

Apuntes sobre la violencia en el cine mexicano contemporáneo. Una reflexión ético-moral en torno a *Heli* (Amat Escalante, 2013)

Notes about Violence in Contemporary Mexican Cinema. An Ethical-Moral Reflection on *Heli* (Amat Escalante, 2013)

Ilse Mayté Murillo Tenorio

Facultad de Filosofía
Universidad Autónoma de Querétaro
ite10@hotmail.com

José Salvador Arellano Rodríguez

Facultad de Filosofía
Universidad Autónoma de Querétaro
jose_arellano28@yahoo.com.mx

ISSN 1989-7022

RESUMEN: En los últimos años han surgido varios filmes mexicanos que abordan el tema de la violencia acentuada a raíz de la declaración de guerra contra el narcotráfico durante el gobierno de Felipe Calderón (2006-2012). Algunas resultaron polémicas pues, por un lado, son consideradas como un mecanismo crítico de denuncia social y, por el otro, como una apología de la violencia y, por tanto, susceptible a la censura. Este ensayo muestra a partir de *Heli* (Amat Escalante, 2013), cinta paradigmática por sus formas estéticas y narrativas de mostrar la violencia, este doble discurso político-moral que deriva en una apreciación ambigua. Para ello se expondrán algunas reflexiones de carácter ético en torno a los códigos morales del discurso jurídico del Estado, en contraste con la postura del realizador, y finalmente la de los espectadores.

ABSTRACT: In recent years, there have been several Mexican films that approach the issue of violence that was accentuated after the declaration of war against Narcoterrorism during the Felipe Calderón presidency (2006-2012). Some of them were controversial, because on the one hand they have been considered as a critical mechanism of social denunciation and, on the other, as an apology for violence, and therefore susceptible to censorship. This essay shows from *Heli* (Amat Escalante, 2013), paradigmatic tape for its aesthetic and narrative forms of violence, this double political-moral discourse that results in an ambiguous appreciation. To this end, some ethical considerations will be presented around the moral codes of the State's legal discourse, in contrast to the position of

PALABRAS CLAVE: violencia, cine mexicano, censura, ética

KEYWORDS: violence, Mexican cinema, censorship, ethics

1. Introducción

La representación de la violencia en el cine es un asunto polémico cuando se trata de mediar su censura por principios éticos y morales, así como económicos y políticos. Varios realizadores mexicanos se han encontrado en el ojo del huracán por algunas de sus obras que recrean imaginarios fílmicos a partir de la violencia vivida durante los últimos años en México. Mientras que para algunos es fundamental mostrar estos escenarios y así generar una conciencia social, para ciertos críticos de cine y para el público en general resulta antiético y antimoral que se realicen este tipo de representaciones, pues más que una crítica a la realidad social, les resulta una suerte de *apología de la violencia* que además no deja una buena imagen de México.

En este sentido, es importante hacer hincapié en la relevancia del cine como un patrimonio cultural significativo, ya que transmite valores morales, construye y forja identidades e imaginarios sociales, además de difundir la cultura popular y la memoria colectiva de una sociedad. El aparato jurídico ha puesto suma atención a la regulación de contenidos a través de ciertas disposiciones con base en códigos éticos contruidos desde los discursos de organismos internacionales. Por otra parte, la censura se ha convertido en un mecanismo que rebasa el campo de lo jurídico para filtrarse entre los procesos de comercialización, mediando aún más toda obra fílmica.

Ilse Mayté Murillo Tenorio y José Salvador Arellano Rodríguez: "Apuntes sobre la violencia en el cine mexicano contemporáneo. Una reflexión ético-moral en torno a *Heli* (Amat Escalante, 2013)", en ILEMATA, Revista Internacional de Éticas Aplicadas, n° 30, 199-216



Received: 16/03/2019
Accepted: 29/04/2019

Por tanto, consideramos que el discurso jurídico que regula los contenidos resulta impreciso, insuficiente y acartonado para evaluar los métodos de censura cuando se tratan temas delicados como la violencia. Desde una mirada ética cuestionamos los criterios que se usan para categorizar lo que es permisible o correcto ver sobre la violencia. El propósito se centra en deliberar sobre las tensiones de carácter ético-moral que se generan en diversos planos (jurídico, comercial, cultural y artístico).

Para poner sobre la mesa este argumento, rastreadremos el funcionamiento de la censura en términos legales y cómo ésta se confronta con el derecho a la libertad de expresión. Para aterrizar la discusión, hemos tomado como ejemplo una película mexicana: *Heli* (Amat Escalante, 2013), polémica por las formas de violencia representada, así como por sus recursos estéticos poco convencionales. Analizaremos algunos de los pasajes más controvertibles de la película, para después dar cabida a algunas posturas y opiniones de críticos de cine, así como a testimonios del realizador. Además, haciendo uso de nuevas herramientas de carácter etnográfico como las redes sociodigitales, consideraremos algunos comentarios de los espectadores (internautas) registradas en algunas plataformas virtuales, lo que nos ofrecerá un panorama contrastante sobre su posicionamiento ético frente a este tipo de películas que abordan un tema tan sensible como la violencia en México.

2. Una reflexión ética en torno a la moralidad

De acuerdo con Adolfo Sánchez Vázquez, la ética es “la teoría o ciencia del comportamiento moral de los hombres en sociedad” (1974, 16). La ética se centra en el estudio del mundo moral sin anteponer principios absolutos o apriorísticos, sino centrándose en la experiencia socio-histórica del hombre; es necesario pasar de una ética especulativa a una social (Sánchez, 1974, 19). La ética no es el “deber ser”, sino la reflexión sobre el “ser” frente al “deber ser”. El uso indistinto que se le da a los términos “ética” y “moral” se debe a que los dos están fuertemente vinculados, pues la moral es el objeto de estudio de la ética, entendiendo ésta como una disciplina cognitiva (Sánchez, 1974: 16-17).

En este sentido, la ética tiene como objetivo analizar, interpretar y problematizar de modo crítico los fundamentos de las acciones morales y los sistemas normativos bajo los que se rigen. La moral es 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. La perspectiva ética nos permite analizar la concordancia –o no– de las conductas de cada individuo respecto a los intereses colectivos de su comunidad o grupo social y vislumbrar las circunstancias socio-históricas en las que se manifiestan dichas conductas.

La mirada ética en los medios de comunicación es elemental, 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, 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). Los organismos internacionales encargados de vigilar, regular y garantizar su buen uso han instaurado una serie de

códigos éticos que respaldan 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 (UNESCO, 2012). La cuestión ética 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).

En cuanto al medio cinematográfico, muchas de las leyes instauradas prometen 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 de contenidos que atañe a problemáticas universales: violencia, sexo, adicciones y lenguaje. Además, otro asunto complejo es el modo de manifestar y representar estos temas, si son pertinentes de acuerdo al contexto del filme, o bien, si son esenciales para la argumentación y diégesis 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.

