

Violencia en el cuerpo masculino. *Heli*: la construcción estética de un hecho social

Por Lucero Fragoso Lugo*

Resumen: Este texto analiza la representación estética de la violencia ejercida sobre el cuerpo masculino en el film *Heli* (Amat Escalante, 2013) y su relación con una política de soberanía criminal en el marco de la guerra del Estado mexicano contra el narco. A nivel del estilo, la cinta construye un *hecho social* —término de André Bazin— en el que la representación frontal y pausada del tormento al cuerpo masculino y de su emasculación, con su trasfondo escénico, aluden a la necesidad del Estado mexicano de afirmar su identidad viril mediante la degradación de identidades masculinas en zonas colonizadas.

Palabras clave: *Heli*, cine mexicano, cuerpo masculino, violencia, guerra contra el narco.

Violência no corpo masculino. *Heli*: a construção estética de um fato social

Resumo: Este texto analisa a representação estética da violência sobre o corpo masculino no filme *Heli* (Amat Escalante, 2013) e sua relação com uma política de soberania criminal no marco da guerra do Estado mexicano contra o narco. Estilisticamente, o filme constrói um fato social —termo de André Bazin— em que a representação frontal e lenta do tormento do corpo masculino e sua emasculação, com seu fundo cênico, aludem à necessidade do Estado mexicano de afirmar sua identidade viril através da degradação das identidades masculinas nas áreas colonizadas.

Palavras-chave: *Heli*, cinema mexicano, corpo masculino, violência, guerra às drogas.

Violence in male body. *Heli*: the aesthetic building of a social fact

Summary: This text analyzes aesthetic representation of violence on the male body in *Heli* (Amat Escalante, 2013) and its relationship with a policy of criminal sovereignty in the framework of the Mexican State's drug war. Stylistically, the film constructs a social *fact* —André Bazin's term— in which the slow frontal representation of male body's torture and emasculation, set against a scenic background, alludes to the Mexican State's need to assert its virile identity through the degradation of masculine identities in colonized areas.

Key words: *Heli*, Mexican cinema, male body, violence, drug war.

Fecha de recepción: 03/01/2024

Fecha de aceptación: 14/09/2024

Introducción

El propósito de estas líneas es analizar la representación estética de la violencia ejercida sobre el cuerpo masculino en el film *Heli* (Amat Escalante, 2013). También se pretende identificar cómo se relaciona esa violencia física con una política de soberanía criminal en el marco de la guerra del Estado mexicano contra el narco. Para mostrar la agresión, esta cinta confiere a la experiencia cotidiana de hombres comunes un significado particular, amplificado y propio mediante el estilo expresivo del realizador. Los rasgos formales de este film construyen un *hecho* —un fenómeno social, de acuerdo con André Bazin—, *hecho* que se convierte en una actitud ética.

La elaboración del *hecho* social está ligada a la alternancia entre una “estética del distanciamiento” en las escenas de la vida diaria y una estética de involucramiento en las escenas de violencia; ello sugiere una reflexión ética con respecto a un momento moral del Estado mexicano, el cual crea un contexto de excepción para fines ideológicos y partidistas. La representación frontal y pausada del tormento al cuerpo masculino y de su emasculación, así como la puesta en escena que la encuadra, aluden, en el plano estético, la necesidad del Estado de afirmar su poderío y fuerza viril; esta necesidad se cubre mediante la degradación de identidades masculinas en zonas colonizadas, donde los hombres, víctimas y verdugos, son los enemigos que el sistema reclama. De igual modo, las escenas de violencia en la cinta reflejan una cultura visual de normalidad y consentimiento hacia la brutalidad como espectáculo.

La historia que se narra en el film es tan sencilla como estremecedora. Heli Alberto Silva es obrero en una ensambladora de automóviles de una localidad del estado mexicano de Guanajuato. Heli vive con su padre, su esposa Sabrina y su hermana Estela, de doce años. Beto, un cadete novio de Estela, esconde en el tinaco de la familia Silva un par de sacos de cocaína que robó a sus jefes del ejército. A partir de este suceso, se desata una ofensiva atroz en contra de Beto, de Heli y de su familia.

