislado, pues *es* en tanto pertenece al mundo y a las circunstancias en la que se representa. Por lo que, de acuerdo con Gadamer, “el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo” (2001: 161).

Por estas razones, el horizonte estético se convierte en un territorio con varias dimensiones, en donde diversos elementos de índole artística, filosófica, ética y social se enfrentan constantemente, por lo que lo convierte en un espacio caótico en tanto que es dinámico de manera permanente, siempre abierta a conflictos y situaciones atravesadas por tensiones y fricciones (Perniola, 2004: 104). La existencia de un horizonte estético depende de la coexistencia de múltiples factores de distinta naturaleza que interactúan entre ellos, como señala Perniola: “no bastan las reflexiones en torno a lo bello y al arte para crear un horizonte estético” (2004: 103), se necesita la confrontación con los receptores, con los espectadores, de sus experiencias sensoriales y cognitivas al enfrentarse con la obra de arte para que se concrete ese horizonte estético.

Lo anterior se da siempre en función del contexto histórico, de las circunstancias en que se crea una obra de arte, así como de las condiciones en las que la obra es observada y apreciada. Las imágenes no son un reflejo de la realidad social, ni tampoco son autónomas frente a la misma, sino que “ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos. Dan testimonio a la vez de las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o un grupo de individuos ven el mundo social, incluso el mundo de su imaginación” (Burke, 2001: 234).

Al aterrizar esta problemática en el campo del fenómeno cinematográfico, se concluye que los estudios de la recepción han sido pocos. El estudio de los públicos cinematográficos ha sido un campo de reciente abordaje, debido en gran parte a las dificultades metodológicas para realizar observaciones cuantificables sobre los gustos y preferencias de cada individuo espectador – partiendo de un panorama por lo menos nacional –, los cuantiosos modos y formatos de ver cine que cada vez se diversifican más, así como lo dificultoso que puede suponer emprender una tarea como ésta al contemplar la necesidad de recursos humanos y económicos para realizar encuestas, entrevistas, sondeos, etc.

La investigadora Ana Rosas Mantecón, quien ha profundizado en el asunto de los públicos cinematográficos en México, ha señalado que si bien es un tema que se ha empezado a trabajar desde hace unas décadas, aún son escasas las investigaciones al respecto si se compara con el estudio de recepción de otros medios como la televisión y la prensa. En

cuanto a los textos que hacen referencia al fenómeno cinematográfico en México, estos recurren prioritariamente a revisiones bibliográficas, así como al análisis de películas, y son pocos los textos que profundizan en una revisión hemerográfica o de archivo, al igual que a la realización de entrevistas (productoras, distribuidoras, directores, etc.) (2012: 42). Asimismo, la investigadora señala las dificultades de los estudios de públicos de cine en México se deben en gran parte al no reconocimiento de la pluralidad de auditorios, así como a las transformaciones históricas que se dan entre los públicos y las pantallas (2012: 46).

A pesar de las dificultades a las que uno se puede enfrentar, se han realizado trabajos significativos al respecto, con metodologías vanguardistas y propositivas desde distintas disciplinas, como la antropología, la sociología y la historia, a partir de fuentes de información que van desde las cifras oficiales que ofrecen organismos como la CANACINE o el IMCINE, notas periodísticas, hasta la elaboración de grupos focales, cuestionarios, encuestas, entrevistas a espectadores. No obstante, conforme se van complejizando las formas de ver cine, las herramientas para poder abordar este asunto se complican, por lo que es pertinente actualizar y reconfigurar las técnicas y métodos para estudiar dicho fenómeno.

Existen trabajos emblemáticos sobre el tema, tales como *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, obra coordinada por Néstor García Canclini (1994). Dicha obra refleja una ardua labor realizado por varios investigadores que a su vez contaron con grupos de trabajo que se dieron a la tarea de realizar encuestas en los cines y lugares de renta y venta de videos, tomando como espacios geográficos a analizar las ciudades de Tijuana, Mérida, Guadalajara y Ciudad de México, contando con el apoyo del IMCINE. También sobresale el trabajo de Patricia Torres San Martín (2004), con su libro *Cine, género y jóvenes. El cine mexicano contemporáneo y su audiencia tapatía*, el cual se centra en el estudio de la recepción de las películas *¡Y tu mamá también!* (Cuarón, 2001) y *Amores Perros* (Iñárritu, 2000), para abordar problemáticas de carácter sociocultural, tales como las relaciones de género y de clase, así como las conformaciones de valores sociales en las juventudes frente al fenómeno cinematográfico. En dicho trabajo, la investigadora hace uso de técnicas como los grupos focales, entrevistas profundas, encuestas y análisis estadístico, enmarcado en un espacio local (Guadalajara).

Otras investigadoras como Norma Iglesias y Lucía Hinojosa han realizado trabajos interesantes sobre estudios de la recepción en los espectadores cinematográficos en espacios focalizados que de algún modo facilita el análisis de públicos dentro de los contextos locales y a través de entrevistas personalizadas que arrojan datos cualitativos significativos, tal es el caso de Hinojosa, quien ha optado por analizar y reflexionar en torno a las prácticas de visualización fílmica en las salas de la ciudad de Monterrey (Nuevo León) (Hinojosa, 2015). En el caso de Norma Iglesias, sus trabajos han tenido distintos enfoques, poniendo especial atención a cuestiones de identidad de género, así como identidades transfronterizas (México-Estados Unidos).

5.3 El ciberespacio: un área de oportunidad para un análisis de recepción en espectadores a partir de las redes sociales digitales.

Así como las tecnologías de la virtualidad han facilitado y diversificado los modos de ver películas, también pueden ofrecer información y datos significativos que permiten vislumbrar y conocer las formas en que son afectados sensorial, emocional e intelectualmente los espectadores. Pongo como ejemplo las plataformas virtuales de Internet que además de ofrecer productos audiovisuales permiten al espectador participar de manera activa, al poder comentar y expresar opiniones sobre la obra que se observa. Dicha información puede resultar relevante para rastrear algunos elementos significativos sobre los imaginarios colectivos, sobre el pensar y el sentir de la gente que interesada en ciertas películas no deja pasar la oportunidad de interactuar a través de estas plataformas y redes sociales y poner en discusión temas tan sensibles y polémicos como la violencia.

No está de más señalar que, como cualquier otra fuente de información, este tipo de espacios muestran vacíos e incongruencias, por lo menos para la lectura del investigador, pues no siempre hay comentarios u opiniones claras y legibles, o bien, se utiliza este tipo de espacios para hacer burlas e insultos que además poco tienen qué ver sobre los temas que se abordan en las películas. Aunado a esto, los internautas tienen la libertad de publicar comentarios aun cuando es posible que no hayan visto la película.

Si bien las conexiones vía cibernética a nivel masivo tienen sus orígenes en la década de los años noventa del siglo pasado, la observación del comportamiento de las personas a través de las redes sociales cibernéticas es novedosa, pues ha resultado dificultoso crear metodologías de observación y estudio sobre el tema, ya que el ciberespacio cuenta con múltiples formas de conexión (cuentas de correo, mensajería instantánea, blogs, foros y redes sociales que van cobrando mayor relevancia como Facebook, Twitter, Instagram, YouTube, etc.) y éstas se reconfiguran de manera constante e inmediata. Asimismo, las comunidades de internautas se pueden relacionar de manera simultánea, sin importar el lugar de origen, edad, sexo, raza, etc., además de que pueden jugar con su identidad virtualmente. Por lo que la observación del ciberespacio en términos socioculturales puede resultar ambiguo y difuso, pero no por ello deja de tener relevancia como un espacio de experimentación y análisis sociocultural.

Debido a su temprana emergencia, aún no existen modelos teóricos y metodológicos contundentes que ofrezcan herramientas rigurosas para el estudio de redes sociales. No obstante, debido a la naturaleza interdisciplinaria de este trabajo, se considera oportuno arriesgarse a explorar y construir nuevas herramientas metodológicas para el reconocimiento de las nuevas formas de socializar ideas, emociones y sentimientos, cuestiones que han sido temas marginales para disciplinas como la historia, la antropología y la sociología.¹⁰¹

5.4 Aproximaciones etnográficas desde la virtualidad

Ante la innegable predominancia de las redes sociales virtuales – o redes sociodigitales – en la cotidianeidad, se considera que estos espacios son dignos de indagación y análisis, pues

¹⁰¹ En el caso de la sociología, se ha ido consolidando una reciente tradición en torno al estudio de las emociones. La llamada sociología de las emociones empezó a figurar apenas en la década de los años ochenta del siglo pasado, apelando al cuestionamiento de los modelos tradicionales explicativos a partir del racionalismo y el positivismo, en especial en Estados Unidos, con autores como Arlie Russel Hochschild, Randall Collins y Theodore Kemper. Para profundizar más sobre las propuestas teórico-metodológicas en torno a la sociología de las emociones, véase: Eduardo Bericat, “La sociología de la emoción y la emoción en la sociología”, *Papers: Revista de sociología*, núm. 62, octubre, 2000 [en línea]. Recuperado de: <https://ddd.uab.cat/pub/papers/02102862n62/02102862n62p145.pdf>

arrojan infinidad de datos que, una vez sistematizados, podrían dejar entrever tendencias emergentes sobre gustos, intereses, opiniones, discusiones, etc., sobre temas en común en términos cuantitativos y cualitativos. Una de las virtudes de estos espacios sociales es que a los que estudian fenómenos sociales brinda la posibilidad de trabajar con bases de datos y contenidos que bien pueden considerarse como un área de oportunidad para realizar etnografías (como se le quiera llamar en un sentido disciplinar), y a la vez, dislocar la idea de que sólo desde las grandes instituciones y sus discursos se pueden estudiar los fenómenos sociales contemporáneos (Iglesia, escuela, empresa, organismos políticos, etc.).

La interacción de los usuarios (sujetos) permite apropiarse de una identidad activa, de ser un agente participativo en la configuración y construcción, en este caso, de imaginarios en función de su sentir y su pensar. De tal modo que estos dispositivos tecnológicos y prácticas culturales permiten en su conjunto observar estas cuestiones. La investigadora en medios de comunicación Rossana Reguillo (2012) las ha llamado “tecnologías de proximidad” (140), herramientas que le han servido para crear metodologías de análisis de carácter etnográfico, es decir, etnografías virtuales, o “cibernografías”, éste último término, “en tanto economía simbólica, [que] permite ubicar de manera más rápida el sentido de la relación estudiada” (Reguillo, 2012: 142).

El ciberespacio ofrece inmensidad de datos e información que al investigador le permite analizar y reflexionar sobre las percepciones sobre algún fenómeno natural, social, cultura, etc., entre los usuarios, internautas que ponen en cuestión las intersubjetividades que se reconfiguran en un espacio “democrático”, por decirlo de algún modo, en donde la única condición para ser partícipe – incluso si se quiere ser únicamente observador – es tener acceso a Internet. Para Reguillo (2012), las redes sociales virtuales son un espacio fértil para los investigadores, por “su dimensión praxeológica, donde aprenden a la par, el entrevistado y el entrevistador, no en un a priori que asigna juicios, imputa significados predice acciones. La horizontalidad ha sido siempre, para mí, un problema en las bases sociales de la etnografía y la red tiende a democratizar las posiciones” (149).

En términos más específicos, y atendiendo a esta investigación, el Internet se ofrece como un artefacto cultural, que representa realidades virtuales y fácticas al mismo tiempo.

Es decir, que la interacción de usuarios en la dimensión virtual se ve mediada por su realidad social de facto, pues todo tipo de ideas, percepciones e incluso comentarios u opiniones emitidas en algún sitio web son producto de lo aprehendido en el mundo real. A su vez, el contacto con la realidad virtual hace que estos internautas aprehendan datos, contenidos e información de todo tipo que de otro modo – fuera de la conexión a Internet – no la tendrían, o resultaría poco viable que la tuvieran. De cualquier forma, ningún usuario de las redes virtuales está exento de su condición contextualizada por un espacio y tiempo determinado, aunque su conectividad virtual sea en una escala global.

No obstante, esta condición ha sido un conflicto metodológico relevante para los científicos sociales cuyas herramientas etnográficas normalmente están configuradas en función de un espacio o localidad determinada a estudiar, al igual que una periodicidad en específico que delimite el fenómeno en el tiempo. La investigadora Christine Hine (2004) ha reflexionado en torno a ello y sostiene que estas dificultades devienen de:

[...] traducir una aproximación tradicionalmente aplicada en contextos específicos socialmente delimitados, a una tecnología de las comunicaciones que parece disgregar la noción de “límites”. Por lo general, los etnógrafos se han lanzado a estudiar, bien contextos *online*, o bien *offline*. Para dar cuenta de Internet en ambas dimensiones: como cultura y como artefacto cultural es necesario repensar la relación entre espacio y etnografía (19).

El Internet, como un artefacto cultural, concentra sus bondades al facilitar y diversificar las herramientas metodológicas para el investigador. Los contenidos revisados y analizados, ya sean con un sentido etnográfico o documental pueden fungir como una serie de fuentes ricas en información. Pero para que sean fértiles, dichas fuentes deberán ponerse bajo criterios rigurosos que de algún modo justifiquen su relación o sustento con el objeto de estudio. De igual modo, toda herramienta metodológica tiene sus desperfectos, por lo que habrá que maximizar las virtudes de cada una de ellas, al mismo tiempo que dejar claras las limitaciones de la misma. En este caso, el Internet “puede ser representada como una instancia de múltiples órdenes espaciales y temporales que cruzan una y otra vez la frontera entre lo *online* y lo *offline*” (Hine, 2004: 21).

En el caso de México, de acuerdo a datos expuestos por el INEGI (2017),¹⁰² de los más de 30 millones de hogares cuantificados en los últimos 3 años, el 50.9% de ellos cuentan con acceso a Internet, por lo que más de la mitad de los hogares mexicanos pueden acceder a redes sociales y plataformas virtuales para visualizar materiales audiovisuales. Una de las plataformas virtuales más populares para visualizar contenidos *online* es YouTube, que además de ser la más utilizada por los cibernautas de la mayoría de países, al mismo tiempo de que es una plataforma vinculada a redes sociales como Facebook y Twitter, lo que multiplica el alcance de los materiales audiovisuales. Su popularidad también se debe a su facilidad de uso, además de que es gratuito para ver, enviar o compartir videos. Cabe señalar que también cuenta con un catálogo de materiales por los que sí cobra un cargo, pues ofrece su propio servicio de *streaming* para renta de películas.

Dicha plataforma contiene una variedad de películas y programas de televisión, videos musicales, y videos caseros, a pesar de que las normativas de la plataforma van en contra de cargar videos con *copyright*, este tipo de materiales existen cuantiosamente, lo que ha generado algunas pugnas legales con productoras y cadenas de televisión.¹⁰³ Para el año 2018, la plataforma virtual y red social YouTube se ha colocado como la tercera más utilizada entre los mexicanos, después de Facebook y WhatsApp, al mismo tiempo que el 65% de los internautas utilizan la conexión a Internet para visualizar películas o series por este tipo de plataformas o servicios de *streaming* (Asociación de Internet.mx, 2018, mayo).¹⁰⁴

La posibilidad de trabajar con datos que arrojan plataformas como YouTube no sólo permite vislumbrar los públicos nacionales del cine mexicano, sino otros interesados en éste, sobre todo mexicanos migrantes que radican en Estados Unidos, o hijos de migrantes mexicanos nacidos en dicho país, además de otros públicos latinoamericanos que encuentran

¹⁰² INEGI, Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de TIC en Hogares ENDUTIH Recuperado de: <http://www.beta.inegi.org.mx/temas/ticshogares/>

¹⁰³ Gran parte de los vídeos que los usuarios publican en YouTube tienen música o imágenes con copyright, pero la compañía sólo los retira si es requerido por el propietario de los derechos de autor. (<https://histinf.blogs.upv.es/2012/12/21/youtube/>)

¹⁰⁴ Estos datos con base en un muestreo de 1873 entrevistas realizadas por Asociación de Internet.mx. Recuperado de: <file:///C:/Users/Mayte/Downloads/14+Estudio+sobre+los+Habitantes+de+los+Usuarios+de+Internet+en+Mexico+2018+version+publica.pdf>

empatía y familiaridad con ciertas producciones mexicanas, lo cual permite que se perciban y valoren las películas desde diferentes perspectivas, espacios geográficos y contextos sociohistóricos.

Sin ser usuario suscrito al canal o plataforma, uno puede visualizar el contenido del video o material audiovisual y los comentarios en torno a éste. Existen restricciones respecto a la minoría de edad, por lo que hay que llenar un formulario para cotejar los datos personales de cada usuario. Ya que la plataforma fue comprada en el 2006 por la empresa Google, si el internauta es usuario de dicha compañía, puede hacer uso de la plataforma YouTube sin problema alguno, ya sea para comentar, crear, cargar y compartir videos.

En este trabajo, el análisis y valoración parte desde una participación no activa, es decir, como una usuaria bajo un estatus de observación en torno a los comentarios y las discusiones derivadas de los mismos con la intención de no generar posturas o líneas de discusión tendenciosas en función de mis objetivos de investigación. Por otra parte, la identidad de los usuarios es indefinida, ya que en su mayoría utilizan un *nickname* o apodo, de tal modo que resulta complicado saber datos como su identidad de género, al igual que su edad e incluso lugar de procedencia o residencia. Sin embargo, dos inferencias centrales en este análisis son, en primer lugar, el interés y hábito de ver cine – salas de cine y plataformas virtuales, sobre todo – y, en segundo lugar, más allá de la nacionalidad, un interés por el cine mexicano y sus representaciones sobre las problemáticas sociales actuales que aquejan a México.

5.5 Encuentros y desencuentros en torno al cine mexicano y sus representaciones de violencia

Este análisis no tiene por objetivo dar cuenta de alguna representatividad a gran escala, sino poner en cuestión algunos datos indicativos sobre el uso y la representación de la violencia en las películas que conforman el corpus de esta investigación, para así profundizar en las razones por las cuales a algunos usuarios les parecen significativas dichas cintas en un tono positivo desde una mirada ética y a su vez, desde una mirada estética en un sentido cinematográfico. Además, cabe enfatizar que se trata de un análisis periférico, es decir, que no es parte neural de esta investigación, sin embargo, se supone que puede ser significativa

para una incipiente metodología que a futuro pueda abrir nuevos espacios para el estudio de recepción y análisis de públicos.