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

La censura es el acto que contraviene la libertad de expresión, derecho y garantía universal de todo ciudadano. La censura es 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” (Harold Laswell, Citado en Landeira, 2006: 64-65). La censura es un acto jurídico, en tanto se construye desde las instituciones gubernamentales y se legisla al respecto, pero también es un acto moral y político, en tanto se construyen códigos éticos para deliberar sobre lo que puede ser censurable o no. En este sentido, todo Estado nación considerado democrático, debe sopesar responsablemente sobre el respeto a la libertad de expresión, pero al mismo tiempo vigilar y mediar los contenidos, opiniones e ideas difundidas. La censura es un mecanismo que dosifica la libertad de expresión, pues ésta debe tener márgenes de responsabilidad social (Carbonell, 467).

El Estado mexicano se compromete a garantizar la libertad de expresión, así como a brindar el servicio de los medios de comunicación a nivel nacional. Por otro lado, se responsabiliza de difundir contenidos que no irrumpen con el orden público ni con las “buenas costumbres”, así como con los símbolos nacionales importantes. La Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), bajo la supervisión de la Secretaría de Gobernación, se encarga de garantizar este servicio, con la premisa del respeto a la vida privada y orden moral de la sociedad (Diario Oficial de la Federación, 10 oct 2002, 1).¹

Respecto al medio cinematográfico, hay ciertas especificaciones estipuladas en la Ley Federal de Cinematografía (LFC).² El propósito de la 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” (DOF, Art. 1, 5 enero 1999, 1). La relevancia otorgada al cine reside en su 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 [...]” (DOF, Art. 4, 5 enero 1999, 1).

La LFC estipula que ninguna cinta producida en México o en el extranjero podrá ser distribuida, comercializada o exhibida sin previa autorización y sin la clasificación de la Secretaría por conducto de la RTC (DOF, LFC, Art. 16, 29 marzo 2001, 4). Asimismo, establece que ningún filme “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” podrá ser exhibido y distribuido (DOF, LFC, Art. 18, 29 marzo 2001, 4).

Los criterios de clasificación se aplican de acuerdo al contexto del tema o situación representada, el grado de horror³, el impacto del montaje y encuadre y los efectos visuales y de sonido (DOF, Criterios de Clasificación, Art. 3, 4 abril 2002, 2). Los criterios atienden sobre todo a la Ley para la Protección de los Derechos de Niñas, Niños y Adolescentes, 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 (DOF, 4 abril 2002, 1). Por tanto, 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 LFC, tienen libre acceso a todo tipo de películas” (DOF, Art. 3, inciso 1, 4 abril 2002, 2).

La Organización de los Estados Americanos (OEA), a través de la Convención Americana sobre Derechos Humanos⁴, refrenda 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” (Art. 13, 1969). Al igual que la OEA, la RTC, enfatiza las formas de censura que se aplicarán en caso de suscitar una apología de la violencia. Aunque la RTC resalta que no es un acto de censura, pues a nivel jurídico no se viola ninguna ley, pensamos que hay implicaciones que podrían manifestar otro tipo de censura, pues ésta va acompañada de dinámicas políticas y económicas que afectan la promoción, distribución y exhibición del cine nacional, sobre todo cintas con contenidos de violencia que involucran a las instituciones. Paradójicamente, la censura desde el Estado ya no representa una limitante de gran peso, pues basta con un proceso de censura comercial que conlleva a la poca promoción y exhibición de la obra que se encuentra bajo la lupa. Por tanto, consideramos que la censura es un mecanismo que trasciende las discursividades meramente jurídicas, para ceder paso a las dinámicas y estrategias de carácter económico que de un modo u otro derivan en una especie de censura sobre una obra cinematográfica, limitando el acceso a ciertos públicos.

En México, como nación democrática que es, la garantía de derechos como la libertad de expresión es fundamental, al igual que la prevención de delitos y violencia. Entonces, ¿qué sucede con la propagación de violencia a través de obras fílmicas? Un filme es una obra de invención, creación y representación, cuyo resultado es una construcción ficcional. Lo cierto es que toda obra recrea imaginarios a partir de la realidad social. Así pues, nos enfrentamos a otra disyuntiva ética: la violencia como una forma de incitar a la misma o como un recurso para hacer crítica social. De esto se desprende una discusión de carácter estético, pues la violencia como recurso narrativo y visual es parte sustancial del quehacer cinematográfico.

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

I. 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; II. Cuando se defiendan, disculpen o aconsejen los vicios; y III. 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 (DOF, Art. 35, Título Primero, 10 octubre 2002, 9).

El Artículo 37 enlista los casos en que se impondrán sanciones si se incurre 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” (DOF, Art. 37, Título Primero, 10 octubre 2002, 9).

Según el *Diccionario Jurídico Mexicano* 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” (Campuzano, 1994). Si, como dice el *Diccionario Jurídico*, 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 de 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” (Campuzano, 1994). , 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.

De acuerdo con el psicólogo de medios, José San Martín, “la visión de la violencia en las pantallas puede hacer que el espectador perciba la realidad como poco segura o preocupante” (2005, 19). Más allá de una adicción o trastorno, existe también cierta fascinación por la violencia. Las 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).

La violencia como un elemento estético es polivalente, pues parte de la atracción de filmes con altos niveles de violencia es cómo ésta toma diferentes manifestaciones, haciendo de ella algo “bello”, o bien, provocando diversas sensaciones y emociones que pueden llevar de la fascinación a la repulsión; lo más grotesco puede parecer bello y sutil. Para San Martín, la estetización de la violencia se vincula más con asuntos 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” (2005, 22). Al respecto, cabe preguntarnos si el “embellecimiento” de la violencia funciona también como una estrategia para que los realizadores se libren de los medios de control institucional. Por lo que los juicios y censura, al traspasar el marco jurídico, quedan al criterio del escrutinio moral de los espectadores.

En este caso entendemos por estética como un conjunto de estrategias audiovisuales que provocan un efecto específico en la sensibilidad de los espectadores. Por tanto, la *estética de la violencia* comprende el conjunto de estrategias audiovisuales que provocan un efecto en la sensibilidad de los espectadores al construir mecanismos de representación de la violencia y puede ser ambivalente el efecto de ésta (Zavala, 2012: 3). Las representaciones estéticas de la violencia también tienen un propósito ético y social. Aquí otro punto de la discusión: ¿La representación de la violencia genera más violencia y de ahí su aspecto antiético?, o bien, ¿la representación de la violencia conmueve y afecta al espectador y, por tanto, puede ayudar a generar conciencia y compromiso ético frente a su realidad social?

4. *Heli*: ¿apología o crítica de la violencia?