En la primera parte del texto, se discute en torno a la estrategia de la película para construir *hechos* sociales al exponer ante de los espectadores, de forma pausada y directa, episodios de la rutina habitual de los protagonistas en espacios geográficos y corporales tomados por la mancuerna cómplice del crimen organizado y las autoridades estatales; el cuerpo de Beto, compendio de las violencias de la necropolítica, es revelado en su masculinidad estriada y vulnerable, contraria al ideal de la corporalidad varonil imperturbable e intacta. El segundo capítulo arguye que el distanciamiento afectivo como figura estética articula una realidad inercial y desesperanzadora en la que los personajes no alcanzan a desenvolverse a cabalidad, ni a generar mapas emocionales legibles para los espectadores; el intento de seducción del Estado hacia Heli se inviste también de una falsa afectividad que acaba por cuestionar la hombría del joven padre de familia. Finalmente, el tercer apartado da cuenta del lento y disimulado proceso de desgaste social (*slow violence*) mediante la puesta en escena, la duración de los acontecimientos y el régimen de las miradas; también se pregunta por el vínculo entre la ética de la representación de la tortura y los valores estéticos elegidos para mostrarla, los cuales convierten al cuerpo masculino desgarrado y sojuzgado en fuente de reflexión moral, en un *hecho* social.

Beto: un lienzo de la grafía criminal

Un hombre de belleza “clásica” —joven, de cuerpo atlético, alto, de armoniosos rasgos faciales— se muestra en posición frontal completamente desnudo. Su

postura corporal imita al *David* de Michelangelo Buonarrotti: de pie, con un brazo que cuelga y el otro doblado hacia el hombro. La diferencia con la famosa escultura es que a este cuerpo le falta una parte de la pierna izquierda. El autor de esta fotografía, que forma parte de la instalación *David-queiebramales* (2005), es el colombiano Miguel Ángel Rojas y, el modelo, un soldado cercenado por minas anti-personales. Esta imagen, en principio, se propone expresar una estética que transgrede los estándares de la belleza corporal y, por lo tanto, provocar incomodidad y poner “distancia” entre el espectador y la obra. Sin embargo, en su análisis de este producto artístico, Chloe Rutter-Jensen (2018: 162-163, 166) argumenta que, aún con la pierna mutilada, el soldado, embellecido en la composición fotográfica según los “discursos dominantes”, cumple con los parámetros de la masculinidad imperante y “aparece como un objeto espectacular” del conflicto armado en Colombia. En este sentido, la fotografía no logra importunar al público y tampoco consigue un alejamiento ante el impacto causado por la supuesta repugnancia de la imagen.

En la obra de Rojas, como en el film de Amat Escalante, se representan las huellas dolorosas de una guerra en el cuerpo de hombres jóvenes, aunque de distintas maneras. La primera secuencia de *Heli* consiste en un emplazamiento cenital de la cámara que, en un movimiento pausado y continuo, va develando los cuerpos de dos hombres jóvenes en la caja de carga de una camioneta *pick-up*. Una bota oprime la mejilla ensangrentada de uno de ellos; el otro, acostado boca abajo, en calzoncillos, muestra golpes en las piernas y en la espalda. Atisbados a lo lejos por el Cristo de brazos abiertos del cerro del Cubilete,¹ varios hombres cargan el cuerpo semidesnudo y lo dejan colgando de un puente peatonal, como un péndulo. ¿A quiénes pertenecen estos cuerpos y, en particular, de quién es el cuerpo suspendido? ¿Cuál es el motivo

¹ El cerro del Cubilete se encuentra en el estado mexicano de Guanajuato; sobre él se construyó un santuario encima de cuya bóveda se yergue una enorme estatua de Cristo Rey.

de la violencia ejercida sobre ellos, violencia que el espectador ha atestiguado en el muy cercano recorrido de la cámara por sus heridas?

A diferencia del soldado José Antonio de la fotografía de Rojas, cuyo cuerpo podría incluso parecer funcional, la fisonomía agredida de estos hombres no pasó por el embellecimiento. La masculinidad convencional ostenta cuerpos íntegros, “rígidos, ilegibles e invisibles” (Fouz-Hernández y Martínez-Expósito, 2007: 83-84). El soldado de Rojas se ha hecho visible, pero por su apostura y atractivo; sigue siendo inescrutable, indescifrable, protegido en su superficie de las anotaciones externas, como las esculturas de mármol en un museo. En cambio, la representación de la corporalidad masculina en estas primeras tomas de *Heli* (y en escenas posteriores) es la de un texto para leerse y en el cual se puede escribir, un objeto dispuesto a ser “manipulado”, transfigurado, diseccionado. El cuerpo masculino no es más el motor que pone a funcionar la trama, sino el “lugar de la acción”, el terreno de inscripción de la violencia (Fouz-Hernández y Martínez-Expósito, 2007: 6). En el centro de la vulnerabilidad, estos cuerpos no pertenecen a sujetos masculinos independientes y dueños de sí mismos, sino a seres “abiertos”, “expuestos” a la crueldad de otros, en un estado similar al de la primera infancia (Cavarero, 2011: 21-23).

