



Ética y Cine Journal

ISSN: 2250-5415

ISSN: 2250-5660

eticaycine@psi.uba.ar

Universidad de Buenos Aires

Argentina

León, Christian

**Violencia, desgarramiento y desapego en el cine de Amat Escalante**

Ética y Cine Journal, vol. 14, núm. 3, 2024, Noviembre-Febrero 2025, pp. 59-68

Universidad de Buenos Aires

Argentina

DOI: <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v14.n3.48472>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564482046009>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante

Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

# Violencia, desgarramiento y desapego en el cine de Amat Escalante

*Los bastardos* | Amat Escalante | 2008, *Heli* | Amat Escalante | 2013

Christian León\*

Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador

Recibido 11 de junio de 2024; aprobado 28 de septiembre de 2024

## Resumen:

A través del análisis de *Los bastardos* (2008) y *Heli* (2013), este artículo busca caracterizar las formas de representación de la violencia en el cine del director mexicano Amat Escalante. Usando conceptos como violencia fílmica (Kendrick), poéticas de la violencia (Mongin), imagen desgarrada (Taccetta), estética del desapego (Podalsky) se realiza un análisis del discurso de las películas con la finalidad de identificar las estructuras narrativas y figurativas así como las formas de interpelación de los espectadores. A través de un trabajo con actores naturales, rodaje en escenarios reales y un lenguaje contemplativo, el cine de Amat Escalante abre un camino para la representación de la violencia caracterizada por la complejización, la contextualización la sensorialidad y el desapego. A partir de este análisis, se plantea una conceptualización de la puesta en escena de la violencia, alternativa a la normalización y la espectacularización presente en la televisión y el cine dominante.

Palabras claves: Violencia | cine | ficción | México

## Abstract:

Through the analysis of *The bastards* (2008) and *Heli* (2013), this article seeks to characterize the forms of representation of violence in the cinema of Mexican director Amat Escalante. Using concepts such as film violence (Kendrick), poetics of violence (Mongin), torn image (Taccetta), aesthetics of detachment (Podalsky), an analysis of the discourse of the films is carried out with the purpose of identifying the narrative and figurative structures as well as the forms of interpellation of the spectators. Through work with natural actors, filming in real settings and a contemplative language, Amat Escalante's cinema opens a path for the representation of violence characterized by complexity, contextualization, sensoriality and detachment. From this analysis, a conceptualization of the staging of violence is proposed, an alternative to the normalization and spectacularization present in dominant television and cinema.

Keywords: Violence | cinema | fiction | Mexico

## Introducción

En México, la guerra contra el narcotráfico declarada por el gobierno de Felipe Calderón (2006-2012), inauguró uno de los periodos más cruentos de la historia caracterizado por un incremento exponencial de la migración, la violencia, la tortura, desaparición de personas, y la violación generalizada de derechos humanos. Frente a esto, los medios de comunicación masiva, el cine comercial y las redes sociales han normalizado la violencia generando una cultura visual que banaliza y convierte en espectáculo la muerte.

A través del estudio de los filmes *Los bastardos* (2008) y *Heli* (2013), este artículo busca caracterizar las formas de representación de la violencia en el cine del director mexicano Amat Escalante con la finalidad de encontrar un camino alternativo a la normalización y espectacularización. La filmografía de este director ha desatado una fuerte controversia a nivel nacional e internacional por

su particular e inédita manera de abordar la violencia. A través del análisis del discurso de las dos películas en mención, se busca examinar las estructuras narrativas y figurativas, así como la forma de interpelación al espectador con la finalidad de comprender la poética de la violencia de uno de los más importantes cineastas latinoamericanos de nuestro tiempo.

## Violencia fílmica: poéticas, políticas y contextos

La tecnología y el lenguaje cinematográfico trajeron nuevas formas de representación y puesta en escena de la violencia que nunca fueron alcanzadas por la literatura, el teatro o la pintura. La fascinación por la violencia presente en la cultura occidental se incrementa exponencialmente con la invención del dispositivo cinematográfico que permite a los espectadores tener una experiencia sobre la vulnerabilidad del cuerpo y la vida desde la como-

\* christian.leon@uasb.edu.ec

dad de la butaca (Bernárdez Rodal, 2019, pág. 92). Desde la experiencia del espectador, esta particular medición tecnológica del cine genera las condiciones ideales para el “voyerismo cinematográfico” (Metz, 2001, pág. 77) y la fascinación sádica y masoquista (Bacon, 2015, pág. 18).

El cine lleva a la pantalla una pluralidad de tipos de violencia que están presentes en la vida social generando un complejo discurso visual sobre las más brutales y sutiles formas de coerción sobre el cuerpo, la psiquis y la colectividad. Siguiendo Henry Giroux, Roberto Cueto ha planteado que el cine actual está marcado por tres tipos de violencia: la ritual, la simbólica y la hiperreal que se. La primera hace relación al espectáculo del cine clásico; la segunda alude a la reflexión sobre la violencia planteada por el cine moderno; y finalmente, la tercera refiere a la violencia exponencial liberada de toda justificación que caracteriza al cine posmoderno (Cueto 2006). Estos tipos de violencia se combinan y entretienen entre sí dando lugar a una compleja amalgama de discursos que confluyen en el cine contemporáneo.