Heli es un largometraje de ficción dirigido por Amat Escalante (Barcelona, 1979), estrenado en agosto del 2013 que muestra diversos escenarios de violencia como parte de los daños colaterales de la narcoviencia. Tuvo un éxito revelador en taquilla de las salas comerciales,⁵ --tomando en cuenta que no es considerada una cinta comercial-- así como numerosos premios en festivales internacionales, incluido Cannes en el que ganó la Palma de Oro a mejor director (Filmaffinity México, 2018).⁶

La cinta relata la historia de una familia humilde que se ve atrapada por la violencia derivada de la guerra contra el Narco. Heli Alberto Silva Meléndez es el nombre completo del protagonista, un joven de 19 años. Vive con su esposa, su hija recién nacida, su padre y su hermana de 13 años, en una casa modesta en medio de un pueblo desolado del estado de Guanajuato. Heli y su padre trabajan como obreros en una ensambladora de autopartes. Por su parte, Estela, la hermana de Heli, mantiene una relación amorosa con Beto, un joven de 17 años, quien se entrena para incorporarse al cuerpo policiaco de la zona con el fin de combatir el tráfico de drogas. Esto desatará una serie de infortunios al interior de la familia de Heli. De forma paralela, se presentan otras problemáticas, como la vida sexual entre Heli y su esposa, la ausencia de la madre de Heli y Estela, entre otras cosas.⁷

A continuación, analizaremos algunas de las escenas que consideramos significativas por su impacto visual en relación con la violencia. La primera secuencia inicia con un *close up* al rostro ensangrentado de un joven. A la par se ven los pies de otro joven. Los cuerpos son transportados en la parte trasera de una camioneta blanca tipo *pick up*. Conforme la cámara toma distancia de los jóvenes se muestran tres hombres que vigilan a las víctimas, mientras otros dos se encuentran en la parte de la cabina. La camioneta hace parada a la altura de un puente peatonal. Los hombres se bajan con premura de la camioneta para después ayudarse unos con otros a cargar los cuerpos de las víctimas. Con pasos acelerados suben el puente para colgar uno de los cuerpos ya inerte. La cámara queda fijada en el cuerpo que cuelga del puente por unos segundos, con los pantalones corridos hasta los talones y cubierto sólo por su ropa interior se mueve frente a la cámara cual péndulo. Segundos después, la cámara se aleja del cuerpo colgante al ritmo del vehículo en que viajaban, mientras tanto se divisa el otro cuerpo echado en el puente. Así, durante casi un minuto la cámara retrata estas dos víctimas abandonadas.

La imagen de un cuerpo colgado resulta cotidiana en el imaginario de los mexicanos, ya que estas imágenes son recurrentes en los medios de comunicación, percibimos que los colgados

de un puente cargan consigo varios mensajes: juegos de poder, venganzas y advertencias entre los carteles, confrontaciones con el Estado. Al respecto, el realizador de la cinta opina lo siguiente:

También quería plasmar una imagen que ya todos conocemos, que hemos visto cientos de veces, la imagen de los colgados en los puentes. La película así empieza y luego, así como si viéramos en la esquina de la calle, un periódico con los colgados y después de eso ya quiero ver quiénes eran ellos, o quién era este joven que quedó ahí colgado y explorar su historia. Así empecé. Esa imagen, abordarla de esa forma era importante, también como un experimento que se dio después de que estaba hecha la película, ver cómo nos acostumbramos a las imágenes. Esa imagen ya la vimos, es potente porque no la hemos visto suceder (Escalante, comunicación personal, octubre, 2017).

A modo de prólogo, la cinta nos anuncia que el crimen organizado tiene qué ver aquellas víctimas. No estamos frente a un acto violento cualquiera, sino frente a una imagen que deambula entre la ficción y la realidad, esa realidad que, aunque no la vivimos en carne propia, la experimentamos en nuestro imaginario colectivo. Los cuerpos colgantes derivan en un acto casi performativo, pues tiene intencionalidades que van más allá de mostrar un cuerpo inerte, existen mensajes poderosos contenidos en estos cuerpos.

Por otra parte, Heli y su esposa atraviesan un conflicto de índole sexual, acaban de ser padres y la esposa sufre una crisis postparto, por lo que no quiere tener relaciones sexuales. Mientras tanto, Estela está muy enamorada de Beto, pero no quiere tener relaciones sexuales con él por miedo a quedar embarazada a tan corta edad. Sin embargo, Estela le demuestra su amor aceptando guardar en el tinaco de su casa unos paquetes de cocaína que Beto se ha robado del cargamento de narcóticos confiscado por el cuerpo policiaco al que él pertenece; a cambio Beto le promete llevársela lejos y casarse con ella tras vender la mercancía. Días después, Heli descubre los paquetes que hay en el tinaco y decide deshacerse de ellos a como dé lugar. Este acto resulta contraproducente, ya que después aparece repentinamente un grupo de hombres armados advirtiéndole que pertenecen a la policía. El padre de Heli es embestido por una ametralladora frente a él, y el perrito de Estela —que le regaló Beto— es ferozmente aniquilado frente a ella. Heli y Estela son retenidos y transportados en una camioneta negra en donde también se encuentra Beto. El cuerpo del padre es tirado en medio de la nada. Beto y Heli son llevados a una vivienda en donde son torturados por un grupo de hombres jóvenes y niños. De Estela no se insinúa su paradero.

La siguiente secuencia resulta compleja por el tipo de violencia física y simbólica. A continuación, vemos a un par de niños de entre diez y doce años jugando un videojuego y otros adolescentes mirándolos, mientras tanto entran tres hombres cargando a Heli y a Beto y son arrojados en un rincón de la habitación. Los niños se vuelven espectadores de esta tortura mientras siguen jugando sin ningún pasmo, para después convertirse en partícipes, pues son aprendices de sus mayores. Al fondo se asoma la fisionomía de una mujer que está en la cocina, su rostro tampoco anuncia desconcierto. Beto es colgado de un gancho sujetado al techo para recibir una paliza por uno de los jóvenes mayores, después uno de los niños reproduce el acto. Los demás observan, unos tomando cerveza, otros fumando marihuana, un niño grabando el incidente con su celular. Los golpes hacen que Beto se desmaye, mientras tanto, uno de los mayores rocía de gasolina sus genitales y les prende fuego. La imagen es impactante, pero lo es aún más cuando la cámara recorre las miradas de los niños espectadores, quienes parecen mostrar fascinación y morbo por la inmolación de los genitales, mientras

otros expresan indiferencia. Heli también es golpeado, pero se salva de la inmolación genital. Esta escena fue el centro de la polémica en varias de las reseñas y críticas que abordaron la película, causando escozor en gran parte de los autores.

Sin embargo, el director opina que el acto de la inmolación genital no debiera de ser lo más relevante en la puesta en escena, sino el lugar que ocupan los jóvenes en esta problemática social, pues es importante trascender el discurso maniqueísta entre el héroe y el antihéroe, la víctima y el victimario. En palabras de Escalante:

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. [...] El resultado de eso es la gente traumada, muerta y el dolor físico y mental. 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, esa perdición, ese descuido que ha habido, de parte de una sociedad, del gobierno hacia la gente más vulnerable y que ha llegado a eso (Escalante, comunicación personal, octubre 2017).