La conversión del cuerpo del soldado de Rojas en un modelo “heteronormativo de belleza masculina”, aunque dé lugar a preguntas sobre las razones de su condición, oculta las causas profundas de la guerra colombiana, las injusticias sobre la población campesina y las circunstancias estructurales de desigualdad (Rutter-Jensen, 2018: 164, 167). Por su parte, la película de Amat Escalante ofrece diversos indicios para revelar el contexto histórico de sus personajes de un modo casi documental, cercano al estilo que Bazin (2005: 20) atribuye al neorrealismo de la posguerra.



David-quebramales (Miguel Ángel Rojas, 2005), tomado de Andrés David Montenegro Rosero, "Una y tres aproximaciones teóricas a la serie David de Miguel Ángel Rojas".
 Fuente: <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hart/article/view/3489/2577>



El cuerpo masculino en *Heli*: sitio de inscripción de la violencia

Al comenzar el nuevo siglo, México consolidó un proceso de democratización institucional que permitió la alternancia en la presidencia de la República después siete décadas de gobierno de los miembros del Partido Revolucionario Institucional (PRI). En el año 2000, fue electo primer mandatario Vicente Fox, quien había sido postulado por el Partido Acción Nacional (PAN), fuerza política identificada con la derecha y la democracia cristiana; anteriormente, personajes de partidos distintos al PRI ya habían obtenido puestos de elección popular a nivel local. A medida que avanzaba el recambio de élites, se reordenaba el tráfico de drogas y se disparaba la violencia, pues las nuevas autoridades ya no garantizaban el control absoluto de un cártel sobre determinada “plaza”. A unos días de asumir el poder, en diciembre de 2006, Felipe Calderón, sucesor de Fox y militante del PAN, puso en marcha una embestida militar contra la industria de estupefacientes enfocada en la captura de los jefes de los carteles (“decapitación”) y en la confiscación de mercancía (Shirk y Wallman, 2015: 1359-1360, 1362).

El Estado sustentó su plan de combate en la intervención militar unilateral, es decir, en el ataque a todos los cárteles, aunque muchos de ellos no hubieran comenzado ninguna agresión. Para defenderse de las fuerzas estatales, los criminales invirtieron en armas de alto calibre y entrenamiento, lo cual desencadenó mayores estallidos de violencia. Además, la decapitación de los grupos delincuenciales provocó luchas internas por la sucesión, así como la fragmentación de estas organizaciones y fuertes combates entre los cárteles recién creados y los que ya existían. Para 2011, la cifra de asesinatos producto de esta guerra era cinco veces mayor a la registrada en 2006. Se dice que Calderón acometió contra el narco sin “un diagnóstico apropiado” y sin estrategia; una de las hipótesis plausibles sobre el objetivo del mandatario, subyacente a estas maniobras, es que pretendía desviar la atención de las acusaciones de fraude electoral por parte de quien había sido su contrincante, el izquierdista Andrés Manuel López Obrador, y legitimar su gobierno mediante la lucha contra un enemigo común (Trejo y Leal, 2020: 143-144, 147-149).

La guerra contra el narco respondió a un “contexto de polarización ideológica entre izquierda y derecha”, en el que se decidió “usar las fuerzas de seguridad y del sistema judicial para propósitos electorales y partidistas”. En esta lógica, se retiró la asistencia policial y militar a los gobiernos estatales de oposición y se les persiguió al acusarlos de complicidad con el crimen organizado. El empleo del aparato de seguridad para estos fines se explica por el hecho de que las “élites post-autoritarias” no construyeron un sistema judicial independiente, alejado de intereses políticos (Trejo y Leal, 2020: 145).

Una táctica contra el crimen de corte punitivo y militarista, motivada por el control de la competencia electoral tuvo repercusiones funestas para la población civil, cuyas vidas fueron consideradas “colaterales” en el discurso oficial (Wax-Edwards, 2022: 178-179). La obligación del Estado de proteger las vidas de sus ciudadanos se volvió marginal, diluyéndose así el reconocimiento de la vulnerabilidad humana, es decir, la “responsabilidad colectiva por la vida física de los demás” (Butler citada en Cavarero, 2011: 21).

Desde una perspectiva naturalista, pero inscrita en arreglos políticos, el Estado puede optar por tejer redes de preservación de la vida, por el abandono, o por el franco asesinato. De acuerdo con Achille Mbembe (2019: 66, 70), la soberanía de una entidad (que podría o no ser el Estado), en su “expresión última”, “reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir.” La política de la muerte es propia de regímenes de excepción con una base normativa caracterizada por “una noción ficcionalizada del enemigo” y una situación, quizás también ficcionalizada, de urgencia.