Esta propuesta metodológica incipiente tiene por objetivo revelar una forma de experiencia estética a partir de los comentarios de los internautas espectadores, en donde se dejan entrever las afectaciones sensoriales y emocionales que les generó la película, así como sus gustos e intereses sobre este tipo de cintas, al mismo tiempo que se muestra una empatía o antipatía por las formas en cómo se representa la narcoviencia. Se hará énfasis en los comentarios que muestren interés por el tema de la narcoviencia, ya sea de manera positiva o negativa, al igual que las opiniones sobre los recursos estéticos, narrativos y actorales que destacan sobre el filme.

Para ello, se han formulado una serie de preguntas a manera de filtro para agrupar las tendencias, tanto positivas como negativas, del interés y el gusto por estas películas, y en función de qué elementos éticos y estéticos han resuelto que dichas obras son dignas de ver e incluso de recomendar y compartir. Bajo estas premisas, surgen interrogantes centrales que guiarán este análisis:

- ¿Al internauta le gustó la película? ¿Sí? ¿No?
- ¿Está a favor o en contra de la representación de la narcoviencia?
- ¿Prefiere el cine comercial frente al independiente/festival/de arte?
- ¿Le pareció aburrida o interesante (por las actuaciones, guion, fotografía)?

En este tenor, se propone observar y analizar los contenidos desde una mirada cualitativa y cuantitativa que ofrece YouTube a través de los comentarios de internautas que

se han mostrado interesados por *Heli*¹⁰⁵, y *Miss Bala*¹⁰⁶, a partir de la publicación de sus tráilers ya que estos generaron mayor cantidad de comentarios sobre las mismas y, por ende, discusiones más variadas y complejas que pueden ayudar a enriquecer el tema de los imaginarios sobre la narcoviolenencia.

Miss Bala

El tráiler de la película *Miss Bala* fue publicado el 22 de julio del 2011 por su principal productora, Canana Films. Tras su publicación, ha tenido 620, 713 vistas y cuenta con 369 comentarios. Cabe puntualizar que en repetidas ocasiones los internautas comentan más de una vez, por lo que la cantidad de comentarios no es equiparable a la cantidad de internautas partícipes. Por otra parte, abundan los comentarios que no hacen alusión a la película, sino que se trata de frases o palabras con intención de burla o insulto, por lo que estos comentarios no se tomarán en cuenta para el análisis cualitativo.¹⁰⁷

De los 369 comentarios recogidos para el análisis, 142 comentarios expresan con claridad su postura ante la cinta, de los cuales 65 hacen alusión de manera positiva a la película. Algunos de estos comentarios resaltan por sus expresiones adjetivadas, con elogios por el modo en que se construye la trama de la historia, por sus secuencias de acción, así como por las actuaciones, haciendo énfasis en la protagonista Laura Guerrero – interpretada

¹⁰⁵ Cabe señalar que la película fue publicada por un usuario en octubre de 2016, sin embargo, en esta publicación se han generado hasta el momento 31 comentarios, por lo que se consideró que los comentarios en su conjunto no dan una muestra representativa. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=Qzb9HqQZfgQ&t=64s> [Consulta: 13 ago. 18]. En julio del 2017 se volvió a publicar la cinta; en esta publicación se ha generado un mayor número de comentarios. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=dCiKLdCocUs&t=3593s> [Consulta: 13 ago. 18]. Sin embargo, es a partir de la publicación del tráiler en la que se han generado mayor número de comentarios y, por ende, mayor espacio de discusión, por lo que se centrará en ésta última, en julio del 2017, cuatro años después de que se publicara el tráiler. Por lo que aún no cuenta con suficientes comentarios de usuarios de modo que pueda ofrecer una representatividad significativa para el estudio.

¹⁰⁶ *Miss Bala* no está en la plataforma de YouTube de manera gratuita, sino hay que pagar por visualizarla.

¹⁰⁷ En el caso de este tráiler resulta curioso que debido a que algunas de las recomendaciones para ver la película hechas por figuras públicas causaron gran polémica, opacando la discusión sobre la cinta en sí. Tal es el caso del periodista Carlos Loret de Mola, el cual es atacado por un número significativo de usuarios y atribuyen que el filme no es de calidad debido a que Loret de Mola la recomienda. Por otro lado, destacaron comentarios que hacían referencia al tema musical de fondo del tráiler de la cinta, pues había quienes preguntaban por el intérprete del tema y quienes respondían a ello.

por Stephanie Sigman –, pero, sobre todo, son cuantiosos los comentarios que exaltan el elemento del realismo con el que se representa el tema de la narcoviencia en México.



Tabla 3. Elaboración propia con base en los datos recogidos de YouTube

Al parecer, gran parte de los internautas que mostraron interés y gusto por la película señalan que es por su forma tan realista de abordar el tema, con seriedad y alejada de la narcocultura y apología de la violencia. Unos cuantos usuarios hacen comentarios positivos, sobre todo porque se trata de una propuesta de Gerardo Naranjo, es decir, que lo que legitima el buen trabajo de esta cinta es el director. Aunado a esto, resaltan unos cuantos comentarios que hacen alusión a las nominaciones y premios que ha conseguido la película referida. Otros cuantos usuarios, si bien no han visto el filme, muestran un interés por verla.



Tabla 4. Elaboración propia con base en los datos recogidos de YouTube.

Por otro lado, los usuarios que comentan de manera negativa, sugieren que se trata de una mala historia debido a 3 razones principales. La primera consiste en que no están de acuerdo en que se sigan realizando películas que muestran o retratan imágenes negativas de un país como México, queriendo dar a entender que este país y su sociedad pueden mostrar al mundo otros aspectos, como su riqueza cultural y natural. Expresan una preocupación por lo que otros países pueden percibir sobre México, de igual modo que consideran que el cine debería asumir el compromiso ético de retratar “cosas buenas” de este país. La segunda razón se centra en el hartazgo que existe en varios usuarios sobre los temas abordados en el cine mexicano, tales como la violencia, las drogas y la prostitución. La tercera razón tiene que ver más con las formas narrativas y estéticas de la película, al sobresalir comentarios como que es aburrida y lenta la trama, las actuaciones son malas, la verosimilitud no es congruente, entre otros. Además, despunta uno que otro comentario que hace referencia al cine mexicano en general de manera denostada, arguyendo que no se hace cine nacional de calidad, y que por lo mismo prefieren ver otro tipo de cine, de otras latitudes.

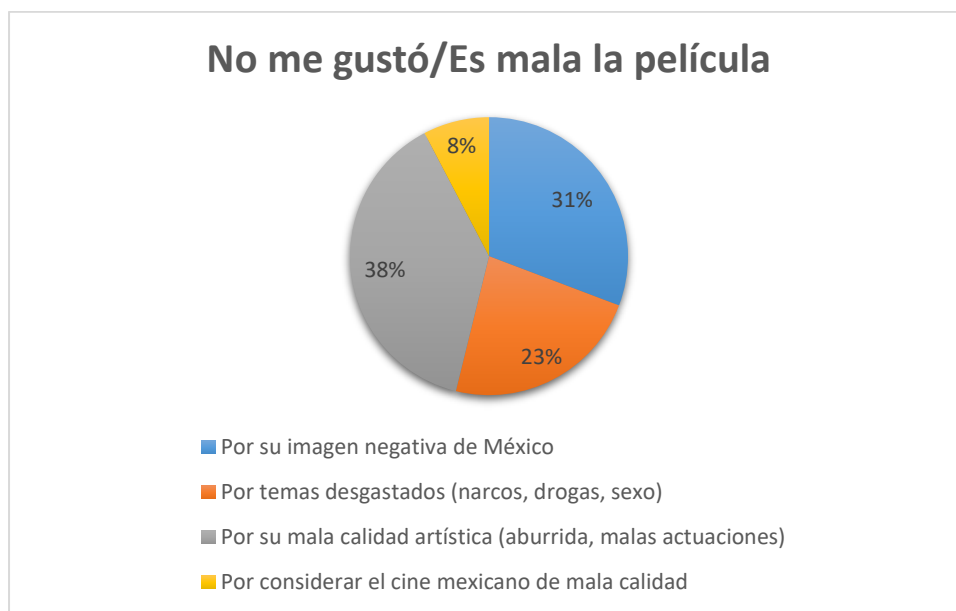


Tabla 5. Elaboración propia con base en los datos recogidos de YouTube.

Ante este panorama, es posible vislumbrar algunos temas en cuestión que causan controversia respecto a la representación de la violencia. Por un lado, los usuarios que comentan de manera positiva, aplauden la cinta por mostrar de forma tan realista el entorno de violencia que afronta la sociedad mexicana. Por otro lado, los usuarios que tienen opiniones negativas, denotan hartazgo e indignación por hacer uso de la violencia, pues consideran que es un elemento que se utiliza para atraer espectadores ávidos de sensacionalismo. En este sentido, es viable intuir que muchos de los usuarios consideran que más que tratarse de un cine de denuncia y crítica social, se cuelga de este supuesto para sobre explotar el tema de la violencia, que siempre atrae a públicos diversos y que, por otra parte, genera expectativas dentro del circuito de festivales nacionales y sobre todo internacionales. En segundo término, destacan opiniones que hacen referencia a la calidad de la obra por sus recursos técnicos y artísticos, que la consideran pobre por su montaje y producción, así como por sus actuaciones. Cabe recordar que la cinta resulta particular por los pocos diálogos que hay, así como por las secuencias de acciones o actos de violencia se dejan fuera de cuadro o en segundo término para centrarse en el personaje principal.

Si bien, el universo de la muestra se pierde un poco por la abundante cantidad de comentarios que hacen alusión a otras cuestiones o resultan ambiguas por su parquedad o uso

de palabras o frases sin congruencia, las opiniones rescatadas ofrecen un panorama ilustrativo no sólo de carácter cuantitativo, sino sobre todo cualitativo. En primera instancia, se puede intuir que quienes pudieron visualizar el tráiler de la película fue porque de algún modo se interesan por el cine mexicano, o bien, porque ya conocen de antemano el trabajo anterior del director o de los actores. También es factible vislumbrar que una parte de los internautas no habían visto la película, pero se sintieron atraídos por verla, al preguntar sobre su estreno en salas comerciales, o bien, sobre otros sitios web donde pudieran visualizarla o descargarla. Por otro lado, hubo quienes aún no veían la película, pero al ver el tráiler no tuvieron interés en verla debido al tema de la misma, denotando indignación por el abordaje del fenómeno de la narcoviolenca.

Algunas de las respuestas, tanto las positivas como las negativas, únicamente denotaban si sí o no les había gustado o interesado la película, por lo que al final sólo unas cuantas opiniones se prestaron para un análisis cualitativo. No obstante, dichas opiniones resultaron ilustrativas para poder situar algunos temas centrales respecto al interés por parte de los espectadores sobre el cine mexicano contemporáneo en general, y sobre la cinta analizada en particular. Finalmente, el tema de la representación de la violencia fue el punto nodal de la discusión entre varios usuarios, tanto en el aspecto ético y social como en el aspecto narrativo y estético.

Está claro que este panorama no muestra el hilo negro de la controversia, pues este tipo de discusiones se dan en torno a muchas cintas mexicanas. *Miss Bala* sirve como ejemplo paradigmático para dar cuenta de las posturas más representativas sobre el cine mexicano y la violencia como fenómeno cinematográfico y como fenómeno social, pues la crítica a este tipo de películas da pie a hablar de manera genérica sobre el cine nacional actual. Es decir, que más allá de la diversidad de propuestas temáticas y de género, existe una percepción de que el cine mexicano actual predomina por las representaciones de violencia espectacularizada.

Respecto al recibimiento por parte del público, Gerardo Naranjo, en una entrevista comentó lo siguiente:

El público la recibió como zombies. Hubo controversia. Existe el buen mexicano que opina que mostrar los trapos sucios de nuestro país es traicionar a la patria, algo que pasa en muchos sitios. La idea de que criticar es hablar mal me parece un pensamiento pírrico y obsoleto, pero nosotros decidimos aprovecharnos de ello y tomárnoslo con risa. Al fin y al cabo, la polémica le ha ido muy bien para la taquilla y para abrir un debate que es necesario en México (Sala, 2011).

En este sentido, al director le ha caído bien la polémica generada en torno a su película, pues sabe que, independientemente de sus intereses y propósitos, los públicos son diversos y ajenos a sus ideales y posturas ética y política. Por lo que el mensaje transmitido por parte del creador o los creadores cobra distintas formas conforme pasa filtros ideológicos, políticos, culturales, geográficos, etc., de tal modo que para cada espectador cobra diferentes significados. Para el realizador de *Miss Bala*, era importante evitar a toda costa en los estereotipos de la narcocultura, así como en los clichés narrativos en términos cinematográficos, es decir, desmitificar la narcoviolenencia a partir de lo que él y sus colaboradores pudieron indagar para construir un guion sustentado de manera legítima:

Lo más importante es la sensación que te da cuando investigamos los elementos criminales es que hay una serie de clichés que el cine mexicano te venden mucho y que queríamos eliminar. El estándar "Scarface," las telenovelas, las películas fársicas, las cómicas, hay mucho la idea de que es una pachanga en la que hay una gran fiesta con camionetas llenas de Pancho Villas que andan disparando balazos y que les resulta todo un placer. Y a mí me pareció muy conveniente investigar sobre ello y comprobar si de veras lo pasan tan bien. Lo que me encontré es algo diametralmente opuesto, un mundo patético, gris e ignorante, lleno de paranoia y desconfianza incluso entre colegas que resulta patética, burda y sin valor alguno. Ésta es la primera razón de hacer "Miss Bala," el retratar este sinsabor y esta ignorancia (Sala, 2011).

Al confrontar los testimonios del realizador sobre su experiencia y sus propósitos de filmar una historia como la de *Miss Bala*, con los diversos comentarios de los espectadores internautas, se concluye que el tema de las representaciones de la narcoviolenencia es un asunto

que sigue causando controversia no sólo por cuestiones de gustos e intereses cinematográficos, sino por el peso que le dan varios usuarios espectadores al cine como un medio que debe estar comprometido con la verdad y con la justicia, con mostrar la realidad social. Mientras que, por otro lado, dicha controversia también deja entrever la necesidad de otros de poder disfrutar de otro tipo de cine, alejado del terror social que vive México, con un cine más propositivo, más entretenido y menos reflexivo. Esto aunado a que existe una preocupación por exponer una imagen negativa de México y su gente.

Además, cabe destacar que más allá de la cuestión ética, moral y política que enmarca a esta obra cinematográfica, algunos cibernautas se dan a la tarea de recuperar el estilo del director, al considerar que su propuesta es singular, por mostrar un discurso de la violencia con elementos técnicos, estéticos y narrativos discordantes frente al ya popularizado narcocine, o bien, frente al género de acción o thriller, que por lo menos en México, existen pocas cintas significativas sobre estos géneros.

Heli

En el caso de *Heli*, se intenta continuar con las mismas interrogantes que en *Miss Bala*, para revelar los puntos centrales de discusión entre los internautas espectadores, de tal forma que se pudiera realizar un análisis comparativo. Sin embargo, debido a la naturaleza de la película y a la de las redes sociodigitales en las que cada discusión toma rumbos particulares, se trata de no perder de vista algunos ejes rectores, al igual que se rescatan elementos singulares sobre la discusión que dan cuenta del contexto en que se estrena dicha película y la polémica que generó en su momento por lo mismo.

El tráiler de la película *Heli* fue publicado por Mantarraya films, productora mexicana que financió parte del filme, el 18 de julio de 2013. Tras su publicación, el tráiler ha tenido 534,848 vistas y cuenta con 228 comentarios de internautas (YouTube, 2018, julio). Del total de los comentarios realizados, se considera que el 48% de ellos son vagos o no hacen una referencia clara sobre la película, por lo que el 52% de los comentarios estimados se reparte de la siguiente forma: el 48% señala que les gustó la película, mientras que el 35% menciona que no le gustó y un 17% no la había visto, pero mostró interés en verla.

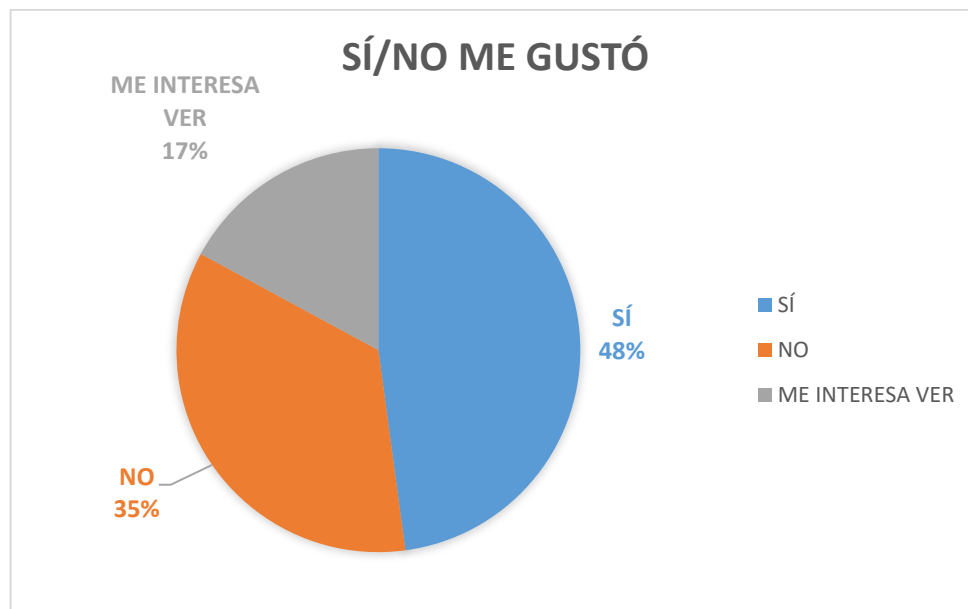


Tabla 6. Elaboración propia con base en los datos recogidos de YouTube.

Dentro de los comentarios positivos sobre la película, gran parte de ellos (51%) hacen alusión al realismo con que se representa la violencia, pues en la mayoría de dichos comentarios hay una tendencia a considerar importante el difundir lo que realmente está pasando en México. En cuestiones artísticas y estéticas, un 11% de los comentarios se refieren a que la calidad de la cinta es de excelencia, sobre todo por sus formas complejas y disímiles de retratar la violencia frente al género del narcocine. Otro porcentaje significativo (23%) hace referencia a la buena calidad artística de la cinta, por un argumento singular, con un guion inteligente que invita a la reflexión y a la crítica. Lo anterior sobre todo es valorado por el trabajo anterior a *Heli* que respalda al realizador, pues destacan las referencias a su obra en general que al considerar que el director goza ya de cierto renombre, por lo que su trabajo es garantía de calidad artística, pues además la película ha sido galardonada con un premio en Cannes. Un pequeño porcentaje hace mención sobre la empatía que siente con el cine mexicano, al considerar que se siente identificado y/o reflejado en éste.