Tras esta escena caemos en cuenta que Beto es el cuerpo que cuelga del puente y que Heli fue abandonado a su suerte ahí mismo. Cuando Heli regresa a su casa, la encuentra cercada e invadida por agentes de la policía. Tras los brutales sucesos, Heli da su testimonio de lo acontecido y ayuda a los agentes con la búsqueda de su hermana. La agente que sigue el caso de Estela muestra cierto instinto maternal hacia Heli al mostrarle cobijo, cariños y atenciones. Cuando Heli la llama para darle información más precisa sobre lo sucedido con Estela, la agente empieza a inquirirle sobre su vida privada. Después, inesperadamente, la agente saca sus enormes senos de la blusa y acerca el rostro de Heli a su pecho, ofreciéndole resguardo. Esto puede causar escozor y desconcierto en el espectador, pues ese arropo maternal se puede interpretar como un acto perverso. ¿Qué podemos pensar de esta escena? ¿Es un intento por cubrir la orfandad de Heli? ¿O es un acto lujurioso y degenerado?

Como podemos ver, el filme invita a la libre interpretación sobre la trama contada, por lo que no sólo resulta provocador por la violencia representada, sino por la vacilación con la que juega el realizador, pues no da razón clara sobre los actos de algunos personajes. Así como tampoco enjuicia a los victimarios, pues Escalante los retrata sin tipificaciones maniqueas, pues las circunstancias rebasan el camino del bien y del mal. No hay moraleja clara en la historia, por lo que la postura moral queda al escrutinio del espectador.

En el programa televisivo “Tragaluz” el conductor Fernando del Collado le pregunta a Escalante: “¿Asocia usted grandes tetas con Estado?, refiriéndose a la escena descrita arriba, a lo que el realizador responde: “Ahora que lo mencionas tal vez sí” (Tragaluz TV, 2013, 10 de septiembre). Entonces, siguiendo esta interpretación, ¿el Estado es protector y a la vez perverso? Tiene sentido en el contexto de la trama. Asimismo, el periodista le pregunta si “¿Felipe Calderón es Heli?”, a lo que Amat responde: “No, no, no. Yo creo que Heli es la gente” (Tragaluz TV, 2013, 10 de septiembre). A partir de esta declaración, podríamos pensar que, si Heli es la gente, y Heli ha sido víctima del narco, entonces cualquier persona es víctima en potencia.

Amat Escalante ha declarado en cuantiosas entrevistas que *Heli* sí es una denuncia de la violencia desatada de forma alarmante durante el sexenio de Felipe Calderón, pero va más allá, pues también indaga en violencias más íntimas entre los seres humanos, violencias cotidianas que a veces son imperceptibles. El filósofo esloveno Slavoj Žižek sostiene que de la violencia social se derivan 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 que podemos identificar al instante” (2009, 9). La segunda, por el contrario, no es evidente; se divide a su vez en dos formas: 1) violencia “simbólica”: se encuentra engranada en el lenguaje y sus formas; 2) violencia “sistémica”: nace de las secuelas del funcionamiento de nuestros sistemas económico y político (Žižek, 2009: 10). Mientras que la violencia subjetiva puede apreciarse en el momento en que una cosa en estado “normal” se perturba, en la objetiva resulta imperceptible, pues es inherente a todo aquello que está en un supuesto estado de normalidad.

De esta forma, podemos visualizar cómo la violencia sistémica y subjetiva, vía la imagen fílmica, se representa a través de los cuerpos (personajes) y su entorno. Los cuerpos son resignificados en su contexto social, a través de normas, organizaciones sociales y políticas, pues de acuerdo con Judith Butler, un cuerpo siempre está expuesto a un modelado carácter social, “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” (2009, 15-16). La corporeidad de los sujetos se convierte en el lienzo donde queda grabada la violencia: la sangre derramada, el dolor, el sufrimiento, la tortura, la inmolación, etc. El cuerpo se vuelve un recipiente de violencias físicas y simbólicas, marcadas, mediadas y atravesadas por asuntos de clase, género y sexualidad (Foucault, 2000: 140-159). Finalmente, el cuerpo es reflejo de las relaciones de poder, el cuerpo se institucionaliza y se politiza, el cuerpo es íntimo y a la vez público.

El mundo de *Heli* nos sumerge en una historia ficcional que es atravesada por la narcoviolencia, para adentrarnos en manifestaciones de violencia más íntimas, de pareja y familiares, todas vinculadas unas con otras. De acuerdo con Michel Foucault, la violencia está intrínseca en toda relación de dominación, en las estructuras y en los sujetos; sus diferentes formas se quedan instaladas en un sistema de reglas (1992, 18). Asimismo, los sujetos y sus cuerpos son dominados y violentados por las instituciones (económicas, gubernamentales, familiares, religiosas, educativas, etc.), en las que los sujetos interactúan, generando así un dinamismo constante en las relaciones de dominación y de poder (Foucault, 1992: 111-118). Dichas relaciones generan asimetrías entre los sujetos y la violencia es una manifestación asimétrica de poder, de la víctima frente al victimario.

Con base en las ideas de Foucault y de Butler, percibimos que el cuerpo es utilizado como un vehículo para generar miedo, para advertir.⁸ En el cuerpo se expresa la violencia por las asimetrías y disparidades que hay entre unos y otros individuos debido a cuestiones de raza, etnia, género, edad. Las víctimas del narcotráfico representan un conflicto neurálgico que refleja las debilidades de las instituciones gubernamentales y del sistema económico, las prácticas culturales, y los valores morales. Asimismo, los cuerpos representados en una película son cruciales para resignificar estas cuestiones, en un nivel ético-político, pero también estético, pues apela a las emociones, a las afectaciones, a las conmociones.

5. *Heli* en la encrucijada moral

Heli fue clasificada como “C” para su exhibición en salas cinematográficas. Según el dictamen del Consejo Nacional de Radio y Televisión se clasificará bajo categoría “C” todo aquel pro-

ducto en el que “se muestren escenas de violencia, sin contener imágenes excesivamente detalladas y siempre y cuando lo justifique la trama” (DOF, 2007, 2 marzo, 5). Al respecto, Escalante opina que “es una lástima que la clasifiquen “C”. La verdad es que lo que inspiró es la juventud. La mayor parte de los personajes son jóvenes. Existen películas donde matan a 300 personas y es con categoría “B” (Lastra, 2014). Pero para el aparato jurídico esta clasificación es necesaria pues debe evitar las “influencias nocivas o perturbadoras al desarrollo armónico de la niñez y la juventud” (DOF, 2007, 2 marzo, 3).

En una conferencia de prensa del Festival de Cine de Morelia (2016), Amat dijo que le parecía injusto que cintas como *Bastardos sin Gloria* (Quentin Tarantino, 2009) tuvieran una clasificación menor que *Heli*: “¿Por qué una película que tiene que ver con los nazis la podía ver un público mayor que a mí película?, se las dejaron leve, pero explícitamente no hay diferencia en el nivel de violencia” y agregó que quizá fue así porque como en su cine “no hay tanto glamour lo ven más feo, al menos eso siento, que como no tiene a Brad Pitt mandando nazis pues lo desprecian más y son más duros [...], eso siento, pero al final de cuentas el país es clasificación C, eso es lo que veo” (Salgado, 2016, 24 octubre).