La política como el “derecho de matar” se funda en un trabajo de segregación por el que se confina, en parcelas físicas, a los individuos que pueden morir. En estas parcelas o estados de sitio —definidos en la historia como territorios coloniales—, la soberanía “consiste fundamentalmente en el ejercicio de un poder al margen de la ley”. Estas regiones no entran en el modelo de la

“organización racional” del Estado: es un mundo subhumano en donde no aplican las reglas de respeto entre enemigos, mucho menos las reglas de la ciudadanía. Aquí, “la violencia del estado de excepción supuestamente opera al servicio de la ‘civilización’” (Mbembe, 2019: 70, 76-77).

Los planos generales o panorámicos de *Heli* en espacios abiertos retratan paisajes áridos, polvosos, de construcciones sencillas de tabique gris, como la casa de la familia Silva. La escuela de Estela, de la que escapa por un agujero en la rejilla de metal, se encuentra enclavada en un área topográfica de este tipo. El viejo automóvil amarillo que conduce Beto, en compañía de la hermana de Heli, se desplaza sobre la línea del horizonte justo en medio de una vasta extensión de tierra y otra de cielo, como funambulistas que se deslizaran sobre un alambre envueltos en la nada. El destino de la joven pareja es una montaña de chatarra oxidada bajo la cual se esconden sacos de cocaína, sustraídos por los militares como parte de un decomiso y que ahora son custodiados por un perro feroz. Escalante emplea tomas suficientemente duraderas para hacer al espectador consciente de la parcela colonizada, la cual a menudo se puebla de cuerpos también sujetos a la dominación exterior.



Beto y Estela en el automóvil amarillo: funambulistas sobre el horizonte

El cuerpo de Beto es el epítome de la colonización; en este film, se convierte en superficie de inscripción de las necesidades de dos soberanías: la del

Estado y la de la organización criminal. Tras haber vomitado a causa del entrenamiento extenuante, Beto yace sobre la tierra, exhausto. El cadete es obligado a rodar sobre su propio vómito: en una toma desde lo alto, se observa el abdomen de Beto marcado con sus propios desechos, como objeto del estado de excepción. Minutos después, reposa recargado en un tronco seco, frente a un páramo de montículos rocosos, semejante al de un *western* lánguido de antihéroes humillados.



El cuerpo de Beto marcado con sus propios desechos

En la construcción de parcelas geográficas y corporales colonizadas, Escalante renuncia a una estructura narrativa transparente y va configurando aquello que Bazin denomina *hechos*. Pareciera que los personajes de *Heli* hilvanaran momentos de realidad que transcurren sin prisa y que se ‘iluminan’ para hacer de ellos objetos de observación. Una acción común, un gesto cualquiera, es “la vida en su inmediatez”, es duración, es una forma de actuar. Es por eso que la observación de un sujeto durante el tiempo en que tarda en completar una actividad “revela algo de su ser y de su adherencia al mundo”. Bazin descubre *hechos* en el cine neorrealista porque las cosas que la gente hace no se usan para armar una fabulación: son tan solo “momentos de vida”. Al ser testigos externos, los espectadores pueden apreciar en toda su magnitud la representación simultánea y duradera del tiempo y el espacio. A partir de la voluntad de prestar atención al suceso en pantalla, éste cobra un significado,

se convierte en ese *hecho* que Bazin persigue y cuya ambigüedad —es ambiguo porque el director no puede imponer su punto de vista— lo convierte en real (Sorlin, 2016: 118-119).

Escalante logra espesar los actos cotidianos, imprimir la impronta de la gran historia en la gente común al recrear momentos banales (Zavatinni, 1966: 220-221) pero que, al dotarlos de tiempo, cobran un significado político que subraya el estado de sitio. Beto acude de noche, en su automóvil, al lugar donde se esconde la droga. En una toma continua, encasquilla la pistola (iluminado por la luz interna del vehículo), le dispara al perro e intenta mover los cacharros. La toma, sin embargo, se oscurece por completo cuando las fuentes naturales de luz —las luces del automóvil y la lámpara de mano del muchacho— se apagan. Los instantes de penumbra cortan la escena, imprimen un sentido fragmentario a esta vivencia, pero son esos cortes dentro de lo continuo lo que acentúa la territorialidad colonizada de la que Beto es presa: alrededor suyo no hay más que una absoluta tiniebla. La luz, que sólo él mismo se puede proveer, es intermitente y le sirve para ser cómplice de sus propios verdugos en su único acto de libertad —asesinar al perro— para huir de su presente. En el halo circular de su lámpara sólo caben los metales carcomidos y el animal que ladra; al desviar la luz para preparar el disparo, la total negrura de la pantalla es alumbrada por las dos detonaciones que permiten atestiguar esa muerte.

Los planos de Amat Escalante no muestran “lo real sin costuras”; por el contrario, el director selecciona “realidades significativas y comunicables” (Niney, 2009: 33, 35) en su duración verídica, a veces segmentadas artificialmente, como en la secuencia descrita del asesinato del perro. Es así que una composición minimalista revela, en toda su potencia, una política de muerte mediante la construcción de *hechos* que dibujan la irrupción de soberanías externas en lo cotidiano.