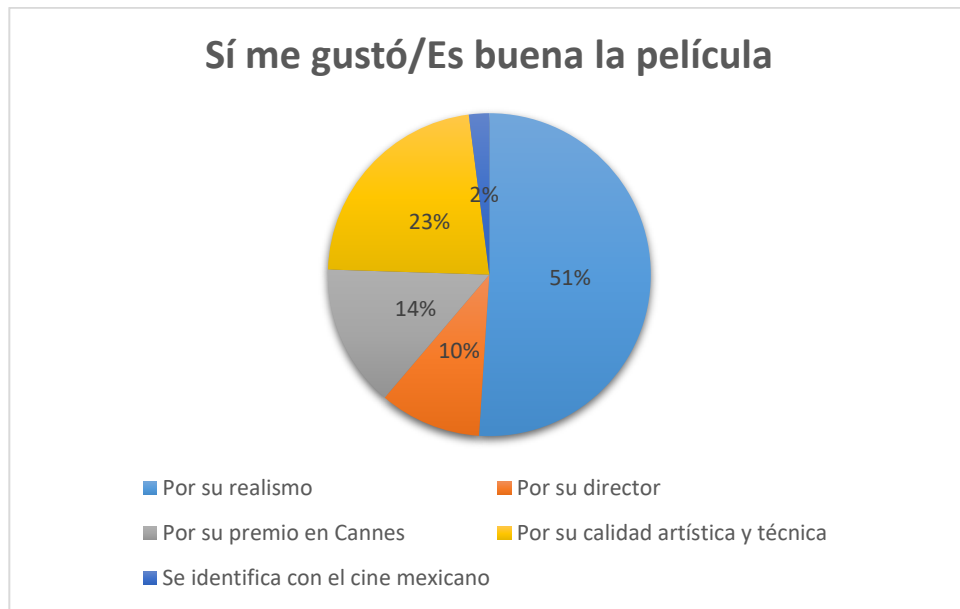


Tabla 7. Elaboración propia con base en los datos recogidos de YouTube

Mientras tanto, los comentarios negativos respecto a la cinta (54%), estuvieron dirigidos sobre todo al asunto de que en los últimos años prevalecen temas relacionados con drogas, sexo y violencia, los cuales consideran un tanto desgastados y que han viciado la industria nacional. En atención a lo anterior, otros tantos consideran que deberían de producirse cintas más propositivas, que aludan a las cosas “buenas” de este país y su gente (18%). En cuanto a la propuesta cinematográfica, varias opiniones señalan que se trata de una historia aburrida, sobre todo por su lentitud, por la poca presencia de diálogos, así como por las actuaciones acartonadas (24%). Aunado a esto, otro pequeño porcentaje (4%) hacen referencia a la inverosimilitud de la historia, haciendo hincapié en que los actores, al ser no profesionales, no transmiten naturalidad y realismo a la trama (4%).

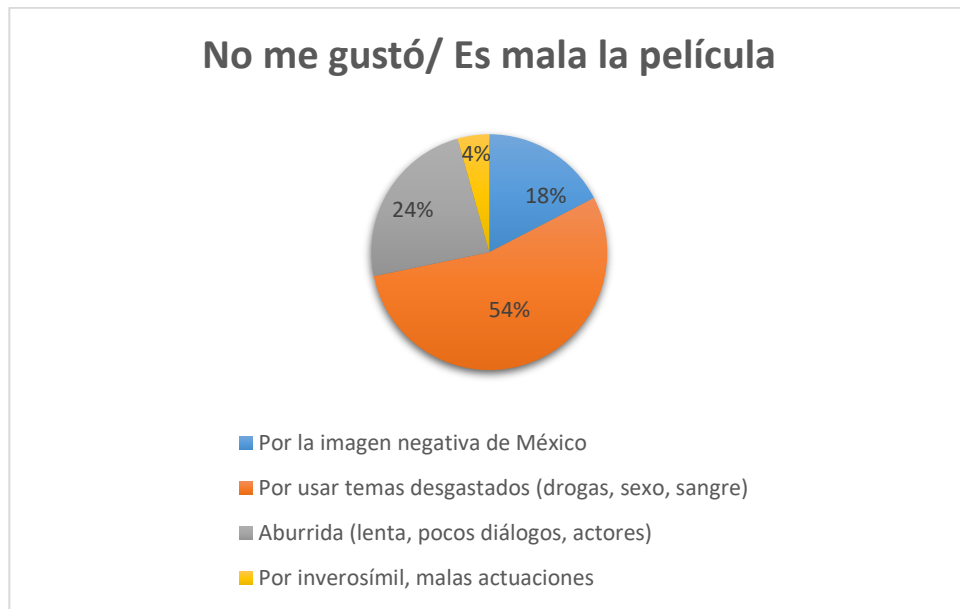


Tabla 8. Elaboración propia con base en datos recogidos de YouTube.

Entre los temas que destacaron en el foro de comentarios para los internautas, estuvieron, por un lado, si una película como *Heli* merecía el premio de mejor director en el festival de Cannes, pues para algunos usuarios la cinta no merecía prestigioso premio, mientras que, para otros, lo tenía más que merecido y el premio legitimaba la calidad artística de la película. Por otro lado, tomó relevancia la comparación entre la película de Escalante y la de Eugenio Derbez, *No se aceptan devoluciones*, estrenada en fechas similares a la primera, la cual tuvo un éxito taquillero inigualable tanto en México como en Estados Unidos. La discusión se centró en que películas como la de Derbez son un claro ejemplo de que se puede hacer un buen cine, con mensajes propositivos y para entretener al espectador, para así olvidar momentáneamente las problemáticas sociales que vive la sociedad mexicana.

Por el otro lado, algunos usuarios contrariaban dicha postura arguyendo, por una parte, que el cine mexicano debe mostrar compromiso ético y retratar dichas problemáticas para concientizar a los espectadores sobre la violencia que se vive y, por otra parte, que el cine de Amat Escalante se considera “cine de arte”, es decir, que hace uso de un lenguaje cinematográfico más complejo, en donde destacan los silencios y la carencia de diálogos, así como interpretaciones de actores no profesionales, entre otros recursos técnicos y narrativos. De tal forma que no se puede comparar una película con tal calidad artística, con una de

Eugenio Derbez, que más allá de su éxito taquillero, no propone dicha complejidad en su lenguaje fílmico, además de que se trata de una fórmula de comedia muy desgastada de la industria hollywoodense. Además, resultó polémico el hecho de que la Academia Mexicana de artes y ciencias cinematográficas (AMACC) postulara *Heli* para la categoría de “Mejor película extranjera” en los Óscars edición 2014. Para algunos usuarios era denigrante proponer una película así, pues *Heli* difunde una imagen negativa de México y, por el contrario, la de Derbez debiera ser considerada para la nominación.¹⁰⁸

Resulta interesante la discusión respecto a los premios y nominaciones dentro del circuito de los festivales, pues mientras que para algunos internautas, el hecho de que la película fuera ganadora de un premio en Cannes y nominada para los Óscars legitima totalmente la calidad artística de la cinta, así como a la figura del director, mientras que para otros el circuito de los festivales está lleno de contradicciones y arbitrariedades, por lo que ganar un premio o nominación no garantiza la calidad de un filme. De este modo, se asume que las discusiones de carácter ético y estético reflejan la diversidad de intersubjetividades, en donde es viable ubicar puntos de encuentro, de coincidencia, al compartir elementos o referentes simbólicos que contornean un imaginario colectivo sobre la violencia en la vida diaria, así como la violencia representada en el cine. Al mismo tiempo, es posible ubicar puntos de tensión que revelan las distintas inquietudes de los espectadores frente al fenómeno cinematográfico, pues hay quienes reivindican el uso estético de la violencia para, de algún modo, generar conciencia en los ciudadanos, mientras que están los que la rechazan por su supuesto propósito apologético.

En otros aspectos, puntos medulares de la discusión en torno al cine mexicano actual son las propuestas temáticas y de géneros, pues sigue prevaleciendo una división entre el “cine de arte”, “cine de autor” o “cine alternativo”, y el “cine comercial” o “cine de entretenimiento”. Al parecer, resulta complicado sopesar estos parámetros para calificar la industria nacional, pues ¿cómo promover un cine de buena calidad artística, con argumentos bien elaborados y críticos, si estas propuestas no son redituables para la industria como tal? Pero esto atiende también a que no existe un público nacional representativo que guste del

¹⁰⁸ Información disponible en: <http://www.amacc.org.mx/mexico-en-el-oscar/>

cine mexicano con propuestas artísticas alternativas. Esto a su vez se ve mermado por el predominio del cine estadounidense en carteleras de salas comerciales, así como en el mercado de la piratería y en las plataformas digitales.¹⁰⁹

5.6 El eterno dilema entre los públicos cinematográficos

Marcel Martin, teórico del cine, señala lo siguiente: “¿Cuántos espectadores no se quedan en este nivel sensorial y sentimental ante el cine? El cine, repito, es un lenguaje que hay que descifrar, y muchos espectadores, tragones ópticos y pasivos, nunca llegan a digerir el sentido de las imágenes” (Martin, 1996: 34). Muchos podrán estar de acuerdo con esta enunciación, sobre todo los adeptos al llamado “cine de arte”, sin embargo, esta visión es excluyente, pues segrega a todos aquellos espectadores que no ven en el cine un espacio de reflexión o introspección, sino una oportunidad de entretenimiento o distracción. Y cómo juzgar estos intereses cuando no se conocen las circunstancias en las que se desarrollan, o el acceso a las instituciones educativas o culturales. Son diversos los factores por los que unos públicos prefieren un tipo de cine. Lo cierto es que esto se ha vuelto un asunto controversial y perentorio en la agenda cultural, económica y política del Estado, pues se sigue justificando el uso de recursos públicos para el fomento de la industria, apoyando al cine comercial que tantos ven como insignificante, y subsidiando “cine de arte” que otros tantos también se cuestionan porque invertir en un cine que casi nadie ve, que no es redituable para el mercado.

Al parecer, tampoco son suficientes los esfuerzos que realiza IMCINE con todas las convocatorias que se lanzan año con año para fomentar la producción y exhibición de cine nacional. Ya se ha mencionado que existen estímulos como EFICINE, FIDECINE y FOPROCINE, los cuales están diseñados para generar estímulos para la producción, postproducción, distribución y exhibición de las obras audiovisuales (largometrajes y

¹⁰⁹ Cabe destacar algunos sitios como FilminLatino, plataforma digital que ofrece el servicio de *streaming*, ya sea por suscripción o por pago de cada material audiovisual. También tiene en su catálogo materiales que se pueden visualizar de manera gratuita, se trata de obras mexicanas, por lo que el propósito es promover la visualización del cine nacional, en especial las *operas primas* de los nuevos talentos egresados de las instituciones educativas especializadas en cine. Además, cuenta con colecciones especiales de cine extranjero que no es tan comercial. Esta obra se ha materializado gracias a la alianza estratégica entre el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) con la empresa española Film, que cuenta con más siete años de experiencia en el mercado de video en demanda. Véase: <https://www.filminlatino.mx/>

cortometrajes de ficción, documental, animación). Aunado a esto, se han promovido estímulos y apoyos tallerísticos para la creación de guiones y argumentos. Las producciones en términos cuantitativos siguen creciendo y aparentemente esto es un buen síntoma de la industria, sin embargo, es sabido que muchas de las producciones realizadas se quedan estancadas por no tener suficientes fondos para el trabajo de postproducción, o bien, no existen los recursos suficientes para lograr una mayor distribución, y finalmente, la exhibición puede resultar tormentosa cuando apenas logra estar en cartelera unos cuantos días y en ciertas salas comerciales.

En los últimos años, según cifras de los Anuarios Estadísticos de IMCINE, las producciones nacionales han ido en aumento y los números son alentadores, pues en el año 2016 se produjeron 162 obras y se estrenaron 90; un 55% de estas películas recibieron apoyo del Estado (IMCINE, 2017: 13). En el 2017, las cifras parecen aún más alentadoras, pues se produjeron 176 obras, un récord histórico para el cine nacional, de las cuales 96 fueron beneficiadas con apoyos por parte del Estado; se estrenaron 88 películas, sólo dos menos que el año anterior (IMCINE, 2018: 13). Las cifras de las películas estrenadas frente a las producidas, sigue siendo desproporcionado. Por otra parte, los estrenos nacionales pierden representatividad frente a las 407 estrenadas en total durante el 2016, pues 180 fueron cintas estadounidenses, 94 europeas, 17 latinoamericanas y 26 de otros países. Por lo que la producción nacional exhibida representa un 22% frente al 44% de la producción estadounidense (IMCINE, 2017: 1313). En el 2017 sucede algo similar, pues frente a los 424 estrenos, 169 son estadounidenses. Los demás estrenos se reparten de manera minoritaria, con 89 cintas europeas, 34 latinoamericanas y 44 de otros países (IMCINE, 2018: 95). De nuevo, las producciones nacionales estrenadas representan poco más de la mitad (21%) de lo que estrenó el país vecino del norte (40%).

Frente a este panorama, es factible asegurar que los datos duros reflejan una industria floreciente que crece año con año, y que cada vez son más los asistentes a salas comerciales y otros espacios alternativos, además del incremento del uso de plataformas digitales. No obstante, bajo un análisis comparativo, los mismos datos muestran que a pesar del crecimiento de la industria nacional y del número de espectadores, la industria

estadounidense sigue predominando en las carteleras, y el número de espectadores favorece a la misma. Esta situación deja entrever que la industria cinematográfica refleja las dinámicas geopolíticas globales que se configuran en función de los mercados predominantes, como el estadounidense y el continente europeo. Esta situación no es privativa de México, pues otros países latinoamericanos, como Brasil y Argentina, que a lo largo de las últimas décadas han mantenido una industria nacional más o menos equilibrada, por poner ejemplos similares al de México. Incluso países europeos que han gozado de una tradición cinematográfica desde antaño, como Francia, Italia e Inglaterra, se enfrentan constantemente a las mega producciones estadounidenses.

Por tanto, el actual panorama de la industria nacional en el marco de lo global, sigue siendo insuficiente si su propósito es encontrar un equilibrio frente a Hollywood. Esto si se sigue con la idea de promover el cine nacional en tanto es parte fundamental de un patrimonio artístico y cultural, forjador de identidades y acervo de memorias históricas. Aunado a esto, la prevalencia de películas no mexicanas en las salas comerciales es algo común. Lo que cabría cuestionarse es si acaso se ve poco cine mexicano porque no hay muchos espacios donde verlo, o bien, no hay muchos espacios donde verlo porque resulta poco atractivo ver cine mexicano. Por otro lado, también cabría la pregunta si es una obligación moral y social ver cine mexicano, es decir, ¿se tiene que consumir cine mexicano sólo porque es mexicano? Y, atendiendo a esta investigación, ¿se tiene que ver cine mexicano para darse cuenta de las problemáticas sociales de este país?, al mismo tiempo que, ¿el cine mexicano debe tratar todo el tiempo sobre las problemáticas sociales, de lo contrario, no lo vale?

Finalmente, estas interrogantes, más que plantearlas para darles una respuesta, es para dar cuenta de la complejidad del asunto, por sus dimensiones éticas, estéticas, políticas, culturales, etc., así como por los actores involucrados: las instituciones del Estado que regulan la industria fílmica, las empresas de iniciativa privada dedicadas a la producción, distribución y exhibición de las obras audiovisuales, los creadores de las mismas (directores, guionistas, fotógrafos, actores, sonidistas, maquillistas, etc.), y, por último, pero no por eso menos importante, los espectadores, quienes legitiman – o no – los productos fílmicos a partir de su consumo.

Conclusiones

Más que establecer conclusiones para cerrar este trabajo, se cree pertinente poner en consideración ciertas eventualidades, por la vigencia que tienen a la distancia. A lo largo de este trayecto de investigación, ha habido una serie de eventos políticos y sociales que de algún modo han permitido mantener una postura frente a los fenómenos de la violencia que se viven particularmente en México. Esto ha trascendido las coyunturas políticas y electorales, pues a 12 años de haberse desatado esta ola de violencia vinculada al narcotráfico, las cosas no han cambiado mucho, o más bien, esta ola se ha incrementado.

I

La violencia como fenómeno sociohistórico debe abordarse con miras a la distancia, y más si se trata de un proceso histórico reciente, e ir reconsiderando las permanencias y cambios de dicho fenómeno. Es fundamental tener presente estos procesos como un fenómeno inacabado, como diría Aróstegui (2004), pues el observador, en este caso el historiador, es quien construye esos procesos históricos, y estos van tomando distintos carices en función de las eventualidades póstumas. Por lo mismo, es pertinente estar al acecho de las continuidades del fenómeno estudiado, así como de sus permanencias, seguir la pista hasta el último momento. En este caso, se propuso abordar un periodo intrincado en la coyuntura política del sexenio presidencial de Felipe Calderón, otorgando gran relevancia a su llamada “guerra contra el narco” por el impacto mediático que tuvo en la ciudadanía, así como por las cifras potenciadas de las víctimas de la narcoviencia, a tal grado que el tema de la inseguridad se ha convertido en la principal preocupación de los mexicanos.

No obstante, con el paso de algunos años, en esta historia reciente ha habido algunos altibajos respecto al fenómeno del narcotráfico, pues surgía la interrogativa si con el regreso del PRI a la presidencia, las estrategias cambiarían el panorama respecto a la violencia. Con el mandato presidencial de Enrique Peña Nieto (2012-2018), si bien, tras el término del sexenio de Calderón hubo una baja en la tasa de homicidios vinculados al narcotráfico y, por tanto, se percibía cierta armonía y optimismo por lo menos a nivel mediático, tras el evento de Ayotzinapa, las cosas no volvieron a ser igual. En 2014, la desaparición de los 43

estudiantes de la Normal Rural de Ayotzinapa, en el estado de Guerrero, dejó en evidencia que, en efecto, existían grupos criminales que ejercían poder y control incluso sobre las autoridades municipales, situación que generó indignación y enfado en la sociedad civil, así como mayor animadversión en relación a las instituciones federales. En el 2015, tan solo unos meses después, el escándalo de la fuga de Joaquín Guzmán Loera, alias “El Chapo” terminaron por deslegitimar el gobierno de Peña Nieto (Guerrero, 2018, abril 1).