Escalante recuerda que cuando se estrenó su película en salas comerciales sí estaban revisando la identificación cuando entraba la gente, y “si checan la identificación significa cierto filtro, cierta censura”, señala el realizador (comunicación personal, octubre 2017). La clasificación de *Heli*, si bien le molestó, no le sorprendió, pues todas sus cintas han recibido clasificación C. Sobre su obra *Los Bastardos* (2008) recuerda que “le dieron C, en parte yo creo que tiene qué ver con quién está haciendo esa violencia y cómo se está haciendo” (comunicación personal, octubre 2017). Para el director, es más una cuestión de estrategia comercial que de asuntos morales, pues sus películas siempre han sido controversiales por los modos de abordar temas como la violencia y la sexualidad. No obstante, imagina que si en alguna de ellas hubieran estado estrellas como Nicole Kidman y Brad Pitt, no le hubieran dado clasificación C (comunicación personal, octubre 2017).

Con base en lo anterior, no sólo sostenemos que la censura no es un mecanismo legal que atiende únicamente a los intereses de las instituciones gubernamentales, sino a los de la industria (distribuidores y exhibidores). También consideramos que otro tipo de censura relevante es la autocensura, pues muchos de los creadores se anticipan a los procesos de clasificación para ahorrarse cuestiones burocráticas, así como cambios no deseados en sus obras. Lo cierto es que este tipo de autocensura ya no prima, como sucedía en décadas anteriores, ahora la autocensura se debe en gran parte a una preocupación por salvar el pellejo ante el miedo de ser acosado por el Narco. En palabras de Amat Escalante: “[...] yo creo que también existe la autocensura muy fuerte aquí porque no quieres que te maten. Hay tantos temas que no se están tratando en el cine por miedo, ahí también se daría una censura. Por eso en *Heli* traté de no abordar ningún tema, y lo hice en vivo para que no me pasara nada (comunicación personal, octubre 2017). El temor a ser reprendido por los capos del narcotráfico y otros grupos delictivos ya no es privativo del medio periodístico. En el rodaje de *Heli*, el director se enfrentó a un acoso menor por parte de una autoridad estadounidense, pues hay una escena en que Beto es torturado por su desempeño deficiente durante su entrenamiento. Esta idea la sacó de un video en YouTube: “Despidieron a varios policías [de León], porque trajeron a un norteamericano a entrenar a las fuerzas de policías. Ese americano me contactó cuando se

enteró, muy enojado, me amenazó a través de Twitter. Entonces la única amenaza fue de un americano” (comunicación personal, octubre 2017).

6. La crítica en disputa

La opinión de los críticos se dividió *grosso modo* en dos posturas: por un lado, aquéllos que defienden las intenciones del director de provocar sensaciones extremas al mostrar cruda y despiadadamente la violencia que se vive en México; por otro lado, los que incluso abandonaron la sala de proyección, arguyendo que no era más que una de “esas películas de explotación que entregan su violencia envuelta en pretensiones de cine de arte” (Manohla Dargis, citada en: Solórzano, 2013). Si bien hubo apreciaciones diversas sobre la narrativa, la estética visual y los actores, la discusión se centró en asuntos morales, pues se cuestionaba 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).

A través de *Heli*, y su obra su general, Escalante muestra un estilo único 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 estéticas de la violencia.⁹ 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 son tabú en nuestra sociedad; los proyecta a través de “seres que evaden su realidad, sexualidad pervertida y violencia interiorizada que acaba por estallar” (Solórzano, 2017).

El crítico de cine Jorge Ayala Blanco consideró esta película como una de las diez mejores del 2013. Sobre la violencia opina que deberían dejarse de lado las “connotaciones pavorosamente moralinas”, pues lo interesante es valorar si funciona o no para la trama. Además, enfatiza que la violencia representada es ficticia, que “siempre es una elaboración, una subjetivación, una manera de recibir ese mundo de violencia. Lo estás armonizando y convirtiendo en una obra de arte. Nunca es esa violencia, el cine nunca es un reflejo de la realidad, siempre es una elaboración de sí misma” (Citado en Mancera, julio 2013).

De tal modo que el factor ficcional en el medio cinematográfico resulta determinante en la discusión ética sobre su censura y clasificación. Por un lado, los criterios señalan que si se trata de violencia ficcional no debería censurarse, en tanto que debe respetarse la labor imaginativa y recreativa del realizador, respetando así su libertad de expresión. Por otro lado, el elemento de ficción siempre trae consigo referencias de la realidad, por lo que resulta polémico imaginar y recrear escenarios de la violencia desde la ficción, pero que se asemejan a lo que sucede en la realidad social. El cine tiene esta cualidad ambivalente, pues nos remite a la realidad, al retrato fiel de los objetos, al mismo tiempo que a la ficción, a la invención, a la ilusión que nos sumerge en mundos distópicos, utópicos y quiméricos. En palabras de Edgar Morin: “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 de potencias subjetivas que van a desplazarla, deformarla, proyectarla en la fantasía y el sueño. Lo imaginario embruja la imagen porque ésta es bruja en potencia” (2001, 74).

Los imaginarios en torno a la violencia se alimentan de ficción y de realidad, y más allá de la verosimilitud, el cine condensa estos imaginarios a través de historias inventadas, y provocan una serie de afectaciones y juicios en el espectador.

7. La mirada de los espectadores: otra confrontación ética

El estudio de los públicos es una tarea espinosa por la complejidad de abarcar cuantitativa y cualitativamente los gustos, intereses y preferencias de los espectadores y se dificulta aún más por la diversificación de medios y plataformas en las que hoy día podemos consumir cine. No obstante, así como las tecnologías de la virtualidad han facilitado y diversificado los modos de ver películas, también dichas tecnologías nos pueden ofrecer información y datos significativos que nos permiten vislumbrar y conocer las formas en que son afectados sensorial, emocional e intelectualmente los espectadores.

Ante la innegable predominancia de las redes sociales virtuales –o redes sociodigitales– en la cotidianeidad, consideramos que estos espacios son dignos de indagación y análisis, pues 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 es que a los que estudiamos fenómenos sociales nos brinda la posibilidad de trabajar con bases de datos y contenidos que bien pueden considerarse como un área de oportunidad para realizar etnografías digitales, 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 las ha llamado “tecnologías de proximidad” (2012, 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, digamos, “democrático”, en donde la única condición para ser partícipe –incluso si se quiere ser únicamente observador– es tener acceso a Internet. Para Reguillo, 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” (2012, 149).

En este caso, aprovechando los datos que nos arrojan algunos sitios web, nos enfocaremos en los comentarios realizados en torno a la película de *Heli* publicada en la plataforma de videos YouTube, al considerar que es el sitio web más popular para reproducir y descargar videos de todo tipo y la mayoría de manera gratuita. Hemos seleccionado el video del *trailer* oficial de la cinta, ya que ofrece una cantidad representativa de opiniones discutibles. Esto tan sólo es un muestreo a menor escala de algunas de las confrontaciones de carácter ético y estético con el propósito de vislumbrar un ejemplo de cómo conformamos imaginarios sobre la violencia y los ponemos a discusión so pretexto de un filme como éste.