Frente a la clasificación de la violencia fílmica planteada por Giroux –que puede llevarnos a pensar en una tipología histórica (relacionada con el cine clásico, moderno y posmoderno)– recurrimos a la categorización propuesta por Slavoj Žižek. El filósofo esloveno plantea que existen al menos 3 tipos de violencia: la subjetiva, la simbólica y la sistémica. La primera es la violencia física, donde quien tiene poder ejerce violencia sobre el cuerpo de quien no tiene poder; la segunda es la violencia que se realiza a través de la segregación simbólica como puede ser el racismo, el odio o la discriminación sexual; finalmente la violencia sistémica plantea las formas estructurales de coerción que imponen los sistemas económicos y sociales. El primer tipo de violencia es la más fácil de visibilizar, mientras la segunda aunque abstracta es la más denunciada en las democracias liberales; la tercera es la que con más frecuencia esta invisibilizada en los discursos contemporáneos (Žižek, 2016, pág. 23). Esta multiplicidad de tipos de violencia adquiere un estatuto visual cuando son tematizadas a través del cine.

Desde los orígenes mismos del cine la violencia estuvo bajo su lente, el mismo año de creación del cinematógrafo, Alfred Clark registra la ejecución de *Mary Stuart* (1895). Por esta temprana convivencia, el vínculo entre violencia y cine parecería ser permanente y natural; sin embargo, nada más engañoso. La relación entre cine y violencia es compleja ya que está mediada por factores históricos, culturales, estéticos, tecnológicos y subjetivos que actúan desde la fase de producción hasta el consumo. De ahí que

James Kendrick, defina a la violencia fílmica como

Una percepción construida que se usa para etiquetar comportamientos y acciones representadas que varía en distintos momentos históricos, culturas y que interpela de forma diferente a distintos productores y espectadores” (Kendrick, 2010, pág. 31).

Por esta razón, la violencia fílmica puede comprenderse como una práctica significativa que se construye desde distintos puntos de vista y adquiere diferentes significaciones de acuerdo a los contextos y culturas.

A más de esta definición situacional y elástica de la violencia fílmica, el autor propone una definición que conjuga dos vectores: un primero relacionado con el tratamiento cinematográfico que puede ser estudiado a través de los distintos estilos de representación; y un segundo, relacionado con el componente referencial o la ontología que tiene que ver con los comportamientos representados.

Por su parte, Oliver Mongin plantea una relación de doble vía entre violencia y cine que exige entender como los procesos sociales modelan la representación cinematográfica, así como desentrañar los efectos de la imagen en el mundo contemporáneo. Sobre la base de esta concepción, plantea tres políticas para entender la relación circular entre cine y violencia. En primer lugar, el incremento de la violencia en el cine actual está relacionado a una visibilización de la violencia cometida frente a una invisibilización de la violencia sufrida. Lo cual quiere decir que se mediatiza cada vez más la imagen del victimario y en desmedro de los relatos de las víctimas. En segundo lugar, las representaciones violentas que se experimentan en el campo del audiovisual se alimentan de la violencia múltiple que se experimenta en el mundo social. En tercer lugar, las imágenes violentas son una manera de procesar simbólicamente las dimensiones inenarrables del dolor y la muerte, y de generar a través de la representación, una forma de convivencia democrática (Mongin, 1999, pág. 15).

Finalmente, desde la perspectiva del espectador, Henry Bacon se ha planteado la pregunta sobre por qué el cine de violencia genera poderosos procesos de fascinación. A diferencia de otros autores que trabajan desde la perspectiva de la producción cinematográfica o del texto fílmico, Bacon centra su estudio en la experiencia del espectador, a la cual concibe como una realidad compleja atravesada por la biología, la historia y la cultura. Partiendo de estos factores, plantea investigar las poéticas de la violencia cinematográfica, entendidas estas a través del estudio de “cómo se utilizan los recursos fílmicos para representar la violencia capaz de producir determinados efectos en el espectador” (Bacon, 2015, pág. 8).

## Debates sobre la violencia en el cine mexicano

El cine mexicano ha narrado distintas violencias en momentos claves de la historia como el genocidio de Tlatelolco (1968), el Alconazo (1978), la guerra sucia (1969-1979), la guerra contra el narcotráfico (2006-2012). Frente a estos hechos, las industrias audiovisuales alimentaron lo que Pérez-Anzaldo denominó como “el espectáculo de violencia” que ha tenido como consecuencia la invisibilización o la trivialización. “El mayor problema para los ciudadanos mexicanos gravita en que, a pesar de que en estos últimos años la violencia que afecta todos los días sus vidas se ha magnificado y multidimensionado, es excluida de los medios masivos o bien, es expuesta como un espectáculo hilarante” (Pérez-Anzaldo, 2014, pág. 30).

La abundante presencia del narcotráfico y la violencia en la gran pantalla ha desatado un debate entre críticos e investigadores que cuestionan la espectacularización de la violencia y la exaltación del crimen frente a otros que sostienen que el cine es capaz de crear una conciencia crítica y reflexiva. Así, Pérez Ansaldo sostiene que muchos cineastas han logrado articular un discurso contestatario sobre la violencia y la inseguridad en un intento de concientizar a un público cada vez más apático e insensible (2014, pág. 31). Como ejemplo de esta tendencia pone a filmes como *Conejo en la luna* (2004) de Jorge Ramírez Suárez, *Casi Divas* (2008) de Issa López, *El infierno* (2010) de Luis Estrada. En una línea similar Gabriela Vigil y Alain Rodríguez plantean que el cine toma como la narcocultura y la reelabora, unas veces para el simple entretenimiento, otras con una finalidad reflexiva. Como ejemplos de esta segunda tendencia mencionan *El infierno* (2010) de Luis Estrada, *Miss Bala* (2011) de Gerardo Naranjo y *Heli* (2013) de Amat Escalante (Vigil & Rodríguez, 2015, pág. 180).

Otros autores han mostrado la controversia que generan las películas, incluso aquellas que se consideran críticas y reflexivas, respecto de la visibilización de la violencia y la muerte en el cine mexicano reciente. Así por ejemplo, Murillo Tenorio y Arellano Rodríguez, sostienen que hay películas controvertidas cuya interpretación es ambivalente y pueden ser leídas como crítica o apología de la violencia, el caso ejemplar sería *Heli* (Murillo Tenorio & Arellano Rodríguez, 2018).