Heli: distanciamiento y seducción

El término práctico-inerte fue acuñado por Jean-Paul Sartre para referirse al trabajo que realiza un conjunto de individuos bajo las órdenes de una máquina. Este trabajo, no obstante, podría ser realizado por cualquiera: los individuos se encuentran “condenados a una ‘tarea universal’” que les ha arrebatado “su particularidad”. La obediencia a artefactos que han creado otras personas, quienes se han convertido a su vez en “materia o máquina trabajada” y transmiten su inercia o pasividad a quienes les sirven, es una condición para subsistir (Aron, 1975: 46-47).

En el ejército y en la ensambladora de autos, Beto y Heli se encuentran sometidos a rutinas inerciales, a movimientos repetitivos que los convierten en piezas de un engranaje mayor. Este automatismo y rigidez se extiende a sus relaciones interpersonales: son seres inexpresivos, de escasa gestualidad y lenguaje parco. Los intentos de Heli para conseguir que Sabrina, su esposa, tenga intimidad con él se reducen a forcejeos que expresan tensión en lugar de afecto. Laura Podalsky (2016: 239-240) identifica en el cine latinoamericano contemporáneo una propuesta formal que denomina “estética del distanciamiento” (*aesthetics of detachment*). Sus rasgos se sintetizan en la desconexión emocional de los personajes respecto a otras personas y a su entorno, una forma lejana de dirigirse al público que obstaculiza “la inmersión espectral en el mundo diegético”, y la reproducción de las pautas del “realismo psicológico” empleado en el cine europeo de la segunda posguerra con personajes impasibles o de emocionalidad ambigua. Pero mientras que en estos films europeos el público puede identificar corporalmente el “estado psíquico y las aprehensiones afectivas” de los personajes, en *Heli* y en otros films adheridos a esta tendencia estilística, esa aptitud espectral se difumina.

Este modo de articular las relaciones corresponde a una clase de realismo propia del contexto de nuestros países, en la que los “apegos sensoriales” se

apartan de los imaginarios de “la buena vida” en términos convencionales de “movilidad social, seguridad laboral, intimidad duradera”. Una estética del distanciamiento o de la resistencia da cuenta de los esquemas sensoriales “del sujeto latinoamericano en el capitalismo tardío” como un mecanismo para percibir el “presente histórico”. Por otra parte, el hecho de investir al público como “testigos desapegados” pone en entredicho el “sentido de comunidad” (Podalsky, 2016: 238, 244, 247).²

En el encuentro de Heli con los detectives Omar y Maribel, para denunciar la irrupción violenta de “policías especiales” en su casa y la desaparición de Estela, hay un intento de transgredir la lejanía emocional; pero tal intento permanece en el nivel del contenido narrativo y no trasciende a la forma estética. Maribel se muestra solícita hacia el malestar físico de Heli, quien acaba de ser agredido, y trata de tender algún tipo de aproximación afectiva. Este conato de afecto se expresa en diálogos escuetos, en frases pronunciadas sin emoción (“ahorita te atienden tus heriditas, papi”), en gestos flemáticos. La manifestación de estos retazos de calidez es apenas visible para el público en un gran plano general en el que, en la búsqueda de los restos del padre de Heli, la detective sigue al joven a cierta distancia —ambos muy lejos de la cámara— y corre a abrazarlo cuando éste se desvanece.

Pero el ensayo más directo de contacto ocurre durante la “conversación” que sostienen ambos dentro del vehículo de la detective, tomados de espaldas. De pronto, Maribel acaricia el cuello de Heli; este anuncio sensible provoca que la cámara pase al otro lado del escenario para enfocarlos de frente. La detective muestra al joven sus enormes pechos desnudos. Aquí, la representación del Estado reside en una mujer, y es así porque la seducción perversa está tradicionalmente vinculada al cuerpo femenino. El muchacho no acepta ser

² Según Podalsky, la distancia de Heli hacia los espectadores se consigue al mostrarlo de espaldas en sus trayectos en bicicleta y al privilegiar los planos generales en sus acciones cotidianas, evitando las tomas por encima del hombro, las cuales conectarían a la audiencia con la perspectiva de este personaje (2016: 249).

cómplice del Estado —sensorialmente petrificado— y de su soberanía criminal, aunque viva dentro de ella (con anterioridad, los detectives habían intentado que Heli firmara una declaración en la que se relacionaba a su padre con alguna organización criminal). El rechazo a personificar una masculinidad cómplice provoca que la heterosexualidad de Heli sea puesta en duda por Maribel (“¿eres joto?”), pues lo viril, lo varonil debería identificarse con el autoritarismo, la prepotencia y la fuerza de la instancia estatal.