Para sistematizar los comentarios, pusimos énfasis en comentarios con tendencia positiva y negativa –en términos estéticos y argumentativos–, así como los que hacen alusión a la cinta como un reflejo de la realidad social que aqueja a la sociedad mexicana.¹⁰ Los comentarios con inclinación positiva tienden a valorar la cinta como digna de una obra de arte, y legitiman esta aseveración argumentando que fue ganadora en el Festival de Cannes (2013): “Yo no sé mucho de cine de arte, y sí sentí escenas tediosas, pero ganó Cannes y por algo ha de ver sido, durante la película no entendía mucho pero ahora sigo desmenuzando cada escena y apenas la estoy digiriendo...” (FerreTips Roberto, 2014).

Hay una oposición clara entre cine comercial y de festival, por lo que *Heli* tal vez no gustará al espectador que acostumbra a ver obras al estilo de Hollywood: “Es una película de festival, no comercial, no es toda la culpa de la sociedad, ya que una película de este tipo se tiene que ver con más cuidado y análisis, y estamos acostumbrados a otro tipo de películas más masticadas [...]” (Daniel Palagot, 2014). Algunos usuarios aplauden que aborde asuntos de carácter universal: “sublime... rebasa todos los idiomas y todas las razas, porque habla un lenguaje universal...la violencia... (freddy dos santos, 2017); “es muy buena película trata sobre el gran dilema de ser humano mismo, su existencialismo [...]” (Rick Hunt Raslam, 2017). Otros internautas alagan el filme por su realismo: “Para mí es una de las mejores películas que he visto. Es fuerte y realista, muchas películas mexicanas tienen esta temática de sexo, violencia y drogas, creo que es algo que distingue al cine mexicano [...]” (Kayleigh M, 2016). Otros usuarios justifican la crudeza con que se recrea la violencia: “quienes saben de cine y de argumentos visuales saben que todo lo presentado en pantalla justifica todos los clichés trillados que se critican del cine mexicano, Amatt Escalante nos presenta una brutal realidad y ésta es la gloria y la perdición de su obra, es bellamente real y cruda; estamos acostumbrados a vivir en una burbuja, Amatt [sic] nos saca de ella” (Oscar Herrera, 2014).

Respecto a las opiniones negativas, para muchos es aburrida, lenta y con actuaciones deplorables: “De las peores películas que haya visto jamás! Aburrida! Mal actuada! Como puede tener un premio esto? Qué horror! Ni hablan pfff...[sic]” (Claudia Torres, 2014). Además prevalece la queja del abuso de temas como la violencia y el narcotráfico: “Se ve como otra película mexicana más. Sexo, drogas y violencia” (Times Tercero, 2014); “Mala película... parece que solo con que salgan cuerpos desnudos, tetas y sangre/muertos ya es un elogio al “buen cine”... por favor...” (Patricia Buerer, 2014); “Está perfecta para quienes quieren ver siempre lo mismo VIOLENCIA, para quienes preferimos emociones diferentes y buscamos ver en cine algo que nos deje pensamientos positivos” (sunmi laurie, 2014).

Opiniones de este tipo abundan, recalcando el desconcierto y hartazgo de tener que exponer el lado oscuro de nuestro país, en lugar de mostrar las cosas bellas que tiene nuestra cultura: “Creo que el punto mío es que al menos yo! Estoy harto de esas películas estúpidas de

amores perros, matando cabos, mi segunda noche, etc. películas realmente malas! De todo porque solo hablan de lo mismo de siempre! Sexo, drogas y alcohol cuando México tiene más cosas bellas por ofrecer [...]” (Ricardo Ponce, 2014). Para muchos el cine es una forma de escaparate de la realidad social y no para ver los horrores de México: “Carajo!! ¿Otra película de violencia y narcotráfico? [...] parece que el cine mexicano tiene estreñimiento [sic] mental y sólo busca la salida fácil a la hora de contar historias. La gente quiere ir al cine a divertirse, relajarse y, porqué no, reír un poco. Si quiero saber de violencia, narcotráfico y demás desgracias, no es necesario pagar [...]” (TheFakeMakers, 2014).

Algunos comentarios hacen un comparativo entre *Heli* y *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez), pues su estreno fue en fechas próximas,¹¹ al marcar las diferencias que hay entre una comedia ligera, que nos hace reír o llorar, pero con un final feliz y complaciente y *Heli*, que causa sufrimiento y angustia. Para otros usuarios la obra de Derbez es de un estilo contrario a la de Escalante: “Ni siquiera pueden apreciar el GRAN PREMIO que es ganar MEJOR DIRECTOR EN CANNES, entiendan, no todos en el mundo ganan ese premio, aparte es una película de bajo presupuesto, no comparen con la de Derbez por favor!” (Leonardo Luna, 2014). La disputa se centra en el interés de ver un filme por mera entretención o por concientización, pues mientras la de Derbez sirve para lo primero, la de Escalante para lo segundo. Al respecto, otro usuario comenta: “¿Cómo comparar una película de comedia exagerada-drama [No se aceptan devoluciones] con una película de este estilo [Heli]? Son mundos demasiado distintos, y son emociones muy distintas las que producen al espectador. Heli es de esas películas que producen un malestar general desde el principio, porque nos recuerdan que estamos sumidos en la mierda [...]” (David Vazquez, 2014).

Es cierto que las tendencias, los géneros y los estilos cinematográficos juegan un papel importante para poder agrandar al espectador, pues entre las opiniones citadas prevalecen los juicios negativos argumentando que además de ser una trama lenta y aburrida, con actores novatos y sosos, están cansados de ver películas que abordan el tema del narcotráfico (sexo, drogas, armas). Mientras que los juicios positivos alaban tanto la estética visual y narrativa de la trama como la preocupación y el compromiso de hablar sobre un tema que sigue causando miedo, dolor, sufrimiento y desesperanza en nuestra sociedad. Pero lo que podemos ubicar como un punto de convergencia entre la mayoría de los usuarios es que, para bien o para mal, comparten un imaginario de la violencia y se refuerza a partir de este tipo de películas, pues concuerdan con el realismo con que se retrata.

8. Consideraciones finales

Con este análisis procuramos problematizar las representaciones de la violencia más allá de las etiquetas maniqueas sobre el modo de retratar este tipo de vivencias en el marco de la violencia desatada por el narcotráfico a través de la imagen fílmica. Si reflexionamos desde una posición crítica de la ética, consideramos necesarias las representaciones de este tipo, que, si bien pueden resultar incómodas y provocadoras a gran parte de los espectadores, el cine como arte que es, ayuda a remover conciencias y sensibilizar a nuestros semejantes ante conflictos que nos competen a todos como sociedad.