Del año 2014 al actual, las cifras se han exponenciado, siendo el 2017 el año más violento hasta ahora, además de que la violencia se ha expandido a otras regiones que anteriormente gozaban de relativa paz (Guerrero, 2018, abril 1). Por otra parte, en los últimos años han cobrado relevancia otras prácticas ilegales, además de la producción y tráfico de narcóticos, que han desatado otra ola de violencia en lugares que antes no estaba tan acentuada. Tal es el caso de la toma ilegal de hidrocarburos. Según Eduardo Guerrero (2018, abril 1), experto en temas de seguridad, México cuenta actualmente con una gran red de distribución y venta clandestina de combustible, la cual figura como la más grande y eficiente del mundo.

A los extractores de hidrocarburos se les ha llamado coloquialmente “huachicoleros”¹¹⁰ o “chupaductos”. Esta práctica que se ha ido popularizando en los últimos años se ha permeado en el imaginario colectivo de la gente, al mismo tiempo que ha surgido una suerte de subcultura que adopta símbolos y ritos que celebran al huachicol, como el culto a figuras religiosas (Santo Niño Huachicolero), así como creaciones musicales (Cumbia del Huachicol) (Debate, 2017, mayo 4).

El imaginario del huachicoleo cobra mayor presencia conforme esta práctica se expande en diferentes regiones del país (Puebla, Guanajuato, Tamaulipas, Estado de México, Hidalgo y Jalisco), al mismo tiempo que los medios de comunicación empiezan a denunciar y espectacularizar estas prácticas y sus daños colaterales (accidentes, incendios, ejecuciones,

¹¹⁰ Originalmente, la palabra huachicol era utilizada para describir al producto derivado de adulterar brandy, whisky o ron con alcohol de caña. Sin embargo, después fue adoptada por conductores de tráileres para referirse al hidrocarburo hurtado (Debate, 2017, mayo 4). Recuperado de: <https://www.debate.com.mx/mexico/Quienes-son-los-huachicoleros-20170504-0254.html>

enfrentamientos con militares, etc.). Ante este panorama, no debe sorprender que muy pronto empiecen a emerger narrativas oficiales y extra oficiales, de carácter informativo, así como desde las expresiones artísticas que den cuenta de estas prácticas, ya sea a manera de denuncia, pero también con toque amarillistas, o bien, que sean el pretexto para crear obras de arte, para denunciar o espectacularizar la violencia desde la violencia. Ahora, con el triunfo de Andrés Manuel López Obrador (MORENA) al ganar la presidencia de México, las expectativas son inciertas, pero justo al iniciar el 2019, se vivió la “paranoia de la gasolina”, al escasear dicho combustible en varios puntos del país, debido a que se estaban atendiendo cuestiones de emergencia para subsanar el problema de corrupción y de violencia en torno a la extracción y tráfico del mismo de manera ilegal.¹¹¹

Ante este panorama, y tras unos cuantos años transcurridos, se puede sustentar que esta violencia estructural, recuperando el planteamiento de Žižek, sobre aquellas dinámicas que a primera vista son casi imperceptibles y precisamente por eso, complejas, mantienen una dinámica constante, en donde se dan altibajos o coyunturas, como la declaración de guerra al Narco, o la lucha contra el huachicoleo, caminan por senderos similares. Esta violencia estructural se aferra a la continuidad, pues si bien la acentuación de la violencia en ciertos fenómenos se ha diferenciado, al parecer atiende a problemáticas de corte transnacional, con intereses políticos y económicos de por medio que, siguiendo el planteamiento del periodista y profesor Oswaldo Zavala, estas manifestaciones y enfrentamientos entre grupos de poder son una suerte de “performance” en que esta violencia cambia de cariz superficialmente, pero de fondo, están de por medio los intereses económicos

¹¹¹ Respecto al este tema, la prensa tomó diversas posturas a través de sus editoriales y titulares. Véase: Mónica González, (6 de febrero de 2019). “La lucha contra el robo de combustible en México, *El País* (internacional). Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2019/02/05/album/1549404917_804844.html#foto_gal_9; Redacción (6 de enero de 2019). “Huachicoleo era una farsa; robo de gasolina se cometía con complicidad de Pemex: AMLO”. *El Universal* [en línea]. Recuperado de: <https://www.elfinanciero.com.mx/economia/huachicoleo-era-una-farsa-robo-de-gasolina-se-cometio-con-complicidad-de-pemex-amlo>; Alberto Nájar (11 de enero de 2019). “Huachicoleo” en México: las consecuencias económicas del desabasto por el combate al robo de combustible. BBC News [en línea]. Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46834506>

del país vecino del norte, y esto tiene antecedentes de largo alcance, incluso desde la llamada Guerra Fría (Zavala, 2019).¹¹²

De hecho, el periodista, en su libro *Los cárteles no existen. Narco y cultura en México* (2018), tal como lo dice el título, postula que toda esta guerra contra el Narco resulta de una invención, de una narrativa oficial oportunista, o por lo menos, no existe en el modo en que se ha formulado a través de ciertos medios noticiosos. El autor sostiene que el apelativo de “cártel”, que ha servido para ubicar y caracterizar al “enemigo”, es parte de esta narrativa artificiosa por parte de las instituciones del Estado (Proceso, 2018). De ahí la inventiva sobre la cultura que rodea las dinámicas del narcotráfico y de ahí también la conformación de ciertos imaginarios sobre el tema, pues los sucesos que se vinculan con la violencia del Narco se ven terciados por los medios de comunicación. A su vez, el cine como medio comunicador, cultural y artístico que es, contribuye a la propagación de estos imaginarios. Que no sorprenda el hecho de que empiecen a proliferar narrativas vinculadas con el fenómeno del huachicoleo.¹¹³

En este entendido, cabe señalar que no necesariamente toda esta inventiva carece de algunas realidades certeras, pues la violencia está ahí, y las cifras de homicidios, feminicidios, trata de personas, y demás violaciones a los derechos humanos no dejarán

¹¹² Esto lo señala con detalle en entrevista con Tremoris Grecko, en el programa Televisivo *Diametral* (TV UNAM). Véase entrevista en: https://www.youtube.com/watch?v=37X-o1rnT08&fbclid=IwAR2IjklHudbANjX5-ZmI0t3rTBN6OigIG_JwMKb0qE9EXDh3mbfQa4yD-s

¹¹³ Algunos ejemplos recientes son la serie televisiva coproducida por Argos Producciones y Telemundo *Falsa identidad* (Conrado Martínez, 2019), protagonizada por la actriz mexicana Camila Sodi y por el actor, también mexicano, Luis Ernesto Franco, quien encarna a una especie de héroe al estilo de Robin Hood, aplicando las estrategias huachicoleras, en beneficio de los desposeídos. Otro caso significativo es el largometraje de ficción *Huachicolero* (2019), del director guanajuatense Edgar Nito, cuya trama gira en torno a un adolescente involucrado en el inframundo criminal de la extracción ilegal de gasolina (Filmaffinity, 2019). La cinta fue estrenada recientemente en el Festival de Cine de Tribeca, en Nueva York, en el que fue premiada en la categoría de “Mejor nuevo director narrativo”. De acuerdo con el sitio virtual de crítica cinematográfica *tomatazos.com*, dicha película ha recibido críticas elogiosas, resaltando sus destrezas narrativas, al mismo tiempo que su atmósfera realista y desgarradora. Véase: <https://www.tomatazos.com/articulos/371418/Tribeca-2019-Huachicolero-ya-tiene-primeras-criticas> En la popular base de datos IMDb que almacena información cinematográfica, la cinta tiene una calificación de 9.4/10, y las reseñas críticas registradas en esta base de datos en su mayoría reflejan un tono positivo sobre la misma. Véase: https://www.imdb.com/title/tt8000734/externalreviews?ref=tt_ql_op_5 De igual modo, en la base de datos Filmaffinity, las críticas registradas se orientan a elogiar la película. Véase: <https://www.filmaffinity.com/es/film879199.html> . Véase el tráiler oficial: <https://www.youtube.com/watch?v=g8EhKcp9xrY>

mentir. Sin embargo, los modos en que la ciudadanía ha aprehendido esas dinámicas de violencia están intervenidas por una serie de elementos falseados o trucados, por lo menos parcialmente, y que han contribuido a percibir de ciertos modos este fenómeno tan apabullante en el México actual. Así pues, una suerte de imaginarios sobre la violencia se antepone en las formas de asumir, de vivir y de percibir dicho fenómeno, más allá de las certezas en relación con los acontecimientos y las relaciones de poder intrincadas en las estructuras del narcotráfico.

Es así que actualmente existe toda una gama de narrativas (sonoras y visuales) que han coqueteado con esta problemática de largo alcance. Muchas veces con fines de espectacularidad y sensacionalismo, de morbosidad y amarillismo en donde la violencia es un elemento clave en términos narrativos y estéticos. De ahí que ahora se consoliden géneros musicales como el narco-corrido y emerjan otros como el narco-rap¹¹⁴ y se diversifiquen los productos audiovisuales como las narconovelas, las narcoseries, las narcopelículas. Por otra parte, unas cuantas cintas se antojan como atípicas, y es por eso que en esta investigación se alude a *Miss Bala*¹¹⁵ y *Heli*, porque en ella destacan una serie de elementos (de forma y contenido) que sugieren una perspectiva y construyen un imaginario que, si bien no está totalmente alejado de las narrativas mediatizadas por la prensa, sí problematizan sobre la violencia, incluso más allá del narcotráfico, además de que se contraponen a un cine complaciente sobre el tema y se alejan de esta tipología de personajes maniqueos que atienden a una dicotomía de los buenos y los malos. En cambio, dichas cintas desdibujan esta situación, para dejar abierta la discusión y las ambigüedades de las responsabilidades de la violencia, de esa violencia que, de acuerdo con Oswaldo Zavala (2018), “obedece más a las estrategias disciplinarias de las propias estructuras del Estado que a la acción criminal de los supuestos ‘narcos’”.

¹¹⁴ Para ahondar en el tema, véase: Flores, Enrique (2013). *Rimas malandras, del narcocorrido al narco rap*. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas.

¹¹⁵ Al escribir estas notas a modo de conclusión, el *remake* de *Miss Bala*, dirigido por Catherine Hardwicke, se ha estrenado en salas estadounidenses. Entre las críticas negativas que ha recibido, destacan algunas declaraciones como el alejarse totalmente del propósito original de Naranjo: crear un anti-thriller, un anti-melodrama. La directora regresa a su lugar la trama, para resituarla en una puesta en escena llena de acción y espectacularidad, con un personaje masculino de atractivo físico indudable, lo cual se aleja del perfil de Lino, el personaje de la versión de Naranjo. Véanse críticas en: <https://www.filmaffinity.com/es/film763301.html>

La vigencia de estas películas a la distancia se ha legitimado al situarse como un precedente en esta serie de narrativas fílmicas que evocan los escenarios de la narcoviencia, particularmente en las narrativas de ficción, formalmente hablando, pues ahora hay toda una oferta de filmes que tratan de encaminarse por las atmósferas retratadas en *Miss Bala* y *Heli*. En este caso, la ficción se ha servido del tema de la narcoviencia para construir tramas que pueden interpelar a los espectadores por sus propios recursos narrativos, y que al mismo tiempo el tema abordado, al mediarse o filtrarse por un proceso diegético, se puede hacer más asimilable a los públicos para su comprensión y concientización. Por su parte, el documental ha emprendido a su modo la tarea de abordar la problemática con ciertos recursos narrativos y estéticos que van más allá del carácter informativo y de denuncia social, lo cual habla de un trabajo más flexible y enriquecedor, en donde se pueden localizar una propuesta diegética que atrape al espectador, y que incite no sólo a la concientización a partir de datos informativos, sino al seguimiento de una historia que puede llevar a tope las emociones.

II

En este tenor, el tema de la violencia y el narcotráfico sigue funcionando para recrear historias de ficción o documentales, con intencionalidades distintas que atienden a ciertos intereses económicos, pero también éticos y estéticos. En este amplio panorama de materiales sobre el tema, podrían situarse las que siguen las estructuras narrativas del llamado narcocine, en donde predominan discursos apologéticos de la violencia y la narcocultura, o bien, hacen uso de la violencia como modo de espectacularización, como un recurso estético y narrativo que puede atraer a muchos públicos. La oferta se ha diversificado, así como los formatos, pues ahora ya hay teleseries, miniseries, documentales, además de las películas de ficción. Algunos materiales representativos que no se han mencionado con anterioridad son: *Chapo: el escape del siglo* (Axel Uriegas, 2016), *Las hijas del narco* (Óscar González, 2016), *El Chapo* (Ernesto Contreras, José Manuel Cravioto, 2017), una serie de televisión estadounidense, así como el controversial trabajo documental *Cuando conocí al Chapo: La historia de Kate del Castillo* (TV Series) (Carlos Armella, 2017), entre otras. En general, estos materiales atienden más a un tono de entretenimiento y espectacularidad, productos que se asocian más a un cine de explotación.

Por otro lado, están los que pretenden hacer una suerte de denuncia social, bajo un compromiso ético, al considerar que el medio cinematográfico tiene que asumir la responsabilidad de que su arte debe de tener injerencia en la vida política y social de este país. De igual modo, son obras fílmicas que hacen una crítica severa a las instituciones del Estado, por su corrupción, ineficacia e ignominia ante toda esta violencia. Si se observan las producciones más recientes que se han realizado sobre la temática de la narcoviolencia, el listado también podría ser largo, sumando a esto que muchas de éstas han sido premiadas en festivales nacionales e internacionales. Algunas películas de ficción relevantes son: *600 millas* (Gabriel Ripstein, 2015), *Te prometo Anarquía* (Julio Hernández, 2015), *Los jefes* (Chiva Rodríguez, 2015), *Vuelven* (Issa López, 2017) y *Cómprame un revólver* (Julio Hernández, 2018). Todas éstas, diferentes en sus géneros, han hecho uso de las narrativas de la narcoviolencia, apropiándose de ellas para darles su propia forma en una realidad cinematográfica. Cabe apuntar que varias de éstas, aunque abordan asuntos del narcotráfico, toman cierta distancia al utilizar otros recursos narrativos, en donde la presencia de este fenómeno social está inserta de manera periférica, aunque no por eso resulta irrelevante, sino más bien apostándole a otros recursos, de índole fantástica (*Vuelven*) o incluso post-apocalíptica (*Cómprame un Revólver*). Asimismo, la producción de documentales en torno al tema ha crecido significativamente, lo cual, en beneficio de la industria resulta alentador. Algunos de ellos son: *Retratos de una búsqueda* (Alicia Calderón, 2014), *Tempestad* (Tatiana Huevo, 2016), *La libertad del diablo* (Everardo González, 2017) y *Hasta los dientes* (Alberto Arnaut, 2018).¹¹⁶

A propósito del último título mencionado, cabe enfatizar la relevancia de la organización Ambulante, pues gracias a su distribución en espacios alternativos a lo largo y ancho de la república, se difundió este documental que aborda los asesinatos de dos jóvenes estudiantes del Tec de Monterrey, campus Monterrey, en el año 2010. Por su parte, el gobierno mexicano anunció la muerte de dos supuestos sicarios armados hasta los dientes – de ahí el título de la cinta. En este supuesto entendido, los familiares, a través de la narrativa

¹¹⁶ Véase: José Antonio Belmont y Adán Castillo (3 de marzo de 2019). "Eran alumnos no sicarios": Gobierno se disculpa por asesinato en Tec de Monterrey. *Milenio* [en línea]. Recuperado de: <https://www.milenio.com/politica/estado-ofrece-disculpa-por-asesinato-de-estudiantes-del-tec>

del documental exigen que se haga justicia y que se pida perdón a los mismos. A nueve años de los atentados, la secretaria de Gobernación, Olga Sánchez Cordero, ha ofrecido una disculpa pública a familiares y amigos de los estudiantes Jorge Antonio Mercado Alonso y Javier Francisco Arredondo Verdugo, quienes fueron asesinados el 19 de marzo de 2010, por miembros del Ejército, al interior de las instalaciones educativas.¹¹⁷ Caso significativo es éste, pues de alguna manera, el impacto que tuvo el documental en los espectadores a nivel nacional, muy posiblemente influyó y presionó a la autoridades para que se llevara a cabo este acto solemne e inexcusable, por lo que ésta es una prueba del impacto social que puede tener una obra fílmica, con una responsabilidad ética y compromiso político.

Tristemente, en el devenir de estos últimos años, el panorama de la violencia no es alentador, pues los actos criminales y de homicidio han proliferado de manera significativa, y se han diversificado, pues ya no necesariamente están vinculados con el fenómeno del narcotráfico. Con anterioridad, se ha dicho que el año 2017 ha sido el más violento, no obstante, nuevas cifras revelan que el 2018 ha sido aún peor en relación con el número de homicidios dolosos, siendo el estado de Guanajuato el que concentra mayor cantidad de casos registrados.¹¹⁸ Ante este panorama, la cartografía de la violencia se ha reconfigurado, cosa que hay que tomar en cuenta, sobre todo cuando por mucho tiempo se ha concentrado en los estados del norte del país – o por lo menos así se ha configurado en el imaginario colectivo de la ciudadanía.

Asimismo, como ya se ha señalado, las narrativas audiovisuales siguen proliferando, posiblemente como algo sintomático de la apabullante violencia social y como respuesta en forma de denuncia y crítica. No obstante, sigue siendo redituable económicamente realizar historias enmarcadas en estos cuadros de violencia. Curioso es el caso de la exitosa serie producida y exhibida por Netflix, *Narcos*, en la que han participado Gerardo Naranjo, al

117 Véase: José Antonio Belmont y Adín Castillo. "Eran alumnos no sicarios": Gobierno se disculpa por asesinato en Tec de Monterrey. *Milenio* [en línea]. Recuperado de: <https://www.milenio.com/politica/estado-ofrece-disculpa-por-asesinato-de-estudiantes-del-tec>

118 Véase: Jonathan Rubio (23 de enero de 2019). Violencia e inseguridad alcanzan récord histórico otra vez en México. *México social*. Recuperado de: <http://mexicosocial.org/violencia-e-inseguridad-alcanzan-record-historico-otra-vez-en-mexico/?fbclid=IwAR0OVxkaMH2vhCEuC8Ri9dS6qRummk-z6PzggKuMeVetfJW1eOBRho-vWIw>

dirigir algunos capítulos en la segunda temporada¹¹⁹, y Amat Escalante, haciendo lo mismo, pero en la primera temporada de la versión *Narcos: México*.¹²⁰ Cabe señalar que ambos cineastas son ajenos al guion de las historias dirigidas, sin embargo, ante tal situación discurren algunos cuestionamientos que se asumen como pertinentes. Por un lado, tanto Naranjo como Escalante, gracias a sus trabajos previos, los cuales son los abordados en esta investigación, fueron invitados a participar en dicha serie cuya producción es estadounidense. Para Escalante, resultó fructífera la experiencia de colaborar en esta serie, pues sigue opinando que es importante hablar del tema, más allá de las controversias sobre la apología de la violencia pues, además, la temporada en la que participó aborda los orígenes del conflicto del narcotráfico, particularmente en México, lo cual considera fundamental para comprender dicho problema en la actualidad (Crespo, 2018).