Finalmente, –una línea más radical– algunos autores han planteado abiertamente un profundo cuestionamiento a los relatos de violencia en el cine mexicano. Uno de los críticos más agudos en esta línea es Ignacio Sanchez Prado, partiendo de filmes como *Amores Perros* (2000)

de Alejandro González Iñárritu, *Los bastardos* (2008) de Amat Escalante, así como las películas de Luis Estrada, el autor plantea que la puesta en escena de la violencia en estos filmes refuerza la ideología del neoliberalismo, porque muestra la marginación y la desigualdad como un espectáculo global sin explicar sus causas estructurales.

## Amat Escalante

Amat Escalante es un director mejicano-español marcado por la movilidad, hijo de un padre mexicano y de madre norteamericana, nació en Barcelona, en 1979, en medio de un viaje de sus padres a Europa. Estudió cine en Barcelona y en Cuba, trabajó como asistente de dirección de Carlos Reygadas, quien fue el productor de sus primeros filmes. En su cine existe una preocupación constante por la violencia que se manifiesta de forma fractal en espacios psicológicos, familiares y sociales. Fragaso Lugo (2020), sostiene que el cine de Escalante se caracteriza por una crítica a la representación artificiosa y poética de la violencia y al cine complaciente con el público que se encuentra presente en los narcodramas y en las series que hacen apología del narcotráfico.

*Sangre* (2005), su primer largometraje, rodado en México, relata la rutina de una pareja que se ve interrumpida por la llegada de la hija del protagonista, hecho que desencadenará un final tan inesperado como violento. *Los Bastardos* (2008) aborda la historia de dos mexicanos indocumentados que viven en Los Ángeles y son contratados para asesinar a una mujer.

Pocos años después, estrena *Heli* (2013) que relata la destrucción de una familia que se ve involucrada casualmente en el mundo de la droga. En el 2016, alejándose del realismo de sus anteriores filmes, dirige *La región salvaje* (2016), filme de corte fantástico que narra el encuentro entre una criatura alienígena y distintos habitantes de un pueblo atrapados en la infelicidad. Entre el 2018 y el 2021, realiza por encargo de siete episodios de la popular serie *Narcos: México* (2018) para Netflix. El último largometraje del realizador es *Perdidos en la noche* (2023), sobre la historia de la desaparición de su madre, una activista contra la explotación de un joven que busca esclavitud minera.

## La imagen desgarrada

*Los bastardos* (2008), segundo largometraje de Amat Escalante marca la consagración definitiva del director

en la escena internacional, galardonado con 6 premios –fue seleccionada en la sección “Una cierta mirada” del Festival de Cannes y premiada como mejor película en el Festival de Mar de Plata–. El filme –coproducido por México, Estados Unidos y Francia– contó con el apoyo del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) y tuvo un presupuesto de un millón de dólares. La obra fue producida por Carlos Reygadas y escrita por el director y Martín Escalante, su hermano.

La película, rodada enteramente en California, prescinde de toda música instrumental y usa largos planos estáticos para evocar la monotonía de la vida cotidiana de sus personajes centrales. Por la morosidad y ausencia de parlamentos, ha sido comparada con la obra de directores como Bruno Dumont y Michael Haneke; por su registro seco de los hechos sin permitir el involucramiento afectivo del espectador, la película podría inscribirse en la tradición abierta por Robert Bresson (*El Clarín*, 2010). La obra ha sido elogiada por su forma desenfadada de abordar problemáticas como la crisis económica, la delincuencia, el odio racial, la migración y la violencia mediática (Bonfil, 2009).

El filme mantiene algunos elementos en común con *Sangre* (2005) –ópera prima del director– continúa el trabajo con actores naturales, explora una estética contemplativa y apuesta por un violento e inesperado desenlace. En *Los bastardos* es perceptible la necesidad del director de que sus actores testimonien con su cuerpo la experiencia del trabajo indocumentado del migrante.

Durante la mayor parte de su metraje, el filme trabaja con la estética del realismo contemplativo y el cine de héroes menores, estudiado por Galo Alfredo Torres (2011); sin embargo, en el desenlace la película se transforma en un filme de realismo sucio y violencia urbana (León, 2005). En esta paradójica combinación de estéticas contrapuestas es donde la película alcanza su particularidad al confrontar una contemplación casi documental de la vida cotidiana con un abrupto estallido de violencia y sangre, cuya teatralidad nos recuerda al cine gore. Esta particular combinación recuerda a filmes como *Twenty-nine Palms* (2003) de Bruno Dumont, en donde la monotonía y el aburrimiento es el preámbulo para un súbito estallido de la violencia bruta. Por la similitud de su argumento, muchos críticos la han comparado con *Funny Games* (1997) de Michael Haneke, no obstante el relato de Escalante plantea un comentario geopolítico y una crítica a las desigualdades del capitalismo global, temas ausentes en la película del director alemán.

Con una duración de 90 minutos, está organizada en 12 secuencias que narran 24 horas en la vida de Fausto y Jesús dos migrantes indocumentados que se buscan la vida en Los Ángeles realizando trabajos a destajo. Por la mañana, los dos son contratados para limpiar un terreno por 10 dólares la hora. Ya en la noche, los dos jóvenes abren una ventana e ingresan en la casa de Karen, una mujer de mediana edad, separada, que vive con su hijo adolescente, Trevor. Jesús y Fausto –escopeta en mano– despiertan a Karen, le obligan a que les prepare algo de comer y se meta a la piscina con ellos. Karen entiende que su expareja contrató a los mexicanos para que la maten; en un intento de salvar su vida, les ofrece pagarles el doble. Karen intenta robar el arma de sus captores, Fausto lo impide y dispara a la mujer en el cráneo. Mientras Jesús y Fausto permanecen en el baño, llega Trevor, encuentra el arma que ha sido abandonada en la sala y mata a Jesús. Fausto escapa asustado.