En cuanto a la censura, reiteramos la vaguedad en la que recaen ciertos criterios jurídicos, ya que no se aplican de modo imparcial, pues creemos que en varios casos atienden más a disposiciones de carácter comercial o político, que a consideraciones éticas. Esto es claro cuando vemos que películas extranjeras, sobre todo estadounidenses, que se auguran como taquilleras no presentan mayor conflicto en clasificarlas con una categoría menor a “C”, por lo que este asunto ético-moral se contrapone con las estrategias comerciales para su exhibición.¹² Además hay una serie de contrariedades entre los propósitos de un realizador y las disposiciones jurídicas en relación al arte cinematográfico, pues de acuerdo con los testimonios del realizador, *Heli* fue una historia pensada para llegar sobre todo al público de jóvenes adolescentes, con el fin de generar empatía y conciencia social, pero el discurso institucional sostiene que con dichas proyecciones se corre el riesgo que ante la vulnerabilidad de los niños y jóvenes, estos puedan imitar los actos de violencia expresados en los medios. Aunque *Heli* no fue censurada –desde el aparato jurídico–, ya que no es una obra que haga apología de la violencia en términos formales, la controversia desató comentarios y juicios que acusan que este tipo de obras incitan a violentar más, o bien, que no queda claro el mensaje del autor, pues no usa la violencia de modo propositivo. Es decir, no se usa para vengar o afrontar el mal. Incluso, prevalece cierta inconformidad por difundir una imagen negativa de México y su sociedad, atribuyéndole al cine el deber moral de propagar una imagen virtuosa al extranjero y al propio mexicano.

Ante este panorama nos preguntamos si ¿no es acaso una contradicción que se restrinjan este tipo de violencias, pero no así las que se exhiben en otros filmes en que se perpetúan violencias como la pobreza, el racismo, el machismo y los estereotipos que derivan de esto? Quizá no se tratan de representaciones violentas tan explícitas y tangibles, o de violencias subjetivas, pero sí de formas violentas derivadas de las dinámicas económicas, políticas y culturales, de la violencia sistémica, de acuerdo con el planteamiento de Žižek. ¿A caso este tipo de violencias no son nocivas para el desarrollo de la infancia y la juventud?

El cuerpo resulta un elemento enriquecedor a la hora de reflexionar sobre la violencia y subsanar las heridas como sociedad, a nivel personal pero también colectivo. Tal como lo plantea Judith Butler: “si queremos ampliar las reivindicaciones sociales y políticas respecto a los derechos a la protección, la persistencia y la prosperidad, antes tenemos que apoyarnos en una nueva ontología corporal que implique repensar la precariedad, la vulnerabilidad, la dañabilidad, la interdependencia, la exposición, la persistencia corporal, el deseo, el trabajo y las reivindicaciones respecto al lenguaje y a la pertenencia social” (2009, 15).

Esta obra fílmica incita a la provocación, a observar con otros ojos ciertas expresiones de violencia que parecieran estar ocultas en la condición humana. Porque de las relaciones sociales emana violencia a causa de la represión de las bajas pasiones, del odio desatado por el racismo y el clasismo, de la misoginia, de tabúes sexuales, etc. Escalante realiza un cine para remover las entrañas y revolver las emociones, sentimientos, percepciones del espectador al confrontar la realidad social. Nos invita a repensar los actos y las actitudes de los seres humanos más allá de las etiquetas y valores morales, o de cómo se transgreden éstas, pues la complejidad del ser humano es tal que no respeta los límites de las tipologías ya desgastadas, pero finalmente complacientes ante los públicos.

Al parecer, la actitud ética del director parte de la ambigüedad, pues considera que es el espectador quien debe reflexionar y precisar su propia postura ético-moral. Es por eso que

sus personajes¹³ resultan complejos y difusos, 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: héroe/antihéroe, noble/villano, víctima/victimario, mexicano/estadunidense. Por otra parte, en su estética visual y narrativa, prevalecen las tomas largas y contemplativas, hacia espacios abiertos, áridos y desolados. La desolación prevalece no sólo por lo solitario y desértico del territorio, sino por la desesperanza del lugar, o del no-lugar, el desamparo y la orfandad en que ha quedado, así como sus habitantes, olvidados también por el Estado.

Finalmente, más allá de la censura en el campo legislativo, las opiniones, posturas y cuestionamientos en el imaginario colectivo de los mexicanos nos conducen a una suerte de censura, pues además de los procesos de distribución y exhibición que de por sí median la posibilidad de ver un filme como éste, el sentir de varios espectadores condiciona a otros tantos en la decisión de ver o no verlo, por lo que se practica otro tipo de censura, desde abajo, por decirlo de algún modo, y muchas veces coincidiendo los códigos morales de estos, con los impuestos desde el campo jurídico. Por tanto, la complejidad de la censura dentro del fenómeno cinematográfico atiende a muchas aristas en distintos niveles: la censura institucional, la censura comercial, la autocensura, y la censura de los espectadores.

Referencias

- Butler, Judith. (2009). *Marcos de guerra, Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Carbonell, Miguel (2004). La libertad de expresión en la Constitución Mexicana. *Anuario de derecho constitucional latinoamericano*, pp. 465-495 [en línea]. Recuperado de: <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/anuario-derecho-constitucional/article/viewFile/30215/27276>
- Campuzano, Claudia, (1994). "Apología del Delito", *Diccionario Jurídico Mexicano* [Enciclopedia online]. Recuperado de: <http://mexico.leyderecho.org/apologia-del-delito/>
- Collado, Fernando del, (conductor) (2013, octubre 20). *Tragaluz* con Amat Escalante, publicado en YouTube (10 septiembre 2013). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=BbWbM6xZEFc>
- Diario Oficial de la Federación (DOF). Disponible en: <http://www.dof.gob.mx/>:
- "Acuerdo mediante el cual se emiten los criterios generales de clasificación de películas, telenovelas, series filmadas y teleteatros grabados"
- "Acuerdo mediante el cual se expiden los criterios para clasificación de películas cinematográficas". Publicado: 4 de abril de 2002.
- 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.
- "Instituto Mexicano de Cinematografía. Decreto de Creación". Publicado originalmente: 25 de marzo de 1983. Firmado: 23 de marzo de 1983.
- "Ley Federal de Cinematografía". Publicada originalmente: 29 de diciembre de 1992. Última reforma publicada: 17 de diciembre de 2015.
- "Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión". Última reforma publicada: 14 de julio de 2014.
- "Reglamento de la Ley de Cinematografía".

“Reglamento de la Ley Federal de Radio y Televisión en materia de Concesiones, Permisos y Contenido de las Transmisiones de Radio y Televisión”.

Escalante, Amat (2017, octubre 20). Comunicación personal.

Foucault, Michel (2000). *Historia de la sexualidad*. Vol. I. México: Siglo veintiuno editores.