El periodista Oswaldo Zavala hace una crítica severa a lo anterior, al considerar que estos cineastas, se han adherido, o por lo menos dejado llevar, por el discurso hegemónico hollywoodense, dejando de lado la mirada crítica que una vez hicieron en sus obras anteriores, pues en la serie *Narcos*, prevalecen los silencios y las omisiones sobre el involucramiento de Estados Unidos en el conflicto del narcotráfico. En palabras del periodista:

Los igualmente politizados cineastas Amat Escalante y Alonso Ruizpalacios – directores de importantes películas como *Heli* (2013) y *Güeros* (2014) – dirigieron dos capítulos de *Narcos: México* cada uno. Con ellos, nuestros mejores actores y directores han colaborado hasta ahora como mediadores del imaginario dominante que desde Estados Unidos narra nuestra historia con la mentalidad del poder imperial que también ha determinado nuestra violenta política de militarización. Como nuestra clase gobernante incapaz de articular una política de gobierno independiente del prohibicionismo y securitarismo estadounidense, nuestra clase

¹¹⁹ Dirigió los episodios “Exit El Patrón”, “Cambalache” y “Free at Last” de la segunda temporada estrenada en 2016 (IMdb, 2019).

¹²⁰ Dirigió los episodios “The colombian connection” y “La última frontera” de la primera temporada estrenada en 2018 (IMdb, 2019).

intelectual tampoco ha podido imaginar el “narco” por fuera de su discurso de seguridad nacional (Zavala, 2018).

De nuevo, se ponen en entredicho las intencionalidades de un producto audiovisual como éste, que aborda un tema tan sensible y complejo. Un producto de buena factura y gran producción, una de las series más populares y exitosas que ha producido Netflix. Contrario a lo que ha señalado Oswaldo Zavala, Escalante ha sostenido que este tipo de obras audiovisuales resulta un medio favorable, por su internacionalización, para poner sobre la mesa un tema tan escabroso, del cual sigue siendo fundamental discutir. En entrevista para un periódico local de Guanajuato, el director señaló que “sería bastante débil cerrar los ojos ante las cosas que suceden, no me parece que hay saturación, al contrario, si quieren preguntarle a cualquier familiar de periodista asesinado, qué tanto cree que es importante hablar de eso o mucha gente ha perdido la vida por eso (cree que no será suficiente)” (citado en Crespo, 2018).

Por su parte, Gerardo Naranjo comenta que, al participar en obras con este tipo de formato, la experiencia es distinta, pues se trata de “un producto de estudio estándar con todas sus propiedades bien definidas. Es un producto que sale a una hora determinada, sus valores artísticos están muy medidos. No hay nada que decir del tema ni negociar. Es una realidad económica” (Comunicación personal, 24 de mayo de 2018). Su postura ética frente al tema del narcotráfico no es primordial, más bien su posicionamiento alude al argumento de que un producto audiovisual de este tipo – serie televisiva con estrategias de la industria hollywoodense –, no se presta para la reinvención, para la creatividad, para la crítica asidua y personal, sino que atiende al *target* económico, que no por ello deja de ser un producto bien manufacturado.

Además de los dos cineastas en cuestión para este trabajo, cabe traer a colación otros directores mexicanos que, en este mismo contexto, se han adherido a estas nuevas dinámicas y estrategias del mundo audiovisual que ofrecen las tecnologías emergentes, así como el panorama cultural globalizador. Como ya se señaló con anterioridad, Alonso Ruizpalacios, quien ha sido reconocido por *Güeros* (2014), película ganadora del Ariel a Mejor película, director, fotografía, sonido y ópera prima – también premiada en el Festival de Berlín, de San

Sebastián, de Tribeca y de La Habana –, al igual que *Museo* (2018), galardonada en el Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM), al Mejor director y Premio del público (2018) – también premiada por el mejor guion en el Festival de Berlín –, además ha colaborado en *Narcos: México*, en la misma temporada que Amat Escalante.¹²¹ Por último, Gabriel Ripstein – hijo del director Arturo Ripstein –, director de *600 millas* (2015), presentada en el FICM, ganadora del premio Ariel a *Mejor Opera Prima*, y reconocida en la misma categoría en el Festival de Berlín (2015) también fue invitado a participar en la serie en cuestión, para dirigir un par de capítulos.¹²²

Como es posible apreciar, algunos realizadores que han sobresalido en el panorama del cine nacional, con premios y reconocimientos en festivales nacionales e internacionales, incluso en las salas comerciales, han colaborado en producciones transnacionales, sobre todo en series televisivas y para servicio de *streaming*. *Narcos* resulta un caso paradigmático, por su gran popularidad, pero se han realizado otras producciones cuyo eje temático es el mismo: el narcotráfico y la violencia, cárteles y capos. Ernesto Contreras, director de *Sueño en otro idioma* (2016), cinta ganadora del Ariel a Mejor Película, se encargó de la dirección de la teleserie *El Chapo* (2017) – en colaboración de José Manuel Cravioto –, producida por Univision Story House y distribuida por Netflix. Por su parte, Everardo Gout, director mexicano que fue laureado con ocho Premios Ariel, incluyendo mejor ópera prima y mejor actor (Tenoch Huerta), con *Días de gracia* (2013), su *opera prima*, la cual aborda situaciones de corrupción, violencia y venganza. Tras su primer largometraje, se ha abocado más a producciones de series para televisión, casi todas de origen estadounidense: *Banshee* (2013), *Mars* (2016), *Luke Cage* (2016), *Sacred Lies* (2018), dirigiendo algunos episodios de cada una de éstas.

En esta transición de los modos de producción, distribución, exhibición y consumo de productos audiovisuales, en especial de filmes y de series, que al parecer es el formato más consumido en los últimos tiempos, resulta pertinente traer a colación estas vicisitudes

¹²¹ Dirigió los episodios “Jefe de jefes” y “Just say no”, de la primera temporada *Narcos: México*, estrenada en 2018 (IMdb, 2019).

¹²² Dirigió los episodios “Checkmate” y “Follow the money”, ambos de la tercera temporada estrenada en 2017 (IMdb, 2019).

en el mundo cinematográfico y, en específico, del mexicano. Esto en gran parte por las nuevas formas de transnacionalizar propuestas en conjunto, es decir, en dinámicas de co-producción, de co-dirección, de co-distribución, etc., desde diferentes referentes y latitudes, trascendiendo las fronteras políticas, culturales, ideológicas e incluso idiomáticas. En este sentido, se puede vislumbrar, por un lado, la oportunidad para varios cineastas de trabajar en otro tipo de formatos audiovisuales, así como trascender las fronteras de la industria nacional. Todo ello atiende a las nuevas dinámicas de esta empresa, en donde se ven colaboraciones de distintos países, de diversas casas productoras y distribuidoras, las cuales no necesariamente se asumen como propias de un país o nacionalidad.

Finalmente, la actual industria cinematográfica, atiende a las dinámicas de las políticas neoliberales del mercado global, como cualquier otra empresa, lo cual deja al margen los estatutos jurídicos que supuestamente regulan los contenidos que se pueden exhibir o no, tanto dentro como fuera del territorio nacional. La normatividad que expone el aparato jurídico sobre el fenómeno cinematográfico, como industria, como medio de comunicación, como medio de expresión y como patrimonio cultural denota una vez más sus contrariedades y contradicciones. El mercado global se ofrece como la oportunidad ideal de trascender las fronteras y los obstáculos, sobre todo de carácter presupuestal para un cine mexicano fructífero.

Lo anterior habla de las posibilidades de trabajar sin limitantes del presupuesto, sin depender únicamente de los recursos y apoyos que ofrecen las instituciones del Estado – IMCINE particularmente –, de lo poco que hay de inversión privada en la industria mexicana, viéndola como poco redituable, a excepción de algunos casos como las comedias románticas. Pero también habla de las imposibilidades de que la industria nacional pueda proyectarse sin subyugarse a las dinámicas estadounidenses que, de un modo u otro, responden a sus intereses políticos, económicos e ideológicos. El caso particular de la serie *Narcos*, producida y estrenada por Netflix, habla de una marca transnacional redituable, por lo que, más allá de los cuestionamientos éticos, es un producto que exporta un discurso y una realidad ficcionada, basada en hechos reales, que no por eso, sufre de omisiones, tergiversaciones, como cualquier otra obra audiovisual. Pero, ¿qué es lo que hace que esta serie sea la más

vista – dentro del catálogo de Netflix – en todo el mundo? Los referentes culturales estadounidenses, mexicanos, colombianos y, en general, latinoamericanos son un atractivo para los públicos que se identifican con el fenómeno del narcotráfico por su situación geográfica e idiomática. Lo que no resulta tan sencillo de explicar es que sea también un éxito en lugares tan lejanos geográfica y culturalmente hablando. Lo cierto es que esta serie y esta empresa (Netflix) ha dado cabida para que varios directores, guionistas y actores tengan una mayor proyección en otros formatos audiovisuales y en otros países.

III

Fuera de la temática del Narco, otras series de gran impacto en audiencias de Latinoamérica, de factura mexicana producidas por Netflix son *Club de Cuervos* (2015), en la que ha participado la directora Mariana Chenillo, reconocida por su trabajo *Cinco días sin Nora* (2009), con varios premios Ariel, y ganadora como mejor película en el Festival de Mar del Plata. Por otra parte, cabe resaltar el trabajo de otra mujer cineasta, Natalia Beristáin, quien recientemente participó en la dirección de *Luis Miguel, la serie* (2018), basada en la biografía de este exitoso y polémico cantante naturalizado mexicano. Directora reconocida por cintas como *No quiero dormir sola* (2012), nominada a varios premios Ariel y ganadora en la categoría de Mejor actriz, y ganadora en el FICM por Mejor largometraje, y *Los adioses* (2018), cinta inspirada en la biografía de la escritora mexicana Rosario Castellanos, la cual también resultó ganadora en el FICM en la categoría de Premio del Público (largometraje de ficción), y de un Ariel por Mejor actriz.

Este panorama más amplio del devenir de la industria nacional da cuenta de que la etiqueta de “nacional” se debe reevaluar, o más bien replantear bajo las dinámicas del mercado transnacional, no sólo en términos económicos, sino también culturales, pues finalmente, además de exportar un producto mexicano, se exporta un conjunto de imágenes e imaginarios sobre realidades sociales que atañen a esta sociedad en su conjunto. En este sentido, es pertinente seguirle la pista a estos nuevos modos de crear, producir, distribuir, exhibir, publicitar productos audiovisuales que se vinculan con una idea del patrimonio cultural que las instituciones del Estado mexicano siguen promoviendo. Por otro lado, las cifras son un tanto alentadoras no sólo por la cantidad de producciones que se realizan año

con año, sino por la cantidad de premios y reconocimientos que se les otorgan año con año en múltiples festivales alrededor del mundo, lo cual sigue siendo un circuito importante por lo menos para su promoción y figuración en el panorama global.

A propósito del tema, cabe destacar que, en abril de 2017, el Senado de la República decretó la fecha del 15 de agosto como el Día Nacional del Cine Mexicano, como una respuesta simbólica ante las posibles modificaciones al TLCAN respecto a las industrias culturales. Este decreto ha sido propuesto por las comisiones de Radio, Televisión y Cinematografía, así como la Especial de Rescate y Gestión de la Mexicanidad del Senado de la República (La Jornada, 2017). Este último dato resulta interesante, ya que, recuperando el planteamiento del capítulo uno, sobre la relevancia de las manifestaciones cinematográficas como parte del patrimonio cultural, sigue prevaleciendo en el discurso de las instituciones gubernamentales, la recuperación y preservación de la Mexicanidad como un elemento inherente al patrimonio y a la memoria colectiva.

El IMCINE se presenta como una suerte de mediador entre los intereses del mercado y el patrimonio respecto a la industria fílmica nacional. Se ha señalado con anterioridad que en promedio IMCINE apoya, a través de diferentes vías, a un poco más del 50% de las producciones nacionales, lo cual habla de un interés contundente por parte del Estado de seguir invirtiendo, aunque sea a fondo perdido, en esta industria cultural. Aunado a esto, cabe considerar el hecho de que hay ciertas dinámicas en el marco institucional, particularmente el caso de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC), la cual otorga una serie de premios y reconocimientos a nivel nacional, al mismo tiempo que promueve obras fílmicas nacionales a concursos, festivales y premiaciones internacionales que considera son dignas de representación de la cultura mexicana. Estas dinámicas atienden a un posicionamiento ético, pues los criterios para decidir qué sí se promueve o premia no sólo atiende a la buena factura de las películas, sino a los subtextos que yacen de las mismas, por su tono político, ético y estético.

Al respecto, surge la curiosidad sobre la conformación de dichos criterios, pues, por poner un ejemplo, en los Premios Óscar, máxime reconocimiento dentro de la industria cinematográfica a nivel internacional, la lista de películas presentada por la AMACC resulta

interesante. Dentro del conjunto de las cintas consideradas dignas de concursar, existe un elemento en común: la violencia. Sobre todo, esto se puede observar a partir de los últimos años de la década de los noventa hasta la actualidad.¹²³ Asimismo, estos de filmes han resultado controversiales, ya sea por sus imágenes visuales con alto grado de violencia, así como por abordar temáticas con un gran impacto de realismo y crudeza.

IV

Esto conduce a un constante replanteamiento de carácter ético y estético, ejercicio que se propone como medular en este trabajo: ¿de qué manera reconstruir y representar historias sustentadas por los escenarios reales de la narcoviencia? ¿Cómo lograr un equilibrio digno en cuanto a recursos estéticos y narrativos sin caer en una apología de la violencia o un cine de explotación? Y, aunado a estos cuestionamientos, ¿es pertinente o acertado ver violencia para concientizar sobre la no-violencia? ¿Qué tanto es la representación de la violencia una forma de denuncia y crítica social y qué tanto es una estrategia para atraer espectadores?

Con estas preguntas, más que cerrar de manera concluyente el trabajo, se propone volver a los cuestionamientos iniciales, puesto que a pesar de las líneas de discusión, con intenciones de abordar su complejidad desde la interdisciplinariedad, el tema debe seguir discutiéndose en atención a las problemáticas emergentes en torno a los fenómenos de la violencia social, así como a las nuevas tendencias estéticas y narrativas cinematográficas, a la par que a las necesidades e intereses de la industria fílmica tan cambiante en sus modos de producción, distribución, exhibición y consumo de los últimos años, al mismo tiempo que cuestionarse las actuales dinámicas de censura que atienden a criterios diversos, más allá de las instituciones gubernamentales e incluso religiosas, pues ahora resulta oportuno abordarse desde su complejidad como un fenómeno multidireccional, en atención a los nuevos modos de participación – sobre todo desde el mundo virtual – de los espectadores, que han acudido a las censuras y autocensuras, en medio de un supuesto espacio democratizador – como las

¹²³ Entre éstas destacan: *Profundo carmesí* (A. Ripstein) (1998), *Amores Perros* (González Iñárritu) (2001), *Perfume de violetas* (Systach) (2002), *El crimen del padre Amaro* (Carrera) (2003), *Voces Inocentes* (Mandoki) (2005), *Backyard, el Traspatio* (Carrera) (2010), *Biutiful* (González Iñárritu) (2011), *Miss Bala* (Naranjo) (2012), *Después de Lucía* (Franco) (2013), *Heli* (Escalante) (2014), *600 millas* (G. Ripstein) (2016), *Desierto* (J. Cuarón) (2017), *Tempestad* (Huezo) (2018).

redes sociales sociodigitales – en que son libres de visualizar cualquier contenido audiovisual y de vetar otros tantos, una censura que atiende a los preceptos morales que también cabría problematizar al respecto.

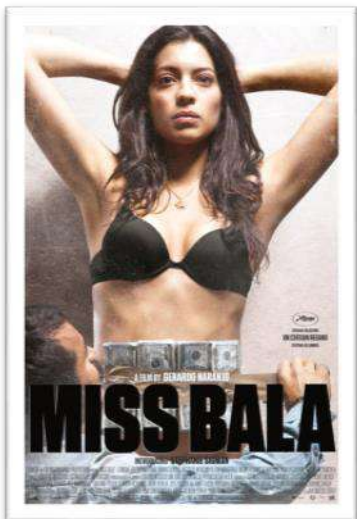
Finalmente, el análisis, la discusión y la reflexión sobre el tema en cuestión, se ofrece como un esfuerzo de entretrejer, más que disciplinas, las miradas y cuestionamientos sobre un fenómeno social y cultural complejo, no sólo por su multiplicidad de aristas desbordadas, sino por la apuesta a realizar un abordaje de carácter histórico – asumiendo la formación disciplinar previa de quien escribe este texto – que trascienda las formas de historiar un fenómeno social, de construir realidades sociales a partir de diferentes herramientas teóricas y metodológicas, de validar fuentes que la Historia más conservadora no acreditaría (entrevistas realizadas por correo electrónico, bases de datos electrónicas, foros de discusión en redes sociodigitales, películas, programas de televisión, charlas personales).

Tal vez la formulación del problema en términos teóricos no se hace explícita en el presente trabajo, sin embargo, también se apuesta a que entre líneas se logre vislumbrar el esfuerzo por aludir a estos nuevos modos de poner sobre la mesa un tema, aludiendo a los procesos sociales de carácter estructural, que permiten rastrear las permanencias del acaecer histórico, al mismo tiempo que situar las coyunturas o fracturas que dan un vuelco y obligan a revirar la mirada sobre un fenómeno de largo alcance como es la violencia social y sus manifestaciones culturales, para problematizar realidades que siempre serán inagotables para su interpretación. En resumen, la apuesta por un ejercicio interdisciplinario ha resultado un arduo trabajo, pues derribar las paredes formales del conocimiento disciplinar no es tarea sencilla. Es un reto que además de trascender estas fronteras, implica un riesgo que no muchos investigadores se atreven a hacer, a exponerse a nuevas formas de aprehender conocimiento, sin haber pisado otros campos en los que te acecha la sombra de la ignorancia, pero que se vuelve el motor de descubrir otras formas de aprehender el mundo.