La detective Maribel, aun siendo mujer, participa del sistema jerárquico masculinista en el que un conjunto de individuos tiene “acceso diferenciado a recursos simbólicos, financieros, legales, entre otros, que permite el control, explotación, discriminación de unas personas sobre otras” (Cruz, 2011: 246). Así, la masculinidad estatal opera como instrumento de dominación, es decir, con una considerable diferencia de poder entre una instancia o grupo de personas y otros individuos, motivo por el cual puede ejercer una autoridad al margen de la ley y al margen de consideraciones de orden moral. Este enfoque es compatible con la idea de soberanía que se enunció más arriba, la cual se refiere a la potestad para decidir sobre la vida y la muerte, a la rectoría colonialista de un estado de excepción.

Se afirma que la política de seguridad en México se diseñó con una perspectiva de seguridad nacional y no de seguridad pública. Esto quiere decir que se priorizan los intereses de “los órdenes de gobierno” —entendidos aquí como la protección de las autoridades en su pasividad— por encima de los derechos de los ciudadanos. Este “dispositivo de gubernamentalidad” pretende dominar “la vida de la población en un contexto de hiperviolencia” mediante “tácticas de criminalización” como la entrega o venta de personas por parte de las autoridades estatales al crimen organizado, la articulación de operaciones entre órganos de gobierno y asociaciones delictivas, el sabotaje de la justicia con errores de procedimiento deliberados, entre otras maniobras. *Heli* retrata la “retórica de género” masculinista en los mecanismos de seguridad del Estado

basados en aprehender o aniquilar a un supuesto enemigo. El enemigo, con frecuencia, es un sujeto varón, joven y de escasos recursos (Gutiérrez Vargas, 2021: 206-209).

La tortura: la ética de la estética y el *hecho social*

En su libro, *Los cárteles no existen*, Osvaldo Zavala (2018: edición Kindle) afirma que las víctimas y victimarios de la guerra del gobierno mexicano contra el narco comparten un perfil similar: “hombres entre 25 y 29 años de edad, solteros, pobres y con escasa o ninguna escolaridad”; en muchos casos, el victimario es unos cinco años menor que la víctima. Para este autor, la idea de cárteles tiene el cometido de “ocultar las verdaderas redes de poder oficial que determinan los flujos del tráfico de drogas”; en otros términos, esconden el proceso de violencia lenta y sigilosa que carcome el tejido social.

En todo el film analizado se revela una violencia que se “dispersa en el tiempo y en el espacio” de manera furtiva, casi invisible, ejerciendo un desgaste sobre las cosas y las personas, en un proceso que ni siquiera se considera violento y que se conoce como *slow violence*³ (Nixon, 2011: 2). En la escena de la tortura de Beto y Heli, aunque la crueldad es explícita, directa y extrema, se expresan también las consecuencias de la progresiva descomposición social. Los verdugos de Heli y Beto son muy jóvenes, algunos prácticamente unos niños. Su forma de vida no corresponde a la imagen mediática-espectacular del narcotraficante adinerado, de indumentaria extravagante y en mansiones ostentosas (Haddu, 2022: 119). La representación de estos muchachos corresponde a habitantes de zonas catalogadas por las autoridades como de alta peligrosidad, esto es, a franjas de territorio colonizado. Sobre los pobladores de estas regiones, aún si no participan de la delincuencia, pesa un estigma que construye una disposición al rechazo, la cual profundiza su contexto adverso y expande un “sentido común” desde el cual un individuo

³ Este concepto proviene de los estudios ecológicos; se refiere al progresivo, gradual y casi imperceptible deterioro del medio natural y su impacto en los habitantes de zonas de alta marginalidad.

varón, en circunstancias socioeconómicas precarias, moreno o de rasgos indígenas es peligroso y, por lo tanto, sancionable (Gutiérrez Vargas, 2021: 211-212). Sin embargo, en el film, Escalante no fabrica un estereotipo, sino que muestra las condiciones de vida de los criminales y de las víctimas en territorio sitiado, neocolonial, como parte de un proceso de *slow violence*.