Siguiendo la caracterización de la violencia fílmica propuesta por Kendrich (2010) podríamos decir que *Los Bastardos* combina un tratamiento cinematográfico contemplativo y cotidiano con un nivel de referencia a la violencia latente que solo se vuelve explícito al final. Podemos decir que la película en su mayor parte pliega a un tratamiento naturalista que se regodea en la contemplación detallada del paisaje y la acción sin establecer un juicio moral, mientras aborda un espectro amplio de violencias que terminan en el asesinato y la muerte. El tratamiento cinematográfico de la violencia se construye a partir de una paradoja ya que la mayor parte del filme tiende a una estética contemplativa y desdramatizada y solo en el desenlace aparece el gran acontecimiento ontológico que es la muerte. En este abordaje de la violencia se opone a la re-espectacularización y banalización que caracteriza al cine posmoderno (Coeto 2006).

El análisis de la violencia fílmica en la película nos lleva a comprender un conjunto amplio de comportamientos violentos representados que incluyen la exclusión, el racismo, la explotación laboral que sufren los indocumentados mexicanos en Estados Unidos, durante la primera mitad de la película. En la secuencia 5 se observa a Jesús y Fausto caminando en un parque mientras un grupo de jóvenes blancos comen y pelean mientras escuchan Heavy metal. Uno de ellos les arroja comida y les dice “Están del lado equivocado de la frontera hijos de puta”. Fausto intenta responderles, Jesús lo retiene y lo obliga a caminar en dirección contraria como se puede observar en la Imagen 1.



Imagen 1. Fotograma de *Los bastardos* (2008) de Amat Escalante

En la segunda parte de la película, se muestra la violencia intrafamiliar, la violación de la intimidad, la humillación, el amedrentamiento, la violencia sexual que sufre Karen que conduce a su muerte y la de Jesús. Este filme sostiene, “un discurso acerca de la crueldad humana, esa que hace acto de presencia en la vida de personas sometidas al sufrimiento diario. Un sufrimiento generado por modelos de existencia que se sostienen bajo fuertes dinámicas de relaciones de poder y que producen dolor, impotencia e ira” (Luna, 2021).

Siguiendo la clasificación de la violencia propuesto por Žižek (2016), podríamos decir que la mayor parte del filme aborda la violencia simbólica y estructural, mientras que en el desenlace se plantea una puesta en escena explícita de la violencia subjetiva o física. A lo largo del filme, con un lenguaje contemplativo, se muestra la vida cotidiana de Jesús, Fausto y Karen caracterizada por un conjunto de violencias ordinarias naturalizadas para mexicanos y estadounidenses. Mientras que en el desenlace del filme toda la violencia latente estalla mostrando que el crimen no tiene nacionalidad, y que cualquiera puede ser un asesino. La violencia simbólica está presente, por un lado, en la discriminación racial contra los ilegales; por el otro, en la violencia familiar presente en las relaciones entre esposa y esposo, madre e hijo. De forma más explícita, en la violencia criminal y de género que ejercen los sicarios mexicanos en las horas que pasan dentro del hogar de Karen. La complejidad del filme radica en que trabaja estas violencias evitando caer en los clichés de villanos y héroes, de la víctima y el victimario, los personajes del filme son lo uno y lo otro a la vez. Al respecto el director sostiene:

Nadie es cien por ciento inocente ni cien por ciento villano. Pero en ese entonces, cuando había tanta corrección política, el racismo no estaba a la luz. Yo quería mostrarlo, incluso poniendo al espectador en una posición que lo llevara a tener sentimientos racistas. (Solórzano, 2017).

Contrario a la crítica de Sánchez Prado que sostiene que Escalante replica los estereotipos xenófobos que

plantean que los mexicanos son criminales en potencia (2016, pág. 17), reconocemos en el filme esa compleja operación en el cual los binarismo sobre los que se construye la dramaturgia clásica son deconstruidos. Así por ejemplo se muestra como las distintas formas de violencia están presente a los dos lados de la frontera y los personajes son víctimas y victimarios en distintos niveles. El desenlace del filme plantea que cualquier persona –un jornalero mexicano, un joven estadounidense– puede ser un asesino. Natalia Taccetta ha descrito la complejidad de esta operación deconstructiva a partir de la figura de la imagen desgarrada que consiste en realizar una incisión política sobre la representación a través de la semiosis de la fascinación y la conmoción que genera una hendidura que hipnotiza y hiere (Taccetta, 2017, pág. 5). Las operaciones de estigmatización y binarización del discurso xenófobo y racista entran en crisis en el escenario ambivalente del discurso de *Los Bastardos* que revierte la identificación fácil y placentera del espectador con uno u otro personaje. “Frente a la imagen de Escalante, no hay posibilidad de retrato tranquilizador. No solo por lo explícito de lo figurado, sino porque su imagen figurante exige reparar en el desgarrar para volver visibles las formas de la violencia” (Taccetta, 2017, pág. 6).

La película despliega un conjunto de operaciones paradójales donde los polos binarios colisionan generando una inversión de roles. Las horas que Jesús y Fausto pasan en casa de Karen parecerían ser una metáfora del deseo de tomar el lugar del otro, los dos indocumentados por un momento dejan su lugar de subalterno y asumen el papel del amo; comen, ven televisión, se bañan con Karen en una especie de siniestra utopía de la vida que nunca tendrán. Al respecto Carlos Bonfil ha escrito, “Lo fascinante de la cinta es el modo en que los personajes (agresores y mujer secuestrada) se reconocen en el denominador común de ser figuras oprimidas y establecen una comunicación casi solidaria en medio del horror” (Bonfil, 2009). De igual manera, Karen pretende tomar el arma y Trevor asesina a Jesús, ellos toman el papel de los sicarios en un deseo de violencia. La casa, el hogar, ha dejado de ser el espacio de lo familiar para transformarse en un espacio siniestro en el cual se realizan fantasías inimaginables de terror.