_____ (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.

Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) (2014). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2013*. México: SEP/CONACULTA. Recuperado de: http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792dff003a13/56e3451b9d72792dff003e25/files/Anuario_Estadistico_de_Cine_Mexicano_2013.pdf

International Federation of Film Archives (FIAF) (2017). Bruselas, Bélgica. Recuperado de: <http://www.fiafnet.org/pages/Community/Mission-FIAF.html>

_____ (2008). Don't Throw Film Away. The 70th Anniversary FIAF Manifesto. París, Francia. Recuperado de: <http://www.fiafnet.org/pages/Community/FIAF-Manifesto.html>

Ladeira Prado, R., Cortizo Rodríguez, V., Sánchez Valle, I. (coords.) (2006). *Diccionario Jurídico de los medios de comunicación*. Madrid: Editorial Reus.

Lastra, G. (2014, marzo 13) “Amat Escalante. El cine que nos duele”, entrevista a uno de los realizadores cinematográficos más relevantes de México, premiado como el mejor director de cine en Cannes por su película “Heli”. *La Otra Revista*. Recuperado de: <http://www.laotrarevista.com/2014/03/amat-escalante-el-cine-que-nos-duele/>

Mancera Hernández, B. (2013, julio 1). “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>

Morin, Edgar (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.

Organización de los Estados Americanos (1969). Convención Americana sobre Derechos Humanos, San José Costa Rica, Departamento de Derecho Internacional/Secretaría de Asuntos Jurídicos. Recuperado de: https://www.oas.org/dil/esp/tratados_b-32_convencion_americana_sobre_derechos_humanos.htm

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1981). Actas de la Conferencia General, 21ª reunión, Belgrado, 23 sept.– 28 oct. 1980. París. UNESCO. Recuperado de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000475/047>

_____ (2005, octubre). Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales. París. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

_____ (2012). Textos Fundamentales. París. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002161/216192s.pdf#page=7>

Salgado, I. (2016, octubre 24). México es clasificación C: Amat Escalante. *Milenio.com*. Recuperado de: http://www.milenio.com/hey/cine/amat_escalante-region_salvaje-festival_cine_morelia-cruda_realidad-milenio-hey_0_835116694.html

Rebeil, M., Montoya, A. (2010). Ética y calidad de la comunicación para la identidad cultural. En M. Rebeil, D. Gómez (coords.), *Ética e identidad cultural. La influencia de los contenidos mediáticos*, pp. 3-34. México: Editorial Porrúa/Universidad Anáhuac.

Reguillo, R. (2012). Navegaciones errantes. De músicas, jóvenes y redes: de Facebook a Youtube y viceversa”, *Nueva época* (18), julio-diciembre, pp. 135-171.

San Martín, J., Grisolí, J., Grisolí, S. (eds.) (2005). *Violencia, televisión y cine*. Barcelona: Ariel.

Sánchez Vázquez, A. (1974). *Ética*, México: Editorial Grijalbo.

Solórzano, F. (2013, agosto 6). Heli de Amat Escalante. *Letras Libres* (176). Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/heli-amat-escalante>

_____ (2017, julio 17). Entrevista a Amat Escalante. "La provocación es parte fundamental de cualquier tipo de arte". Retratos de un país en llamas. (223). Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/mexico/revista/entrevista-amat-escalante-la-provocacion-es-parte-fundamental-cualquier-tipo-arte-retratos-un-pais-en-llamas>

Zavala, L. (2012). La representación de la violencia física en el cine de ficción. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (29), abril.

Žižek, Slavoj. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones*. Barcelona: Paidós.

Notas

1. De aquí en adelante nos referiremos al Diario Oficial de la Federación por sus siglas (DOF).
2. De aquí en adelante nos referiremos a la Ley Federal de Cinematografía por sus siglas (LFC).
3. El término no hace alusión al género de terror. 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" (DOF, Criterios de Clasificación, Art. 3, 4 abril 2002, 2).
4. Dicha convención se llevó a cabo en San José, Costa Rica, del 7 al 22 de noviembre de 1969.
5. Se estrenó en agosto del 2013 y se exhibió en 33 pantallas del país, con 33 copias, tuvo 90 mil 556 asistentes y generó en taquilla 4 millones 422 mil 044 pesos (Imcine, 2013: 50). Estas cifras muestran un escenario parcial, ya que tuvo eco en otros espacios, como en el mercado de la piratería y en sitios de Internet. Fue de las películas nacionales más buscadas para reproducir su *trailer* en YouTube. (Imcine, 2013: 209-210). En su *fan page* de Facebook consiguió tener 3 mil 747 followers (seguidores), y en Twitter 2 mil 061. Las cifras posteriores al 2014 son datos proporcionados con base en una consulta personal más actualizada.
6. Obtuvo otros premios: Mejor película (Festival de La Habana, 2013), Mejor director (Premios Ariel, 2013), Mejor película (Festival de Lima, 2013), Mejor director y guion (Premios Fénix, 2014), Mejor dirección (Premios Platino, 2013). (FilmAffinity, 2017).
7. El formato de este trabajo no permite adentrarnos en el análisis y la interpretación del filme secuencia por secuencia, así que nos enfocaremos en las partes que consideramos fueron causa de la controversia.
8. Las narcomantas suelen contener de modo más explícito el mensaje que se quiere enviar, el cuerpo lo tiene implícito, el cuerpo es el contenedor de la violencia, en primer lugar, física, pero también simbólica.
9. Sus otras cintas son: *Sangre* (2005), *Los Bastardos* (2008) y *La región salvaje* (2016), además cuenta con algunos cortometrajes: *Amarrados* (2002), *Revolución* (2010) y *Esclava* (2014). (FilmAffinity, 2017).
10. Este ejercicio de análisis etnográfico digital es parte de un trabajo de investigación más grande que atiende a elementos tanto cualitativos como cuantitativos, por lo que en este caso sólo hacemos alusión a algunos comentarios que consideramos representativos, en términos cualitativos, en función del objetivo del texto.
11. En 2013 las cintas nacionales más taquilleras fueron dos comedias: *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez), con 15 millones 199 mil 633 asistentes e ingresos de 600 millones 329 mil 311 pesos, y *Nosotros los nobles* (Gary Alazraki), con 7 millones 136 mil 955 asistentes e ingresos de 340 millones 304 mil 344 pesos.
12. En el *Top Ten* de asistencia están cintas como *Iron man 3* (Chris Renaud, Pierre Coffin), *Rápidos y furiosos 6* (Justin Lin), *Los juegos del hambre 2. En llamas* (Francis Lawrence), *Thor 2. Un mundo oscuro* (Alan Taylor) y *Guerra Mundial Z* (Marc Forster). Todas éstas clasificadas con "B" y "B-15", a pesar de que en ellas se muestran escenas violentas, uso de armas, derramamiento de sangre, etc. (Imcine, 2014: 41).
13. En cuanto a la elección del cuerpo actoral, el realizador guanajuatense menciona que lo hace en función de "lo que me inspira; vivo en la realidad que es la película y en lugar de ir a buscar actores para representar a la gente que vi y que me inspiró a escribir o a filmar: pongo a esa gente en la pantalla" (Lastra, 2014).