Anexos

I. Fichas técnicas

a. Tabla 1. *Miss Bala*

	Título original	Miss Bala
	Año	2011
	Duración	113 min.
	País	México
	Dirección	Gerardo Naranjo
	Guion	Gerardo Naranjo, Mauricio Katz
	Música	Emilio Kauderer
	Fotografía	Matyas Erdely
	Reparto	Stephanie Sigman, Noé Hernández, Irene Azuela, James Russo, José Yenque, Lakshmi Picazo, Juan Carlos Galván, Miguel Couturier, Leonor Victórica.
	Productora	Coproducción México-USA; Canana Films / FOX Internacional Productions / Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) / FIDECINE / Promecap.
	Género	Drama social. Crimen. Mafia. Drogas.
	Premios	2011: Premios Ariel: 3 nominaciones: mejor película, dirección y actor (N. Hernández) Premios Goya: Nominada a Mejor película hispanoamericana Festival de Cannes: Sección oficial a concurso (sección "Un certain regard") Satellite Awards: Nominada a Mejor película de habla no inglesa

b. Tabla 2. *Heli*

	Título original	Heli
	Año	2013
	Duración	105 min.
	País	México
	Dirección	Amat Escalante
	Guion	Amat Escalante, Gabriel Reyes
	Música	
	Fotografía	Lorenzo Hagerman
	Reparto	Armando Espitia, Linda González, Andrea Vergara, Reina Torres, Ramón Álvarez, Juan Eduardo Palacios.
	Productora	Coproducción México-Francia-Alemania-Países Bajos (Holanda); Mantarraya Producciones / Tres Tunas / FOPROCINE / Le Pacte / Lemming Film / No Dream Cinema / Sundance-NHK / Ticoman / Unafilm / CONACULTA / ZDF-Arte / Iké Asistencia / Fonds Sud Cinéma / Centre National du Cinéma et de L'image Animée / Ministère des Affaires étrangères et du Développement International / Film-und Medienstiftung NRW / Netherland Filmfund
	Género	Drama. Drogas. Pobreza
	Premios	2013: Festival de Cannes: Mejor director Festival de La Habana: Mejor película Premios Ariel: Mejor Director. 14 nominaciones Festival de Lima: Mejor película 2014: Premios Fénix: Mejor director y guion. 6 nominaciones Premios Platino: Mejor dirección

II. Criterios de Clasificación

Cuadro 1. Criterios generales de clasificación:

Criterio	Descripción
Horror	Sentimiento de repulsión, angustia o temor causado por una incongruencia significativa en la proporción de un hecho o situación, respecto de lo natural o regular.
Procaz	Desvergonzado, indigno, grosero, bajo o vil.
Sexo sugerido	Conducta sexual insinuada en la narrativa, mas no manifiesta en la película.
Sexo implícito	Conducta sexual manifiesta, mas no ilustrada en las imágenes de la película
Sexo explícito	Conducta sexual manifiesta e ilustrada en las imágenes de la película.

Cuadro 2. Criterios específicos de clasificación:

Clasificación	Descripción
AA “Comprensible Para niños menores de 7 años”.	<p>Indica que es una película para todo público, pero particularmente atractiva y comprensible para niños menores de 7 años de edad.</p> <p>Consideraciones:</p> <p>En los menores de 7 años de edad, la capacidad de representación simbólica y el lenguaje son limitados y poco organizados; además, la identidad personal y cultural no están definidas, lo cual no les permite distinguir entre lo positivo y lo negativo, y entre lo verdadero y lo falso. Tampoco pueden distinguir claramente entre la fantasía y la realidad, y mucho menos una imagen realista mezclada con la fantasía.</p> <p>Criterios:</p> <p>El contenido no provoca un desequilibrio en el desarrollo integral de los menores de 7 años. La narrativa es de fácil comprensión y no degrada los valores humanos. En el sentido general de la obra no se humilla o denigra a ningún grupo o individuo. No hay horror en el tratamiento de los temas.</p>

	<p>No hay violencia o cuando ésta se presenta, es con un grado mínimo, no es traumática y no se alienta. No hay escenas sexuales, eróticas o con desnudez. Los besos, abrazos y caricias se presentan en un contexto afectivo, amistoso o familiar. No hay consumo de estupefacientes o sustancias psicotrópicas. El lenguaje no contiene palabras ni expresiones procaces.</p>
<p>A</p> <p>“Para todo público”.</p>	<p>Indica que es una película para todo público no necesariamente de interés para niños menores de 7 años, pero apta para ser vista por menores de 12 años.</p> <p>Consideraciones:</p> <p>En los menores de 12 años de edad la capacidad de representación simbólica y el lenguaje, aunque están desarrollados, la identidad personal y cultural están en proceso de formación. Por ello, no han desarrollado un juicio que siempre les permita distinguir entre lo positivo y lo negativo, y/o entre lo verdadero y lo falso.</p> <p>Debe tomarse en cuenta el tono, el género y el desarrollo de la narrativa, ya que las escenas en un mundo de ficción causan un impacto y efecto distintos que las mismas escenas en un contexto realista, y más impacto y confusión en un contexto donde se mezcle la realidad con la ficción.</p> <p>Criterios:</p> <p>Se considera que el contenido no debe confundir, influenciar o afectar el desarrollo integral de los menores de 12 años. La narrativa tiene cierto grado de complejidad. No se degradan valores humanos. En el sentido general de la obra, no se humilla o denigra a grupos o individuos. No hay horror en el tratamiento de los temas.</p> <p>Cuando se presenta violencia, es con un grado mínimo, no se detalla ni es intensa y no se alienta. No hay escenas sexuales ni eróticas. Los besos, abrazos y caricias son en un contexto afectivo o amoroso. Puede haber algún desnudo, pero no es en un contexto erótico ni humillante, no es frecuente, es breve, no es detallado ni exhibe genitales de los actores. No hay consumo de estupefacientes o sustancias psicotrópicas. El lenguaje puede incluir un mínimo de palabras y expresiones procaces.</p>
<p>B</p> <p>“Para adolescentes de 12 años en adelante.”</p>	<p>Indica que es una película apta para mayores de 12 años de edad. Sugiere que los padres tomen en cuenta esta clasificación.</p> <p>Consideraciones:</p> <p>En los mayores de 12 años de edad, menores de 18, la dimensión afectiva, social, intelectual y física continúa desarrollándose, por lo que la</p>

	<p>identidad personal y el juicio crítico se encuentran en una etapa de formación. Están conscientes de que una película es una fantasía visual y no es real, razón por la cual están mejor preparados para comprender obras más complejas y dramáticas.</p> <p>Criterios:</p> <p>Es probable que el contenido confunda, influya o afecte el desarrollo integral de los menores de 12 años. La narrativa puede ser compleja o tener escenas que requieren un cierto nivel de discernimiento y juicio. La película permite al espectador distinguir el carácter de los personajes, sus acciones y sus consecuencias.</p> <p>Puede contener un mínimo de horror y secuencias de violencia por un motivo específico, pero no es extrema ni detallada y no se encuentra vinculada con conductas sexuales, señalando las consecuencias negativas de la violencia. Las escenas sexuales que se presentan son sugeridas y en un contexto no degradante.</p> <p>En el caso de desnudez, no es en un contexto erótico ni humillante, no es frecuente, es breve, sin detalle ni acercamiento de genitales de los actores. Los temas relacionados con estupefacientes o sustancias psicotrópicas se tratan sin exhibir su consumo. Cuando se abarca el tema de las adicciones se señalan sus consecuencias negativas. El lenguaje puede incluir palabras y expresiones procaces, sin llegar a constituir violencia verbal extrema.</p>
<p>B 15 “B no recomendada para menores de 15 años”.</p>	<p>Tiene fundamento en el tercer párrafo del artículo 22 del Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía.</p> <p>Invita a que los padres acompañen a sus hijos, ya que es una película no recomendable para menores de 15 años de edad.</p> <p>Consideraciones:</p> <p>Los mayores de 15 años de edad, menores de 18, viven el periodo de transición a la vida adulta y usualmente son más independientes. Tienen un mayor nivel de discernimiento y conciencia de las consecuencias de sus acciones.</p> <p>Criterios:</p> <p>Es probable que el contenido confunda, influya o afecte el desarrollo integral de los menores de 15 años. La narrativa puede ser muy compleja o tener escenas que requieren de discernimiento y un cierto nivel de juicio. Se desarrolla cualquier tema o conducta problemática, con escenas más evidentes que la clasificación anterior. La película permite al</p>

	<p>espectador distinguir el carácter de los personajes, sus acciones y sus consecuencias.</p> <p>Puede contener un mayor grado de horror, sin llegar a ser extremo. En el caso de violencia, ésta no es extrema y puede estar vinculada con conductas sexuales sugeridas, señalando las consecuencias negativas de su vinculación. Puede haber erotismo y escenas sexuales implícitas, ambos en un contexto no degradante. Las escenas sexuales no son frecuentes ni de larga duración. Cuando se presenta desnudez, es esporádica, sin acercamiento a los genitales de los actores y en un contexto no humillante. Puede haber adicciones y consumo de drogas, pero el consumo ilícito de estupefacientes o sustancias psicotrópicas es mínimo, sin alentarlos, o se desalienta. El lenguaje puede incluir palabras y expresiones procaces.</p>
<p>C</p> <p>“Para adultos de 18 años en adelante”.</p>	<p>Indica que prohíbe la entrada a menores de 18 años.</p> <p>Consideraciones:</p> <p>Una persona de 18 años de edad o más tiene plena capacidad de discernimiento y es consciente de sus acciones y consecuencias.</p> <p>Criterios:</p> <p>La narración de los hechos o situaciones es detallada. El tratamiento del tema o contenido requiere de un nivel de juicio y discernimiento que por lo general no tienen los menores de edad.</p> <p>Puede contener horror detallado, alto grado de violencia o violencia cruel, conductas sexuales explícitas, adicciones y consumo de drogas. El lenguaje es el necesario para cumplir los propósitos narrativos.</p>
<p>D</p> <p>“Películas para adultos”.</p>	<p>Indica que es una película exclusivamente para adultos.</p> <p>Considerando:</p> <p>Una persona de 18 años de edad o más tiene plena capacidad de discernimiento y es consciente de sus acciones y consecuencias.</p> <p>Criterio:</p> <p>Tiene como contenido dominante o único, sexo explícito, lenguaje procaz o alto grado de violencia.</p>

REFERENCIAS

Bibliografía

- Adriaensen, Brigitte, Marco Kunz (eds.) (2016). *Narcoficciones en México y Colombia*. Madrid/Frankfurt: Iberamericana/Vervuert.
- Alzuru, Pedro, (2011). *Ensayos en estética contemporánea*. Mérida: Universidad de Los Andes/DIGECEX, [versión digital]. Recuperado de: [http://www.serbi.ula.ve/serbiula/librose/pva/Libros%20de%20PVA%20para%20libro%20digital/Ensayos de estetica contemporanea.pdf](http://www.serbi.ula.ve/serbiula/librose/pva/Libros%20de%20PVA%20para%20libro%20digital/Ensayos%20de%20estetica%20contemporanea.pdf)
- Arendt, Hannah (2005). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Aumont, Jaques, Michel Marie (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós/Comunicación 42 cine.
- Ávalos Tenorio, Gerardo (2014). “El colapso del Estado mexicano”. En Gabriela Contreras Pérez *et.al. No nos alcanzan las palabras. Sociedad, Estado y Violencia en México*, pp. 55-79. México: Itaca/UAM.
- Ayala Blanco, Jorge (2012). “Esta joven crítica sí lee”. En Claudia Curiel y Abel Muñoz (coords.). *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, pp. 79-97. México: Cineteca Nacional.
- Baczko, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Barthes, Roland (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Benet, Vicente J. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.
- _____ (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- Bercini, Reyes (2103). *El cine y la estética cambiante*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM.
- Bordieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Burke, Peter (2001). *Visto y lo no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.

- _____ (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu (Colección Mutaciones).
- Cabrera López, Patricia Alba, Estrada, Teresa (2012). *Con las armas de la ficción. El imaginario novelesco de la guerrilla en México*, vol. 1. México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades - UNAM.
- Cabrera, Julio (1999). *Cine: 100 años de Filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa.
- Calabrese, Omar (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.
- Canto-Sperber, Monique, (2001). *Diccionario de Ética y de Filosofía Moral*, vol. II. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carro, Nelson (1998). “Expresiones y representaciones de la violencia en el cine”. En Adolfo Sánchez Vázquez (ed.). *El mundo de la violencia*, pp. 419-426. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos Cerda V. (2007). Estrategias de análisis cinematográfico: forma y ¿contenido? Presentado en Foro Internacional de Análisis Cinematográfico. México.
- _____ (2004). *La experiencia estética en el cine*. Tesis de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales, orientación en Comunicación. México: UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Castoriadis, Cornelius (1995). *Los dominios del hombre: encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa.
- Castro Ricalde, María de la Cruz (2014). “Transnacionalidad, violencia y género”. En Juan Carlos Vargas, Guadalupe Mercado (coord.). *Miradas del cine actual. Transnacionalidad, literatura y género*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Ciuk, Perla (2009). *Diccionario de directores de cine mexicano 2009*, Tomos I y II. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Contreras Orozco, Javier Horacio (2017). *El miedo es el mensaje. La estrategia de comunicación del narcotráfico*. México: Instituto Chihuahuense de la Cultura/Miguel Ángel Porrúa.
- Coria, José Felipe (1997). *Volver a empezar 1977-1977. Nuevo cine mexicano*. México: Clío.
- Crovi Druetta, Delia (2013). “Industrias culturales en México. Estrategias y políticas gubernamentales”. En Delia Crovi Druetta (coord.). *Industrias culturales en México. Reflexiones para actualizar el debate*, pp. 13-39. México: UNAM.
- Culp, Edwin (2012). Reencuadrando lo obscuro. Tres miradas a la violencia en el cine mexicano contemporáneo. En José Rodríguez López Rolo (coord.). *Cine México 1970-2011*, pp. 216-228. México: Gran Numeronce Producciones. Recuperado de:

[http://www.academia.edu/1478064/Reencuadrando lo obsceno. Tres miradas a la violencia en el cine mexicano contemporaneo](http://www.academia.edu/1478064/Reencuadrando_lo_obseno._Tres_miradas_a_la_violencia_en_el_cine_mexicano_contemporaneo)

- De la Peña Martínez, Francisco (2014). *Imaginario fílmico, cultura y subjetividad. Por un análisis antropológico del cine*. México: Ediciones Navarra.
- De los Reyes, Aurelio (1996). *Cine y Sociedad en México 1896-1930*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (1987). *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*. México: Editorial Trillas.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor (2015). *Nación Criminal. Narrativas del crimen organizado y el Estado mexicano*. México: Ariel.
- Eisenstein, Sergei (1986). *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- Escobar Villegas, Juan Camilo (2000). *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT/Cielos de Arena.
- Fabio Sánchez, (2010), “Vistas de modernidad y guerra: el documental mexicano antes y después de la Revolución (1896-1917)”. En Fernando Fabio, Gerardo García (coords.). *La luz y la guerra. El cine de la Revolución Mexicana*, pp. 101-167. México: CONACULTA.
- Fagetti, Antonella (2006). *Mujeres anónimas. Del cuerpo simbolizado a la sexualidad constreñida*. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP.
- Fanon, Frantz (1965). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Violante, Marcela (2007). “Lágrimas y risas: la Ley Federal de Cinematografía de 1992”. En *Conservación y Legislación. Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, no. 11, México: UNAM.
- Foucault, Michel (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- _____ (2000). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, vol. 1. México: Siglo XXI.
- _____ (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- Fuertes Martínez, Marta (2014). “La cinematografía mexicana como industria cultural. Una revisión de sus políticas y de su mercado desde la década de los ochentas”. En Delia Covi Druetta (coord.). *Industrias culturales en México. Reflexiones para actualizar el debate*. México: UNAM.
- Gadamer, Hans-Georg (2001). *Verdad y Método*, T. I. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García Espinosa, Julio (1988). “El nuevo cine latinoamericano en el mundo de hoy”. *El Nuevo Cine Latinoamericano en el Mundo de Hoy. Memorias del IX Festival*

- Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* pp. 137-143 (Cuadernos de cine núm. 33). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Riera, Emilio (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México: Ediciones Mapa.
- González Casanova, Pablo (2004). *Las nuevas ciencias y las humanidades. De la academia a la política*. México: IIS-UNAM/Antrophos.
- González Pérez, Luis Raúl (2014). “Libertad de Expresión”. En Eduardo Ferrer Mac-Gregor, Fabiola Martínez Ramírez, Giovanni A. Figueroa Mejía (coords.). *Diccionario de Derecho Procesal Constitucional y Convencional*, T. II. México: Poder Judicial de la Federación-Consejo de la Judicatura Federal/ Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM, [en línea]. Recuperado de: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/8/3633/20.pdf>
- González Requena, Jesús (2005). “El ideal ilustrado y el fin del tabú”. En Vicente Domínguez (ed.). *Tabú, la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante. Ensayos de cine, filosofía y literatura*. Festival Internacional de Cine de Gijón. Madrid: Ocho y medio, Libros de Cine.
- Gubern, Román (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2004). *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1998). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona: Anagrama.
- Hine, Christine (2004). *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Hobbes, Thomas (1980). *Leviatán*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W. (1998). “La Industria Cultural. Ilustración como engaño de masas”. *Dialéctica de la Ilustración*. España: Ediciones Trotta.
- Imbert, Gérard (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Ediciones Cátedra (Colección Signo e Imagen).
- _____ (1992). *Los escenarios de la violencia*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Instituto Mexicano de Cinematografía (2014). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2013*. México: SEP/CONACULTA. Recuperado de: [http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792dff003a13/56e3451b9d72792dff003e25/files/Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2013.pdf](http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792dff003a13/56e3451b9d72792dff003e25/files/Anuario_Estadistico_de_Cine_Mexicano_2013.pdf)
- Instituto Mexicano de Cinematografía (2012). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011*. México: SEP/CONACULTA. Recuperado de: <http://mptests.info/wp->

- Kant, Immanuel (2007). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Colihue.
- Landeira Prado, Renato Alberto, Cortizo Rodríguez, Víctor R., Sánchez Valle, Inés (coords.), *Diccionario Jurídico de los medios de comunicación*, Madrid, Editorial Reus, 2006.
- Le Goff, (1974). “Las mentalidades. Una historia ambigua”. En Pierre Nora y Jacques Le Goff. *Hacer la historia*, vol. III, pp. 81-98. Barcelona: Editorial LAIA.
- León, Christian (2005). *El cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Ediciones Abya-Yala/Corporación Editora Nacional.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- López Mejía, Sergio Raúl (2012). “Amat Escalante: la fanfarria para el hombre común”. En Claudia Curiel y Abel Muñoz (coords.). *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, pp. 139-148. México: Cineteca Nacional.
- Maffesoli, Michel (2012). *Ensayos sobre la violencia banal y fundadora*. Buenos Aires: Dedalus Editores.
- Martin, Marcel (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Matamoros Durán, Mauricio (2012). “Gerardo Naranjo: socavando telenovelas y arrojando verdades”, en Claudia Curiel y Abel Muñoz (coords.), *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, pp. 125-127. México: Cineteca Nacional.
- Maza Pérez, Maximiliano (2014). *Miradas que se cruzan. El espacio geográfico de la frontera entre México y los Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo*. México: Bonilla Artigas Editores / Instituto Tecnológico de Monterrey / CONACYT/ Iberoamericana Vervuert.
- Medrano Platas, Alejandro (1999). *Quince directores del cine mexicano: entrevistas*. México: Plaza y Valdés.
- Merleau-Ponty, Maurice (1985). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Origen/Planeta.
- Michael, Joaquim (2014). “Violencia y redención en el cine mexicano actual”. En Juan Carlos Vargas, Guadalupe Mercado (coords.). *Miradas del cine actual. Transnacionalidad, literatura y género*, pp. 40-68. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Mondragón González, Araceli (2014). “México hoy: ¿Estado de derecho o ‘Estado de Guerra’?”. En Gabriela Contreras Pérez *et.al.* *No nos alcanzan las palabras. Sociedad, Estado y Violencia en México*, pp. 17-53. México: Itaca/UAM.