Por otro lado, la película plantea una pluralidad de representaciones de la violencia sistémica que restablece un conjunto de relaciones geopolíticas entre México y Estados Unidos a través de la mediación del capitalismo global. La película muestra claramente el fenómeno de la migración ilegal como una consecuencia de las desigualdades económicas a nivel global que lleva a las personas a

acoplarse a los mandatos del mercado que opera más allá de toda regulación estatal.

Un segundo aspecto aparece cuando, por efectos del neoliberalismo y la precarización laboral a nivel global, el propio acto de matar ingresa en el mercado. *Los Bastardos* visibiliza las relaciones geopolíticas y las desigualdades a nivel global que se encuentran detrás del sicariato y la migración. Al hacerlo deconstruye los estigmas de otredad planteados por la mirada colonial, la división internacional del trabajo a nivel global y la mercantilización de la muerte en los espacios fronterizos como parte de las lógicas de lo que Sayak Valencia a denominado como “capitalismo gore” (2010).

La película reconstruye el contexto cultural, social y económico que lleva a los sicarios a matar, muestra la descomposición ética y familiar que implica la demanda de servicios de sicariato en la sociedad norteamericana que aprovecha la mano de obra barata y la desesperación de los indocumentados. Por esta razón, algunos críticos sostienen que la película revela el lado más salvaje del capitalismo, condensado en la esclavitud y la prostitución, por esta razón “no es raro que entre las vejaciones (inconscientemente vengativas) que están por venir estén incluidos la rabia clasista y la dominación sexual” (Frías, 2016).

Finalmente, tenemos la violencia física que tiene su pico representacional en el desenlace de la película con los asesinatos de Karen y Jesús. La escena del asesinato de Karen, tan súbita como obscena, genera una irrupción en el tono cotidiano del filme generando un sobresalto en los personajes y en el espectador. Fausto recostado en el sofá le dice a Jesús que ya deben irse, Karen intenta tomar el arma. Fausto se la quita, pateo el televisor y dispara a la cabeza de Karen, súbitamente su cuerpo queda decapitado sobre el sofá mientras las paredes permanecen manchadas de sangre como se aprecia en el Imagen 2. Fausto vomita, mientras Jesús dice que no puede escuchar bien.

Tomando en cuenta las poéticas de la violencia planteadas por Henry Bacón (2015, pág. 8), podemos afirmar que la construcción visual y sonora de la escena está construida para generar una potente interpelación al espectador. La puesta en cuadro explícitamente sangrienta tiene la función de generar un efecto repulsivo en quien mira la imagen, genera incomodidad y desconcierto, los espectadores al igual que los personajes quedamos aturcidos. “Quería criticar algunas cuestiones, como la de cómo percibe uno la violencia en televisión. La manera en cómo filmé la escena del asesinato era fundamental porque para mí es importante el tema de la muerte y yo le quería dar el respeto que no he visto se le dé en las pe-

lículas de Hollywood y en las noticias, sobre todo de Estados Unidos” sostiene el director (Carrillo, 2009).



Imagen 2. Fotograma de *Los bastardos* (2008) de Amat Escalante

En síntesis, *Los bastardos* nos presenta un relato que durante la mayor parte de su metraje trabaja con una estética contemplativa que narra la vida cotidiana de sus personajes atrapada en las tramas de la violencia simbólica (racismo y xenofobia) y estructural (migración y desigualdad global). Sin embargo en el brutal desenlace abandona el lenguaje contemplativo para poner en escena un súbito y brutal estallido de violencia explícita que resemantiza al filme en su totalidad.

### La experiencia de las víctimas

*Heli* (2013) es la película más premiada y polémica de Amat Escalante, generó una ola de críticas a favor y en contra por la cruda manera de mostrar la violencia generada por el narcotráfico en México. Fue galardonada con 16 premios nacionales e internacionales, entre ellos Mejor dirección en los Premios Ariel, Mejor director en los Premios Fénix, Mejor película en el Festival de La Habana y Mejor director en el Festival de Cannes. La película fue una coproducción entre México, Países Bajos, Alemania y Francia, que alcanzó un presupuesto de un millón de dólares y tuvo el financiamiento del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) de México y el apoyo del Ministère des Affaires Étrangères et du Développement International de Francia.

La película de 105 minutos está organizada en 15 secuencias, que narran la atroz violencia en la que se ve envuelta una familia que por accidente pierde un paquete de droga incautada a un grupo de narcotraficantes. La película acude a una estética minimalista y contemplativa para abordar –con un realismo extremo y sin concesiones– un conjunto de sucesos e imágenes vividas en México en el contexto de la guerra contra el narcotráfico. Escalante plantea una mirada sensorial que restituye la complejidad

del relato desde el punto de vista de la experiencia de las víctimas. Como lo ha planteado el propio director:

En *Heli*, intenté ir más allá de mostrar simplemente las imágenes de la violencia cotidiana como muchos mexicanos las ven en los medios de comunicación y, más bien, traté de desarrollar los contextos, las historias detrás de estas imágenes. (Alcánta, 2014).

A través de un lenguaje contemplativo, la película genera una compleja restitución de la experiencia oculta detrás de representaciones de la violencia que se han convertido en signos y clichés en la vida cotidiana de los mexicanos. Así por ejemplo, arranca con un relato que parecería contarnos el *backstage* de la famosa fotografía de Christopher Vanegas de los cuerpos colgados en un puente, ganadora del Word Press Photo 2014. La película toma un conjunto de noticias, representaciones e imágenes de la violencia y las explora a través de un relato cinematográfico sensorial que restituye la experiencia sonora y visual perdida por la imagen-espectáculo.