La puesta en escena de la secuencia de la tortura se detiene, precisamente, en las secuelas de “las estrategias disciplinarias de las propias estructuras del Estado”, ocultas tras los imaginarios imputados al narco (Zavala, 2018: edición Kindle). El cuarto de tormento es la sala de una casa modesta: paredes mal pintadas, sillones desvencijados y un colchón en el piso destartado. Destaca, ocupando gran parte del cuadro, una pantalla frente a la cual unos niños imitan los movimientos del gladiador de un videojuego. Beto es colgado de un gancho enclavado en el techo y golpeado en la espalda con un mazo; el joven es enfocado desde una toma en contrapicada —de abajo hacia arriba—, que corresponde a la perspectiva de Heli sentado en el suelo. La mirada de Heli, en este caso, es directa y corresponde también a la de la audiencia; en la contemplación forzada del suplicio de Beto no hay distanciamiento estético ni emocional por parte de Heli, ni de los espectadores fuera del film. En cambio, los niños espectadores dentro de la diégesis observan imperturbables el sufrimiento de Beto; asumen conductas típicas del público en un espectáculo de entretenimiento actuado, no verídico: beben cerveza, fuman y graban con el teléfono celular. Como Heli y Beto, estos jóvenes hacen su “trabajo” de manera inercial, como máquinas —instrumentos— al servicio del estado de excepción; en su práctica-inerte, al igual que sus víctimas en la suya, son perfectamente sustituibles. Un lento paneo —semejante a las tomas al público en un programa de espectáculos de la televisión— muestra de frente sus rostros impávidos, de expresiones similares, como fabricados en serie, y una postura corporal indiferente, entretenida en actos banales como manipular un cigarrillo (que huele no se sabe a qué) o jugar con un arma.



Niño que emula al gladiador durante la tortura



Espectadores indiferentes al sufrimiento de Beto

La representación de la violencia en el cine ha estado sujeta a debates en torno a las fórmulas estéticas empleadas para mostrarla, las cuales se conectan con frecuencia a consideraciones de orden moral. En general, cuando se habla de la estetización de la violencia, se alude a “un proceso de embellecimiento de la imagen”. Por un lado, se juzga aceptable enmarcar la violencia en elaborados artificios que logran composiciones fílmicas hermosas dentro de los parámetros estéticos convencionales, dada la fascinación visual que suscitan y su pretendida inocuidad. Por otro, lo violento, reproducido con crudeza y en un estilo cercano al documental, de un modo que se juzga “no artístico”, es calificado de irresponsable, excedido y obsceno. No obstante, podría también

sucedier que se aprobara la representación “realista” de la violencia y se rechazara su estetización, pues ésta última, se arguye, impele al “disfrute ilegítimo” de la brutalidad (Gronstad, 2008: 39-41).

Para Gronstad (2008: 40, 42, 49), el arte indefectiblemente propone y deja ver un “sistema estético” (percibido o no como bello, según la apreciación “cognitivo-emocional” del público) que se relaciona con aspectos generales relativos a la composición de un texto artístico, como “la forma, el estilo y la estructura”. Al analizar un film como *Heli*, surge entonces la pregunta por las razones de la elección de determinado estilo estético y por qué dicho estilo explica una circunstancia histórica “local” y “general”.

Se sostiene aquí que el estilo de Escalante, minimalista, emocionalmente distanciado —salvo en momentos clave de violencia—, apegado a la duración de las acciones de la gente común, corresponde, en los términos de Bazin (1974: 83-85), a la creación de *hechos* que enfatizan lo “original e irremplazable” y no al desarrollo dramático de “situaciones” que formaran parte de una intriga mayor. De este modo, las escenas adquieren realidad porque se acrecienta su significado. Por tanto, ¿es ético o moral representar la tortura de Beto, una emasculación, de manera directa y descarnada? ¿Qué expresa este estilo sobre el contexto de los personajes el cual es, también y todavía, el contexto de los espectadores?

Volvamos a la fotografía titulada *David-queiebramales*. El soldado José Antonio, sin una pierna, es mostrado de frente, completamente desnudo, con el miembro erecto posicionado al centro como un “eje visual”, como si sustituyera a la extremidad faltante. Para Rutter-Jensen (2018: 167-168), si bien “el cuerpo con discapacidad reta a la normatividad” es “a través de la normatividad viril, el pene, que el cuerpo se normaliza”. El lugar principal del órgano sexual masculino en la composición permite un vínculo erótico con el espectador, induce una “mirada deseante” que convierte a este cuerpo en productivo

sexualmente. En el film que se examina, el cuerpo colgante de Beto, desnudo, es un cuerpo que no sólo incumple con los parámetros de belleza del modelo de Rojas, sino que, en la quema de sus genitales, es despojado de su virilidad, del atributo distintivo de la masculinidad. En un momento de la cinta, se observa en primerísimo plano el perfil del vientre de Beto, a la altura de su entrepierna, emasculado y, al fondo, Heli sentado en un rincón, con la mirada baja —destruida cualquier posibilidad de seducción erótica—, y en medio de estos jóvenes, el póster de un cantante de música “grupera” y el de un automóvil de carreras, ambos emblemas de una hombría triunfante, poderosa, a la que los protagonistas de esta historia no pueden aspirar. Al lado de estos símbolos, Beto y Heli han sido despojados su condición masculina, aproximados a lo femenino juzgado como objeto de sometimiento, sin ningún valor; de ahí la expresión “ahora te toca a ti, princesa” con la que los perpetradores se dirigen al hermano de Estela.