- Mongin, Olivier (1999). *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona: Paidós.
- Morin, Edgar (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Nietzsche, Friedrich (2013). *La Genealogía de la moral*. México: Grupo Editorial Tomo.
- Obscura Gutiérrez, Siboney (2015). “Pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano. De la Época de Oro hasta el día de hoy”. En Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr (eds.). *Nationalbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*, pp. 41-56. Madrid: Iberoamericana/Bonilla Artigas Editores.
- Obón, Ramón (2014). *Derecho de autor y cine*. México: UNAM.
- Peláez, Rodolfo (2007). “El acervo filmico: preservación de la imagen documental. Entrevista con Iván Trujillo”. *Conservación y Legislación. Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, no. 11. México: UNAM.
- Prado Arias, Cristina (2010). “Cine e Identidad cultural”. En María Antonieta Rebeil, Delia Guadalupe Gómez (coords.). *Ética e identidad cultural. La influencia de los contenidos mediáticos*, pp. 123-138. México: Editorial Porrúa/Universidad Anáhuac.
- Rebeil, María Antonieta, Montoya, Alberto (2010). “Ética y calidad de la comunicación para la identidad cultural”. En María Antonieta Rebeil, Delia Guadalupe Gómez (coords.). *Ética e identidad cultural. La influencia de los contenidos mediáticos*, pp. 3-34. México: Editorial Porrúa/Universidad Anáhuac.
- Robles, Xavier (2010). *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rousseau, Jean Jaques (2007). *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. Barcelona: Folio.
- Ruiz, Iván (2017). *Docufricción. Prácticas artísticas en un México convulso*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
- San Martín, José, Grisolia, James S., Grisolia, Santiago (eds.) (2005). *Violencia, televisión y cine*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (2015). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: UNAM.
- _____, (1974). *Ética*. México: Editorial Grijalbo.

- Santiago Grisolí, Jaime (2005). “Nuestra oscura fascinación por la violencia”, en José San Martín, James S. Grisolí, Santiago Grisolí (eds.), *Violencia, televisión y cine*. Barcelona: Ariel.
- Sartre, Jean-Paul Sartre (1965). Prefacio a Frantz Fanon. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sautto, Idalia y Paola Uribe, “Gerardo Naranjo entre drama y explosión”, *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, México, Cineteca Nacional-CONACULTA, 2012, pp. 41-51.
- Schmidt-Welle, Friedhelm (2015). “El callejón de los milagros y el nuevo cine mexicano”. En Friedhelm Schmidt-Welle, Christian Wehr (eds.). *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid: Iberoamericana/Bonilla Artigas Editores.
- Segato, Rita Laura (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficante de sueños.
- Sorel, George (1973). *Reflexiones sobre la violencia*. Buenos Aires: Editorial La Pléyade.
- Sustaita, Antonio, et. al. (coords.) (2017). *Al límite. Estética y ética de la violencia*. México: Fontamara.
- Taylor, Charles (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós Básica.
- Tecla, Alfredo J. (1995). *Antropología de la violencia*. México: Ediciones Taller Abierto.
- Tello, Jaime, (1988). “Cuando el cine mexicano se hizo industria”. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II. México: Secretaría de Educación Pública.
- Torres San Martín, Patricia (2015). “El Universo de las Emociones: la reinención del melodrama en el cine mexicano contemporáneo”. En Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr (eds.). *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*, pp. 199-215. Madrid: Iberoamericana/Bonilla Artigas Editores.
- Valdez Cárdenas, Javier (2007). *Mis Narco. Belleza, poder y violencia*. México: Debolsillo (Penguin Random House Grupo Editorial).
- Vargas, Juan, Carlos (2014). “Introducción”. En Juan Carlos Vargas, Guadalupe Mercad (coord.). *Miradas del cine actual. Transnacionalidad, literatura y género*, pp. 7-9. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Vázquez Mantecón, Álvaro (2012). “Sobre el cine mexicano contemporáneo visto desde la academia”. En Claudia Curiel y Abel Muñoz (coords.). *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, pp. 11-13. México: Cineteca Nacional.
- Viñas, Moisés, (2005). *Índice general del cine mexicano*. México: CONACULTA/IMCINE.
- Weber, Max (1998). *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial (Ciencia política).

- _____ (1964). *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Xavier, Ismail (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Zavala, Lauro (2014). *Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas*. México: Fondo Editorial Estado de México.
- Žižek, Slavoj (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones*. Barcelona: Paidós.

Hemerografía

Revistas Científicas

- Aguilera Vita, Sergio (enero 2017). Aproximaciones al pensamiento del cine con Merleau-Ponty y Godard. *ÑAWI. Arte, Diseño, Comunicación*, vol. 1, núm. 1, pp. 13-28. Recuperado de: <http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/109/141>
- Algarabel, Montserrat (2016). La transgresión de la realidad. Reflexiones sobre el cine mexicano violento de los ochenta. *FILMHISTORIA* [en línea], vol. 26, núm. 1. Recuperado de: <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/viewFile/16125/19139>
- Doll, Darcie. (2016). El Apando y la puesta en crisis novelesca y fílmica de la racionalidad occidental como denuncia del sistema social. *Revista chilena de literatura*, núm. 93, pp. 29-47.
- De la O., María Eugenia, Mendoza, Elmer (2012). Narcotráfico y Literatura, *Desacatos*, núm. 38, enero-abril, pp. 193-199. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n38/n38a14.pdf>
- Fernández, Adriana, (diciembre 2017-enero 2018). Denuncia y censura en el cine mexicano. *Ibero. Revista de la Universidad Iberoamericana*, año IX, núm. 53, pp. 26-29.
- Fonseca, Alberto (diciembre 2016). Una cartografía de la narco-narrativa en Colombia y México (1990-2010), *Mitologías hoy*, vol. 14, pp. 151-171. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/mitologias/article/view/v14-fonseca/405998>
- Gil Olivo, Ramón (septiembre 1992-abril 1993). El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973): Fuentes para un lenguaje. *Comunicación y Sociedad* (CEIC, Universidad de Guadalajara), núm. 16-17, pp. 105-126. Recuperado de: http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/pperiod/comsoc/pdf/16-17_1993/105-126.pdf
- Gómez García, Rodrigo (diciembre 2005). La Industria Cinematográfica Mexicana 1992-2003, estructura, desarrollo, políticas y tendencias. *Estudios sobre las Culturas*

- Contemporáneas*, vol. XI, núm. 22, Colima, pp. 249-273. Recuperado de: http://bvirtual.ucol.mx/descargables/107_la_industria_cinematografica.pdf
- Hinojosa-Córdova, Lucila (2015). El cine mexicano en busca de su público: la reorganización de un patrimonio cultural en tiempos de tratados y acuerdos internacionales. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, núm. 12. Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/871/771>
- Lemus, Rafael (30 de septiembre de 2005). Balas de salva: Notas sobre el narco y la narrativa mexicana. *Letras Libres* [en línea]. Recuperado de: <https://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva>
- Lucero, Jorge Nicolás (2015). Movimiento de la representación: Merleau-Ponty y el cine como modelo ontológico. *Investigaciones Fenomenológicas*, núm. 12, pp. 117-136. Recuperado de: https://www2.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen12/pdf/06_Lucero.pdf
- Mercader, Yolanda (2010). La censura en el cine mexicano: una descripción histórica. *Anuario de Investigación 2009*, UAM-X, México, pp. 191-215. Recuperado de: <https://studylib.es/doc/6742125/la-censura-en-el-cine-mexicano--una-descripci%C3%B3n-hist%C3%B3rica>
- Orellana, Juan (marzo 2007). Cine y Violencia. *Escuela Abierta*, núm. 10, pp. 91-99. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2520031>
- Perniola, Mario (2004). “El horizonte estético”, *La Puerta FBA*, no. 1, pp. 103-107.
- Pombo, Olga (septiembre-diciembre 2013). Epistemología de la interdisciplinariedad. La construcción de un nuevo modelo de comprensión. *Interdisciplina*, vol. 1, núm. 1, pp. 21-50.
- Raggio, Salvador Luis (2012). Hibridación estética y crítica de la Modernidad en *Los olvidados* de Luis Buñuel. *Revista de letras y ficción audiovisual*, núm. 2, pp. 84-98. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3877186>
- Reguillo, Rossana (julio-diciembre 2012). Navegaciones errantes. De músicas, jóvenes y redes: de Facebook a Youtube y viceversa. *Nueva época*, núm. 18, pp. 135-171. Recuperado de: <https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/5326/Reguillo-M%C3%BAsica%2C%20j%C3%B3venes%2C%20redes%20sociales.pdf?sequence=2>
- Romero Tapia, Delfín (enero-junio 2011). Los olvidados y Él. Un acercamiento al cine psicológico de Buñuel. *Cinzontle*, pp. 31-40.
- Rosas Mantecón Ana (2012). Públicos de cine en México. *Alteridades*, núm. 44, pp. 41-58. Recuperado de: <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/87>

- Solares, Blanca (2006). Aproximación a la noción de Imaginario. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 48, núm. 148, pp. 129-141. Recuperado de: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcyps/article/view/42543>
- Tercero, Magali (31 de mayo de 2010). Culiacán, el lugar equivocado. *Letras Libres*, núm. 104 [en línea]. Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/culiacan-el-lugar-equivocado>
- Trías, Manuel B. (marzo-abril 1949). El objeto de la estética. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Mendoza, Argentina, tomo 3.
- Ugalde, Víctor (2014). La industria cultural cinematográfica a veinte años del TLCAN. Efectos negativos y desmemoria. *Cine Toma*, núm. 33, enero-febrero [en línea]. Recuperado de: <http://revistatoma.wordpress.com/2014/04/04/veinte-anos-tlcan/>
- Wieviorka, Michel (julio-septiembre 2001). La violencia: destrucción y constitución del sujeto. *Espacio Abierto*, vol. 10, núm. 3, pp. 337-347. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/html/122/12210301/>
- Zavala, Lauro (abril 2012). La representación de la violencia física en el cine de ficción. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 29.
- _____ (octubre 2017). La traducción intersemiótica en el cine de ficción. *CIENCIA ergo sum*, vol. 16, núm. 1. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, pp. 47-54. Recuperado de: <https://cienciaergosum.uaemex.mx/article/view/7814>
- _____ (abril 2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Tiempo. Cariátide*, núm. 30, pp. 65-69. Recuperado de: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_el_V_num30_65_69.pdf

Notas periodísticas

- Aguilar, Rubén y Castañeda, Jorge (17 de octubre de 2012). La guerra antinarco, el gran fracaso de Calderón. *Proceso* [en línea]. Recuperado de: <http://www.proceso.com.mx/?p=322831>
- Aznarez, Juan Jesús (16 de septiembre de 2002). El crimen del padre Amaro se convierte en la película más taquillera de México. *El País*, [en línea]. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2002/09/16/espectaculos/1032127201_850215.html
- Barranco V., Bernardo (13 de agosto de 2014). La escisión entre ética y la política en México. *La Jornada*, miércoles [en línea]. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2014/08/13/politica/025a2pol>
- Becerril, Andrea, Ballinas, Víctor (15 de septiembre de 2010). El Senado demanda a Gobernación reclasificar la película El infierno. *La Jornada* [en línea]. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2010/09/15/espectaculos/a07n1esp>

- Bustos Gorozpe, Fernando (4 abril, 2014). Narco Cultura, el documental. *Nexos* [en línea]. Recuperado de: <http://cultura.nexos.com.mx/?p=6209>
- Caballero, Jorge (15 de abril de 2011). *Narco* y violencia, en Cannes con *Miss Bala*, de Gerardo Naranjo. *La Jornada* [en línea]. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2011/04/15/espectaculos/a10n1esp>
- Castillo García, Gustavo (26 de abril de 2013). Operan en México 54 agentes de la DEA y todos andan armados: Jesús Esquivel. *La Jornada* [en línea]. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2013/04/26/politica/018n1pol>
- Castillo, Gustavo y Javier Valdez (5 de enero de 2009). En su mejor momento, miss Sinaloa se vinculó con un pesado de Navolato. *La Jornada* [en línea]. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2009/01/05/index.php?section=politica&article=005n1pol>
- Chaparro, Luis y Jesús Esquivel (12 de octubre de 2013). A Camarena lo ejecutó la CIA, no Caro Quintero. *Proceso* (Reportaje Especial) [en línea]. Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/355283/a-camarena-lo-ejecuto-la-cia-no-caro-quintero-2?fbclid=IwAR2PfO7CIW7XZYfd0azregujhgVgaO4-NrUg7JvoTV-EJNuH-RbR0D2HMHU>
- Crespo Arrona, Juanita (9 de agosto de 2018) ¡Cree necesario hablar del narco! *Periódico AM León*. Recuperado de: <https://www.pressreader.com/mexico/peri%C3%B3dico-am-le%C3%B3n/20180809/282690458018678>
- S/a (6 de marzo de 2015). Luis Estrada aplaude la no autocensura en el cine mexicano. *El Universal* [en línea]. Recuperado de: <http://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/2015/ficg-luis-estrada--1082495.html>
- Esquivel, Jesús (23 de abril de 2013) La DEA en México. *Proceso* [en línea]. Recuperado de: <http://www.proceso.com.mx/339871/la-dea-en-mexico>
- Flores, Raúl (27 de noviembre de 2012). ONG da cifra de muertos en el sexenio de Calderón; suman más de 100 mil. *Excelsior* [en línea]. Recuperado de: <http://www.excelsior.com.mx/2012/11/27/nacional/871927>
- García Tsao, Leonardo (3 de diciembre de 2010). Sangre nueva, desencanto centenario. *La Jornada* [en línea]. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2010/12/03/espectaculos/a09a1esp>
- Guerrero Gutiérrez, Eduardo (1 de abril de 2018). La segunda ola de violencia. *Nexos* [en línea]. Recuperado de: <https://www.nexos.com.mx/?p=36947>
- Herrera, Claudia, Jesús Aranda (20 de diciembre de 2011). Calderón defiende el operativo en Michoacán y afirma que es exitoso. *La Jornada* [en línea]. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/20/index.php?section=politica&article=016n1pol>

- Hernández, Blanca (8 de septiembre de 2012). Cargados de buen cine: Canana. *El siglo de Torreón*. Recuperado de: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/784302.cargados-de-buen-cine-canana.html>
- Lajous, Andrés, Picatto, Pablo (1 de abril de 2018). Tendencias históricas del crimen en México. *Nexos* [en línea]. Recuperado de: <https://www.nexos.com.mx/?p=36958>
- S/a (12 de agosto de 2015). La violencia en México provoca más muertos que las guerras de Afganistán e Irak. *ABC Internacional España*. Recuperado de: <http://www.abc.es/internacional/20150811/abci-guerra-narco-muertos-irak-201508101829.html>
- Martínez, Fabiola (25 de marzo de 2011). Pacto de medios para limitar información sobre violencia. *La Jornada* [en línea]. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/25/politica/005n1pol>
- Medina Ramírez, Salvador (26 enero 2015). Neoliberalismo mexicano: ambiente perfecto para el narco. *Nexos* [en línea]. Recuperado de: https://redaccion.nexos.com.mx/?p=6733#at_pco=jrcf-1.0&at_si=5a9ac552f430dcc3&at_ab=per-2&at_pos=0&at_tot=3
- S/a (22 de junio de 2017). Nueva versión de 'Miss Bala'. *Excélsior*. Recuperado de: <http://www.excelsior.com.mx/funcion/2017/06/22/1171445>
- Notimex (22 de abril de 2017). Decreta el Senado que el 15 de agosto sea el Día Nacional del Cine Mexicano, *La Jornada*. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2017/04/22/espectaculos/a08n2esp#>
- Quintana, Víctor (5 de febrero de 2010). Modelo juvenicida. *La Jornada* [en línea]. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2010/02/05/opinion/017a2pol>
- S/a (26 de noviembre de 2012). Reinas de belleza: de las pasarelas a las garras del narco. *Proceso* [en línea]. Recuperado de: <http://www.proceso.com.mx/326207/reinas-de-belleza-de-las-pasarelas-a-las-garras-del-narco>
- Reyes, Rosario, (2002). La censura viene de los productores: Carlos Carrera. *El Financiero* [en línea]. Recuperado de: <http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/la-censura-viene-de-los-productores-carlos-carrera>
- Solórzano, Fernanda (17 julio 2017). Entrevista a Amat Escalante. “La provocación es parte fundamental de cualquier tipo de arte”. Retratos de un país en llamas. *Letras Libres*, núm. 223 [en línea]. Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/mexico/revista/entrevista-amat-escalante-la-provocacion-es-parte-fundamental-cualquier-tipo-arte-retratos-un-pais-en-llamas>
- _____ (6 de agosto de 2013). Heli de Amat Escalante. *Letras Libres*, núm. 176 [en línea]. Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/heli-amat-escalante>