Como en sus anteriores filmes, el estilo de filmación en escenarios reales y con actores no profesionales vuelve a estar presente en *Heli*, solo que esta vez los planos son menos largos que en *Sangre* o *Los Bastardos*. Los paisajes áridos y desolados así como la presencia de cuerpos y rostros de actores naturales marcan la estética visual de la película como metonimias para la devastación ecológica y la deshumanización que van a plantearse a través de la narración (Pérez-Anzaldo, 2014).

A través de esta estética minimalista y observacional que permite contemplar a los personajes sin un juicio moral, la película deconstruye la psicología del personaje propia del cine clásico, para sumergirnos en lo que Laura Podalsky denominó como “estética del desapego” (2016) caracterizada por la inmersión sensorial y el distanciamiento afectivo. Observamos a los personajes a través de acciones y sensaciones cotidianas, pero sus motivaciones interiores son una incógnita. De ahí el lugar paradójico que tiene el espectador frente a la violencia que se expone con un realismo extremo sin justificaciones psicológicas.

Heli vive en una casa humilde con Sabrina –su mujer–, Estela –su hermana– y su padre de unos 50 años. Él y su padre trabajan en una ensambladora de autos donde hacen turnos día y noche. Estela tiene un novio llamado Beto –aspirante a Policía– quien roba un paquete de droga incautada que esconde en casa de su novia. Heli encuentra la droga, se la lleva y la arroja a un pozo. La policía irrumpe en casa de Heli, mata a su padre, se lo llevan junto a Beto y Estela. Estela es secuestrada, mien-

tras Heli y Beto son conducidos a casa de unos adolescentes que los torturan, ellos matan a Beto y dejan mal herido a Heli. Heli retorna a su casa, donde lo esperan su mujer y unos policías, quienes lo interrogan y buscan el cuerpo de su padre. Ante la extorsión de la policía, Heli busca por su cuenta a Estela, sin resultado. Tiempo después, Estela aparece embarazada y en estado de shock, Heli descubre a su captor y lo mata.

Por sus realismo crudo y la violencia explícita, la película dividió a la crítica luego de su estreno en el Festival de Cannes; para unos la película constituía una suerte de apología a la violencia, mientras que para otros era una obra de arte necesaria y cuestionadora (Murillo Tenorio & Arellano Rodríguez, 2018). Así por ejemplo, Manohla Dargis del *The New York Times* planteó que la película hace una explotación comercial de la violencia con pretensiones de cine de arte (Dargis, 2013), mientras que Farran Smith Nehme del *New York Post* cuestionaba todo el filme por la escena de tortura, por incompasivo y falto de sensibilidad (Smith Nehme, 2014). En respuesta, la crítica mexicana Fernanda Solórzano sostiene que “para un espectador mexicano, lo que narra Escalante es repulsivo pero no un shock. Si acaso, lo contrario: *Heli* es inquietante porque aborda lo que en México se ha convertido en cotidianidad” (Solórzano, 2013).

Esta controversia entre la crítica internacional y la mexicana nos pone a pensar en el carácter situacional y construido de la violencia fílmica. El propio director cuestionaba a los críticos del primer mundo que hablaban de los excesos de su película comentando que todo lo que se ve en su película está inspirado en sucesos e imágenes de la realidad mexicana. “Si la película *Heli* les parece muy fuerte, no me reclamen a mí, sino a las personas que han hecho que el país este así” (Secretaría de Cultura, 2013). Como lo ha planteado James Kendrick, la violencia fílmica no es algo natural e incontrovertido sino que varía de acuerdo con los puntos de vista y los contextos históricos de los productores y los espectadores (Kendrick, 2010, pág. 30). Lo que para un espectador del primer mundo es algo inconcebible, para un mexicano es la realidad experimentada en la cotidianidad y en los medios.

Por esta razón, lo impactante en la película no son los hechos narrados sino la forma en que Escalante a través de su realismo contemplativo, descompone frente a nuestros ojos los estereotipos de la violencia para mostrarnos otra cara de la realidad que solo el cine podría mostrar. En la novena secuencia, ubicada a mitad

del relato, tiene lugar la escena en la cual Heli y Beto son torturados, la más polémica del filme, ver Imagen 3. La violencia explícita contra los cuerpos es atroz, sino el aire cotidiano y familiar en medio del cual se realiza la tortura es lo más desconcertante. La acción transcurre en una casa de familia, una madre contempla la escena desde el cuarto aldaño, mientras 4 niños pausan su juego de *Play Station* para mirar el suplicio de los recién llegados. Los dos torturadores invitan a uno de los niños a azotar el cuerpo de Beto, bajo la mirada aterrorizada de Heli.



Imagen 3. Fotograma de *Heli* (2013) de Amat Escalante

Los espectadores –igual que los niños– observamos la tarea profesionalizada de tortura y muerte así como el ambiente cotidiano y familiar en medio del cual se realiza. La película le pone rostro y familia a esos emprendedores especialistas en violencia del capitalismo gore sobre los que ha escrito Sayak Valencia (Valencia, 2010, pág. 17).

El desconcierto que produce la escena trasciende la violencia ejecutada contra los cuerpos de Beto y Heli, nos pone de frente a toda una serie de formas de mercantilización de la violencia que se reproducen de generación en generación bajo un esquema de normalidad y familiaridad. Refiriéndose a la escena en cuestión, Fernanda Solórzano sostiene: “El logro de Escalante es haber refinado su estilo para hablar no de actos violentos sino de algo más inasible (y, por tanto, aterrador): la existencia amorosa y sin pathos de sus perpetradores” (Solórzano, 2013).

Como en el ejemplo en mención, a lo largo de todo el filme existe una serie de violencias que se muestran de forma explícita, con el estilo naturalista del realismo documental y contemplativo característico de Escalante. A diferencia de *Los bastardos* (donde se posterga la violencia explícita hacia el final del filme) *Heli* tiene en

la escena citada su clímax, la tortura explica el inicio y el desenlace del filme. A través de su particular puesta en escena la película logra un camino para “narrar el horror” inenarrable que plantea la máquina del narcotráfico o necromáquina. Al respecto Rosana Reguillo ha escrito:

Uno de los problemas fundamentales de estos años de violencia, es la enorme dificultad de nombrar, en encontrar las palabras, las narrativas capaces de dar sentido a lo que sucede -en las dinámicas cotidianas- en los territorios ocupados por estas maquinarias de muerte desaparición y miedo (Reguillo, 2021, pág. 106).

En este sentido, Escalante explora un camino que nos exige reincorporar la sensorialidad y el relato como un mecanismo de narrar lo inenarrable, de dar cuenta del horror cotidiano abierto por el narcotráfico y el capitalismo gore. En un intento de explicar esta operación, Juan Lamas Rodríguez ha teorizado sobre “el cine de violencia lenta” presente en *Heli*. Frente al cine de violencia rápida y espectacular, la estética de la *slow violence* “ocurre gradualmente y fuera de la vista, una violencia de destrucción retardada que está dispersa a través del tiempo y el espacio” (Lamas-Rodríguez, 2018, pág. 8). Es decir la violencia se convierte en un valor que está en todo el ambiente del filme y que conecta aspectos visibles e invisibles, elementos sociales, económicos y políticos con la violencia explícita.

Es precisamente lo que sucede en *Heli*, la escena de la tortura es la punta del iceberg de un conjunto de violencias de género, de pareja, familiares; de violencias políticas referidas al Narcoestado y la corrupción policial; así como la violencia estructural de los necro-emprendedores del capitalismo gore que realizan el trabajo de tortura y muerte como un servicio, en el contexto de economías pauperizadas por los tratados de libre comercio y las maquilas. Todas esas dimensiones parecen estar convocadas en la deconstrucción contemplativa que plantea la película a través de su ejercicio de relato pausado y lento que revela paulatinamente el horror.

*Heli* constituye un poderoso relato sobre la máquina del narcotráfico pero también su reverso, al mostrarnos la experiencia de las víctimas de la violencia. Heli, Sabrina y Estela, los protagonistas del filme, sobreviven al terror y continúan con sus vidas a pesar de todo, como se aprecia en la Imagen 4. Como lo ha planteado el propio director, “Realmente no me importaba la mafia o los cárteles de la droga ni nada de eso”. “No hay narcos en la película, solo están las autoridades y los jóvenes vulnerables que están en problemas. Pero también son la única esperanza. (Tuckman, 2014).



Imagen 4. Fotograma de *Heli* (2013) de Amat Escalante

La focalización de la historia está del lado de las víctimas y su experiencia, de ahí que para Frago Lugo *Heli* sea un parteaguas en el tratamiento cinematográfico en la violencia. A través de la cámara subjetiva, la ambivalencia de los ambientes y la complejidad de los personajes, el filme renuncia a la representación poética y artificiosa de la violencia para ofrecernos, “el punto de vista no editado de las víctimas” que permite conectar la violencia física con la violencia del sistema político y social (Fragoso Lugo, 2020).

Al igual que Lamas Rodríguez, Frago relaciona la violencia fuerte (representada en la escena de tortura) con una red de violencias contenidas que tiene una relación simbólica y no causal que está latente durante todo el filme. Gracias a esa estética, la experiencia de las víctimas de la violencia se expresa en toda su complejidad involucrando al espectador a pesar de la distancia afectiva. Esta consideración tiene una mayor significación si recordamos, con Oliver Mongin, que el incremento de la violencia en el cine actual tiene que ver con la visibilización de la violencia cometida y la invisibilización de la violencia sufrida. “El espectáculo de la violencia no remite ya a los sujetos que la experimentan” (Mongin, 1999, pág. 17). En el caso del cine sobre narcotráfico, esto se da a través de una focalización y por tanto glorificación de las acciones violentas de los narcos, en desmerito del punto de vista de las víctimas como sucede en cintas como *La banda del carro rojo* (1977) de Rubén Galindo o *El infierno* (2010) de Luis Estrada.

#### Referencias bibliográficas:

- Alcánta, J. (2014). “Heli”: entrevista con el director mexicano Amat Escalante. *Cinemaerrante*.
- Bacon, H. (2015). *The fascination of film violence*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bernárdez Rodal, A. (2019). *Violencia y cine: el sabor amargo de una fascinación*. Ene, 28(12), 87-107.
- Bonfil, C. (30 de julio de 2009). Los bastardos – *Crítica*. *Cine Premiere*.

En resumen, podemos advertir en *Heli* una poderosa crónica sobre las víctimas del narcotráfico que desnaturaliza la violencia a partir de la contemplación sensorial, el distanciamiento afectivo y la desespectacularización. A partir de su estética contemplativa muestra la experiencia de las víctimas que nos permiten comprender la compleja relación entre la violencia física, la violencia simbólica y la violencia estructural. Esta manera de abordar la violencia ofrece al espectador una mirada incómoda que le permite entender a los personajes a pesar de la distancia afectiva.

#### Conclusiones

El cine de Amat Escalante muestra un camino alternativo de representación de la violencia que se hace posible narrar el contexto de generalización de la violencia y el horror que se vive en México –como en muchos países de América Latina–. *Los bastardos* y *Heli* configuran un tratamiento naturalista y sensorial que visibiliza de forma integral y compleja los distintos tipos de violencia a través de una imagen desgarrada que plantea un distanciamiento crítico y afectivo.