- _____, (septiembre 2011). Miss Bala, de Gerardo Naranjo. *Letras Libres* [en línea]. Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/miss-bala-de-gerardo-naranjo>
- _____ (30 de abril de 2007). El lugar del espectador. ¿Para quién es el cine mexicano reciente?, *Letras Libres* [en línea]. <http://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/el-lugar-del-espectador-quien-es-el-cine-mexicano-reciente>
- Tirzo, Jorge (21 enero 2015). El cine mexicano exporta violencia. *El toque*. Recuperado de: <https://eltoque.com/blog/el-cine-mexicano-exporta-violencia>
- _____ (30 de septiembre de 2010). El Infierno, de Luis Estrada. *Letras Libres* [en línea]. Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/el-infierno-luis-estrada>
- Vértiz de la Fuente, Columba (9 de octubre de 2016). El cine de Mario Almada, valorado por Hugo Stiglitz. *Proceso*, núm. 2084, pp. 72-74.
- Yehya, Naief (1 octubre 1995). El Narcocine. *Nexos* [en línea]. Recuperado de: <http://www.nexos.com.mx/?p=7565>

Fuentes electrónicas

- Alabao, Nuria, (15 marzo 2017). El cuerpo de las mujeres es un lugar en el que se manifiesta el fracaso del Estado. Entrevista a Rita Laura Segato, *ctxt. Contexto y Acción*, Sección Política, no. 108. Recuperado de: <http://ctxt.es/es/20170315/Politica/11576/Feminismo-Violencia-de-g%C3%A9nero-Rita-Laura-Segato-La-guerra-contra-las-mujeres-Nuria-Alabao.htm>
- Apodaca, Juan Alberto (10 de julio de 2017). El videohome contemporáneo: Un modelo para armar. *Revista Icónica. Pensamiento* fílmico. Recuperado de: <http://revistaiconica.com/videohome-mexicano/>
- Aristegui Noticias (26 de noviembre de 2012). Seis años después: miles de muertos y un Estado más vulnerable. Recuperado de: <http://aristeguinoicias.com/2611/mexico/seis-anos-despues-miles-de-muertos-y-un-estado-mas-vulnerable/>
- Berrueco García, Adriana. La Ley Federal de Cinematografía y leyes conexas. *Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM*. Recuperado de: www.juridicas.unam.mx
- Bozal, Valeriano (21-28 abril 2006). Estamos viviendo un proceso de estetización de la violencia. En entrevista para *Ewskonnews & Media*. Recuperado de: http://www.euskonews.com/0344zbn/elkar_es.html

- _____ (16 diciembre 2002). Representación de la Violencia y el Mal en la cultura y el arte contemporáneo. *Seminario sobre la violencia*. Universidad Complutense, Madrid [en línea]. Recuperado de: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/varte/actividades/reunion2002/VBOZAL.pdf>
- Calvo, Alejandro G. (11 de mayo de 2012). “Miss Bala”: Entrevista a Gerardo Naranjo y Stephanie Sigman. *Sensacine*. Recuperado de: <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18506203/>
- Carbonell, Miguel (2014). La libertad de expresión en la Constitución Mexicana. Recuperado de: <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/anuario-derecho-constitucional/article/viewFile/30215/27276>
- Castañeda, Ulises (29 de diciembre de 2016). Los taquillazos mexicanos son dominados por la comedia. *Crónica.com.mx* (espectáculos). Recuperado de: <http://www.cronica.com.mx/notas/2016/996377.html>
- De Anda, Tamara. Miss Bala, la cinta de Gerardo Naranjo que se estrena este septiembre, está llamada a convertirse en la película que mejor ha capturado el violento espíritu de nuestros tiempos. *Gatopardo*. Recuperado de: <https://www.gatopardo.com/reportajes/nuestra-violencia-mexico/>
- De la Rosa, Aarón (17 de noviembre de 2016). La violencia de género en el Tercer Cine. *La Réplica. Periodismo Incómodo*. Recuperado de: <http://lareplica.es/la-violencia-genero-tercer-cine/>
- El Periódico (17 de mayo de 2013). Ozon y la adolescencia más provocativa (notas sobre Cannes). *El Periódico* (ocio y cultura). Recuperado de: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20130516/ozon-y-la-adolescencia-mas-provocativa-2392987>
- Embajada y consulados de Estados Unidos en México. *Agencia Antidrogas (DEA)*. Recuperado de: <https://mx.usembassy.gov/es/nuestra-relacion/otros-organismos-y-agencias-en-mexico/agencia-antidrogas-dea/>
- Ernerich, Luis Carlo (s/a). Marta Pacheco. Sin ningún Pudor. *Arte Actual Mexicano*. Recuperado de: http://www.artactualmexicano.com/artistas/52-Martha_Pacheco/textos
- Fernández Pérez, José Luis (14 marzo 2014). Marcelo Brito: Primeros pasos hacia el tremendismo en la obra de Camilo José Cela. *El coloquio de los perros. Revista de Literatura*. Recuperado de: <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/artiacuteculos/marcelo-brito-primeros-pasos-hacia-el-tremendismo-en-la-obra-de-camilo-jos-cela>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Cultura. Estadísticas de cine. Recuperado de: <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/glosario/default.aspx?clvglo=rsc&c=11027&s=est>

- Job, Vanessa (22 de febrero de 2010). Gael y Diego potencian sus producciones en televisión por cable. *Expansión*. Recuperado de: <http://expansion.mx/entretenimiento/2010/02/22/diego-y-gael-potencian-sus-producciones-en-television-por-cable>
- Linares Cruz, Mariana (5 de septiembre de 2011). Miss Bala, entre la ficción y el documental. *Animal Político*. Recuperado de: <http://www.animalpolitico.com/2011/09/miss-bala-entre-la-ficcion-y-el-documental/>
- Loyola, Bernardo (16 de octubre de 2016). Así es el narcocine mexicano, cine del pueblo para el pueblo. *Vice*. Recuperado de: <https://www.vice.com/es/article/nngmvw/narcocine-mexicano-mario-almada-entrevista>
- Mancera Hernández, Brenda (1 de julio 2013). El cine nunca es un reflejo de la realidad” Jorge Ayala. *Taringa!* Recuperado de: <https://www.taringa.net/posts/tv-peliculas-series/17047057/El-cine-nunca-es-un-reflejo-de-la-realidad-Jorge-Ayala.html>
- Mayolo, Carlos José. “Agarrando pueblo”. Texto escrito por para la divulgación del filme en Alemania. Recuperado de: <https://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>
- Monterrosas Figueiras, José Antonio (10 de octubre de 2011). La inmaculada Miss Bala, caperucita y el lobo feroz. *Replicante. Cultura crítica y periodismo digital*. Recuperado de: <https://revistareplicante.com/la-inmaculada-miss-bala/>
- Montoya, Alma Geraldine. La violencia golpea al cine mexicano. *The Hollywood Reporter*. Recuperado de: <http://www.encapsulados.tv/cine/2047-la-violencia-golpea-al-cine-mexicano>
- Ospina, Luis y Carlos Mayolo. “¿Qué es la pornomiseria?”. Texto escrito con motivo de la première de la película [Agarrando pueblo, 1978] en el cine Action République en París. Recuperado de <https://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>
- Reguillo, Rossana (invierno 2011). “La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación”, *E-misférica*, núm 2, vol. 8. Recuperado de: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>
- Rocha, Glauber (enero de 1965). “La Estética del hambre”. *Tesis presentada durante las discusiones en torno del Cinema Novo*, en ocasión de la retrospectiva realizada en la Reseña del Cine Latinoamericano, en Génova. Recuperado de: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf
- Sala, Joan (19 de septiembre de 2011). Donosti 2011: Entrevista con Gerardo Naranjo, director de "Miss Bala". *FILMIN*. Recuperado de: <https://www.filmin.es/blog/donosti-2011-entrevista-con-gerardo-naranjo-director-de-miss-bala>

Sánchez, Sergi (17 de septiembre de 2013). Heli. Para público curtido en puñetazos en el estómago. *Fotogramas*. Recuperado de: <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a518196/heli-518196/>

Segato, Rita (2017, 4 de abril). “Para comprender el género hay que comprender el mundo primero”, *Universidad de Costa Rica (noticias)*. Recuperado de: <https://www.ucr.ac.cr/noticias/2017/04/04/rita-segato-para-comprender-el-genero-hay-que-comprender-el-mundo-primero.html>

S/a (11 de octubre de 2011). Entrevista con Gerardo Naranjo, director de “Miss Bala”. *Ventana Latina. Revista Cultural*. Recuperado de: <http://www.ventanalatina.co.uk/2011/10/entrevista-gerardo-naranjo/>

Zavala, Oswaldo (13 de mayo de 2018). Los cárteles no existen o la invención de un enemigo formidable. *Proceso.com.mx*. Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/533923/los-carteles-no-existen-o-la-invencion-de-un-enemigo-formidable>

_____ (6 de enero de 2018). Narcos-México: la hegemonía estadounidense en la industria cultural mexicana. *Proceso.com.mx*. Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/566296/narcos-mexico-la-hegemonia-estadunidense-en-la-industria-cultural-mexicana?fbclid=IwAR1Lv-JZ38tCn78duAwuXEkJhnCmNLisITc8OzBh OzkeeYG ej4oY7yn0>

Fuentes audiovisuales

[angel salazar] (30 de julio de 2017). “Película, HELI HD”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dCiKLdCocUs> [Consulta: 17 nov. 17].

[Basta_MX] (8 de mayo de 2015). “Esclava”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=M82v9in4P24> [Consulta: 17 nov. 17].

[CANANA Presenta] (22 de julio de 2011). “Tráiler Miss Bala”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=o5boX9ngglU> [Consulta: 11 ago. 17].

[Helga Samberro] (18 de marzo de 2012). “Voy_a_explotar_(2008)”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Jaq8Q7ADQ4M> [Consulta: 17 nov. 17].

[huaza] (19 de abril de 2007). “SANGRE Tráiler”. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=v_Ei0Ryhj0 [Consulta: 17 nov. 17].

[huaza] (3 de junio de 2014). “Amarrados (Tied Up) 2002 cortometraje short film de Amat Escalante”. Recuperado de: https://www.youtube.com/results?search_query=Corto+Amarrados+Amat+Escalante [Consulta: 17 nov. 17].

- [Iadso] (11 de julio de 2008). “La verdad sobre video clases torturas policías León Guanajuato”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=qaKkysEVSH0&t=171s> [consulta: 11 nov. 17].
- [JOSE FERNANDO] (10 de abril de 2010). Pasteles Verdes-Amo y Esclavo. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=85EScUFJ0cI> [consulta: 14 nov. 17].
- [Madman Films] (3 de mayo de 2017). “The Untamed - Official Trailer”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=qfdurv4kzUA> [Consulta: 17 de nov. 17].
- [mantarrayafilms] (18 de julio de 2013). “HELI DE AMAT ESCALANTE TRÁILER | MANTARRAYA”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tUY5kZmgxpc> [Consulta: 13 ago. 17].
- [mantarrayafilms] (3 de diciembre 2010). “LOS BASTARDOS TRÁILER | MANTARRAYA”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SIIP-AzNpGU> [Consulta: 17 nov. 17].
- [mefistofeles5] (13 de noviembre de 2009). “CORTOMETRAJE: perro negro”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dVw1TVIWWMY> [Consulta: 17 nov. 17].
- [Películas de YouTube] (28 de julio de 2016). “Revolución Doblada”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=kVOpF5gTjfA> [Consulta: 17 de nov. 17].
- [prototipo guevara] (5 de marzo de 2017). “Drama mex película completa”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=XKYtLDsiBbo> [Consulta: 17 nov. 17].
- [RumpMx] (1 de julio de 2008). “Clases Tortura Policía León”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=H9keX0rjULc> [Consulta: 11 nov. 17].
- [Tragaluz] (10 de septiembre de 2013) Tragaluz con Amat Escalante 20/08/20 (conductor: Fernando del Collado). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=BbWbM6xZEFc> [Consulta: 24 ago. 17].
- [TV UNAM]. (6 de abril de 2019). Si no hay guerra “¿Qué pasa en México?” Oswaldo Zavala con Témoris Grecko en Diametral con [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=37X-o1rnT08&fbclid=IwAR2IJkIHudbANjX5-ZmtI0t3rTBN6OiglG_JwMKb0qE9EXDh3mbfQa4yD-s

Fuentes documentales

Diario Oficial de la Federación (DOF):

Acuerdo mediante el cual se emiten los criterios generales de clasificación de películas, telenovelas, series filmadas y teleteatros grabados. Diario Oficial de la Federación, México. 4 abril de 2002.

Acuerdo mediante el cual se expiden los criterios para clasificación de películas cinematográficas. Diario Oficial de la Federación, México, 4 de abril de 2002.

Decreto por el que se crea el organismo público descentralizado denominado Instituto Mexicano de Cinematografía”. Diario Oficial de la Federación, México, 25 de marzo de 1983 (firmado el 23 de marzo de 1983).

Decreto por el que se reforman los artículos 1º, 3º, 6º, 7º. fracción IV y 8º del Decreto por el que se crea el organismo público descentralizado denominado Instituto Mexicano de Cinematografía”. Diario Oficial de la Federación, México, 13 de febrero de 1989.

Decreto de promulgación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Diario Oficial de la Federación, México, 20 de diciembre de 1993 (firmado 17 de diciembre de 1992).

Ley Federal de Cinematografía. Diario Oficial de la Federación, México, 29 de diciembre de 1992 (Última reforma publicada el 17 de diciembre de 2015).

Ley Federal del Derecho de Autor. Diario Oficial de la Federación, México, 24 de diciembre de 1996 (última reforma publicada el 10 de junio de 2013).

Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión. Diario Oficial de la Federación, 14 de julio de 2014.

Reglamento de la Ley Federal de Radio y Televisión en materia de Concesiones, Permisos y Contenido de las Transmisiones de Radio y Televisión. Diario Oficial de la Federación, 10 de octubre de 2002).

Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía. Diario Oficial de la Federación, México, 29 de marzo de 2001.

Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor. Diario Oficial de la Federación, México, 22 de mayo de 1998 (última reforma el 14 de septiembre de 2005).

Violaciones graves a derechos humanos en la guerra contra las drogas en México. Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos, a. c. Recuperado de: <https://www.cmdpdh.org/publicaciones-pdf/cmdpdh-violaciones-graves-a-ddhh-en-la-guerra-contra-las-drogas-en-mexico.pdf>

Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas. Copia fiel y completa en español del Acta de París del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas hecha en París, el día 24 el mes de julio de 1971. (Publicado: 24 de enero de 1975) (Promulgado: 18 de septiembre de 1974).

Constitución de los Estados Unidos Mexicanos:

Artículos 6º y 7º. Capítulo I. De los Derechos Humanos y sus Garantías. Sobre la Libertad de Expresión.

Artículos 39, 40 y 41. Capítulo I. de la Soberanía Nacional y de la forma de gobierno.

Disponible en: http://www.dof.gob.mx/constitucion/marzo_2014_constitucion.pdf

“Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales”.
París, 20 de octubre de 2005.

Groebel, Jo (Agosto 1999). La violencia en los medios. Estudio Global de la UNESCO. En
“Proyecto Principal de Educación en América Latina y el Caribe”. *Boletín 49*,
Santiago, Chile.

International Federation of Film Archives (2008). Don't Throw Film Away. The 70th
Anniversary FIAF Manifesto”. París, Francia. :
<http://www.fiafnet.org/pages/Community/FIAF-Manifesto.html>

Organización de los Estados Americanos (1969). Convención Americana sobre Derechos
Humanos, San José Costa Rica. Departamento de Derecho Internacional/Secretaría
de Asuntos Jurídicos. : https://www.oas.org/dil/esp/tratados_b-32_convencion_americana_sobre_derechos_humanos.htm

UNESCO (1981). “Actas de la Conferencia General, 21ª reunión, Belgrado, 23 de septiembre
– 28 de octubre de 1980”, París. Organización de las Naciones Unidas para la
Educación, la Ciencia y la Cultura.

Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (AHSEP):

AHSEP, “Proyecto para evitar la Americanización”, caja 13, exp. 2.

AHSEP, S/N, caja 13, exp. 2, f. 3.

Programa de Historia Oral/Archivo de la Palabra (INAH):

Dolores Elhers, PHO/2/12. Entrevista efectuada en su domicilio particular en la ciudad de
Guadalajara, Jalisco, realizada por Aurelio de los Reyes, el día 7 de septiembre de
1974.

Entrevistas

Escalante, Amat, Comunicación personal, 20 de octubre de 2017, Querétaro, Qro. (Duración:
1hr. 41 min.)

Naranjo, Gerardo, Comunicación personal vía correo electrónico [fecha de envío: 21 feb.
2018; fecha de respuesta: 24 mayo 2018].

Sitios Web

“Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011, 2012 y 2013:
<http://www.imcine.gob.mx/imcine/el-instituto>

- “Biblioteca Jurídica Virtual”: <https://www.juridicas.unam.mx/>
- “Canana Films” [sitio oficial]: <http://www.canana.net/>
- “Cámara de la Industria Cinematográfica”: <http://canacine.org.mx/>
- “Constitución de los Estados Unidos Mexicanos”:
<https://www.juridicas.unam.mx/legislacion/ordenamiento/constitucion-politica-de-los-estados-unidos-mexicanos#10541>
- “Diario Oficial de la Federación”: <http://www.dof.gob.mx>
- “Diccionario de la lengua española”: <http://dle.rae.es/?id=NkHBlbz>
- “Enciclopedia Jurídica Online”: <http://mexico.leyderecho.org/>
- “Filmaffinity (México)”: <https://www.filmaffinity.com/mx/main.html>
- “IMDb. Movies, TV & celebrities” [Internet movie database]: <http://www.imdb.com/>
- “Instituto Mexicano de Cinematografía”: <http://www.imcine.gob.mx/>
- “International Federation of Film Archives”: <http://www.fiafnet.org/>
- “Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura”:
<http://es.UNESCO.org/>
- “Secretaría de Gobernación. Unidad de Asuntos Jurídicos”:
<http://www.ordenjuridico.gob.mx/>
- “YouTube”, Películas Completas Mexicanas - Películas De Drama. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZNwHnWFTu9U&t=172s>