*Los bastardos* aborda la violencia simbólica (xenofobia, racismo y sexismo) y estructural (migración, trabajo ilegal en la sociedad global) y reserva el tratamiento de la violencia explícita para su desenlace (asesinato). *Heli* nos presenta un relato contemplativo y sensorial que restituye la experiencia de las víctimas de la violencia y plantea un alegato contra el Narco-estado, el cual opera en los lindes de lo legal e ilegal. La película realiza un trabajo de deconstrucción de las imágenes de violencia presentes en los medios de comunicación que permite entender la profunda imbricación de los distintos tipos de violencia.

A través de un trabajo con actores naturales, rodaje en escenarios reales y un lenguaje contemplativo y sensorial, el cine de Amat Escalante revela las historias ocultas tras las imágenes estereotípicas de la violencia presentes en los medios y el cine comercial. De esta forma, abre un camino para la representación de la violencia caracterizada por la complejización, la contextualización la sensorialidad y el desapego.

- Carrillo, L. (22 de Marzo de 2009). *Hollywood y EU lubrican la muerte*. Entrevista a Amat Escalante. CorreCamara.com.mx.
- Cueto, C (2006). *La re-espectacularización de la violencia*. De la crisis del clasicismo a la estética de la posmodernidad, *Nosferatu*. Revista de Cine (53), 129-136.
- Dargis, M. (15 de Mayo de 2013 ). *Ducking Rain and Competition at Cannes*. *The New York Times*.
- El Clarín. (30 de diciembre de 2010). *Con la casa tomada por el odio de clase*. El Clarín.
- Fragoso Lugo, L. (2020). *Heli: La insoportable mirada de la violencia*. En iradas panorámicas al cine mexicano. Teoría, historia y análisis (págs. 39–50). Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Fragoso Lugo, L. (2020). *Heli: La insoportable mirada de la violencia*. En Miradas panorámicas al cine mexicano. Teoría, historia y análisis (págs. 39–50). Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Frías, M. (8 de diciembre de 2016). *Con la casa tomada por el odio de clase*. Clarín.com.
- Kendrick, J. 2. (2010). *Film Violence: History, Ideology, Genre*. New York: Columbia University Press.
- León, C. (2005). *El cine de la marginalidad*. Realismo sucio y violencia urbana. Quito: Abya Yala/Universidad Andina Simón Bolívar.
- León, C. (octubre de 2008). *Patética, sublime, obscena: la violencia en el cine latinoamericano*. Nuestros Rollos, 14-15.
- Llamas-Rodríguez, J. (2018). *Toward a Cinema of Slow Violence*. Film Quarterly, 71(3), 27–36.
- Luna, Á. (2021). *Cine mexicano actual (I)*. Amat Escalante: la violencia normalizada. Mundocrítica. <https://mundocritica.com/cine-mexicano-actual-i-amat-escalante-la-violencia-normalizada>.
- Mendoza Sánchez, C. (2018). *Necropolítica y capitalismo gore*. Un estudio comparativo. (T. d. maestría, Ed.) Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Mercader, Y. (2012). *Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico*. TRAMAS. Subjetividad y procesos sociales(36), 209-237.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario*. Psicoanálisis y cine. Barcelona: Paidós.
- Mongin, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- Murillo Tenorio, I. M., & Arellano Rodríguez, J. S. (2018). *Apuntes sobre la violencia en el cine mexicano contemporáneo*. Una reflexión ético-moral en torno a Heli. *Ilemata. Revista Internacional de Éticas Aplicadas* (30), 199-216.
- Otero Zarate, V. A. (2020). *Las nuevas narrativas de violencia en el cine Latinoamericano; una revisión sistemática de la literatura científica del 2009 al 2019*. Lima: Universidad Privada del Norte.
- Pérez-Anzaldo, G. (2014). *El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI*. México: Consejo Editorial H. Cámara de Diputados.
- Podalsky, L. (2016). *The Aesthetics of Detachment*. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* (20), 237–254.
- Reguillo, R. (2021). *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*. Barcelona: NED.
- Rollet, S. (2019). *Una ética de la mirada. El cine frente a la catástrofe desde Alain Resnais a Rithy Panh*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sánchez Prado, I. M. (diciembre de 2016). *El arte de la violencia sistémica. La explotación neoliberal como estética y mercancía en el cine mexicano contemporáneo*. Hispanófila, 178, 11–20.
- Secretaría de Cultura. (5 de agosto de 2013). *Con la película Heli trato de tocar a la gente con una historia: Amat Escalante*. Gobierno de México.
- Smith Nehme, F. (10 de junio de 2014). *'Heli' lacks compassion in drug-war plot*. *New York Post*.
- Solórzano, F. (6 de agosto de 2013). *Heli de Amat Escalante*. *Letras Libres*.
- Solórzano, F. (17 de julio de 2017). Entrevista a Amat Escalante. 'La provocación es parte fundamental de cualquier tipo de arte'. Retratos de un país en llamas. *Letras Libres*.
- Taccetta, N. (2017). Archivo desgarrado. Para un crítica (de la imagen) de la violencia. *Imagofagia*, 1–21.
- Torres, G. A. (2011). *Héroes menores: neorealismo cotidiano y cine latinoamericano contemporáneo de entre siglos*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Tuckman, J. (2014). *The Heli director on why his film was too brutal – and honest – for Cannes*. *The Guardian*.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.
- Vigil, G., & Rodríguez, A. (2015). Narcotráfico y cine mexicano. Resonancias en el imaginario nacional de una realidad violentada. *En Panorama del cine iberoamericano en un contexto global: historias comunes, propuestas, futuro* (págs. 163-182). Madrid: Dykinson.
- Žižek, S. (2016). *Sobre la violencia*. Seis reflexiones marginales. Barcelona: Paidós.