Beto y Heli en el cuarto de tortura junto a símbolos de hombría poderosa

La propuesta estética de Rojas “normaliza la mutilación del cuerpo”, pues a través de ella no se asoman las condiciones sociales y políticas subyacentes a la discapacidad y tampoco “la hostilidad, prejuicio y agresión que enfrenta el soldado (...) en su vida cotidiana”; así, el público puede admirar la fotografía “sin asco o alienación” (Rutter-Jensen, 2018: 168). En contraste, la forma de representar la violencia ejercida sobre el cuerpo de Beto, el cadete, incomoda

profundamente a la audiencia, la cual se confronta con la carne desgarrada y quemada. Aunque el distanciamiento estético opera en el orden de los afectos a fin de evidenciar la inexistencia de lazos comunitarios, como lo hizo notar Podalsky, en parcelas colonizadas la violencia es expuesta en un ordenamiento estético que produce repulsión, pero, al mismo tiempo, no admite lejanía, ni desapego para los sujetos detrás de la pantalla.

La forma estética de la fotografía de Rojas consigue restaurar la “hombría” del soldado mutilado, pero eso mismo oculta su dolor físico y espiritual, las dificultades de sostener una vida pública y moverse en una sociedad sin infraestructura para su cuerpo incompleto (Rutter-Jensen, 2018: 176). La elección de estilo para mostrar el cuerpo lacerado y cercenado de Beto — planos medios-largos, primeros planos o recorridos cercanos— por el contrario, muestra la anulación de la hombría en la humillación a lo masculino, acto necesario para afirmar, paradójicamente, el carácter masculinista de una política de seguridad estatal cuya soberanía actúa en simbiosis con las soberanías delincuenciales.

La quema del miembro viril como núcleo de la tortura de Beto y de Heli, el escenario en el que tiene lugar y las miradas que la trivializan refieren a un contexto institucional e histórico por el que este acontecimiento deviene un *hecho*, en el sentido baziniano. En otras palabras, las escenas de cuerpos masculinos lastimados y truncados “emergen en la forma que el estilo les confiere”, con una toma de actitud que imprime un “nuevo significado [a] la realidad física” (Morgan, 2006: 463, 470); así, se exhibe la operación de un sistema que, al no poder instrumentalizar del todo a los sujetos varones para sus propósitos, los vuelve prescindibles.

Finalmente, vale la pena distinguir las alusiones a la religión católica en la película, pues comparten el escenario con las escenas de mayor crueldad. A un lado del cuerpo de Beto que pende del techo mientras lo golpean, se

observa la mujer semidesnuda de un calendario y, del otro, muy cerca de él, una reproducción de la Sagrada Familia. En un nuevo emplazamiento de cámara, cuando a Heli le toca ser colgado, se muestra detrás a la mujer del calendario, un nacimiento (con el niño Jesús, la virgen María, un ángel y los borregos) y una cruz (Fragoso Lugo, 2020: 45). Se mencionó antes al Cristo del Cubilete que avista a lo lejos a Beto, suspendido del puente. ¿Por qué la convivencia, en el mismo espacio, de lo profano y lo sagrado como trasfondo de la agresión al cuerpo masculino? Las imágenes de la mujer, del cantante y del auto de carreras, además de revelar los antecedentes culturales de los verdugos y la necesidad de ostentar los símbolos de su hombría en su “lugar de trabajo” y vivienda, banalizan el acto bárbaro que tiene lugar en el recinto. Por lo que respecta a las estampas religiosas, éstas ilustran el carácter complejo y contradictorio de una comunidad que tolera la violencia y ha normalizado sus imágenes, tanto como ha normalizado la iconografía católica (no menos sanguinaria), la cual permanece como mera representación objetual, pero cuyos principios universales son arduos de aplicar en el tejido social de las zonas colonizadas. El cromo de la Sagrada Familia y los figurines del nacimiento aluden, en plena tortura, a la nostalgia por los lazos afectivos en la familia Silva y prefiguran una breve pero concluyente ruptura del distanciamiento en el encuentro íntimo de Heli con su esposa, y en el abrazo de Estela con su sobrino.

Consideraciones finales

Hay una distinción conceptual entre el punto de vista moral y el punto de vista ético que explica la forma de representar la violencia en *Heli* y su nexos con lo masculino. El punto de vista moral expone una valoración normativa de lo “bueno” y lo “malo”. El ángulo ético, por su parte, discierne “sobre esos puntos de vista normativos y cómo están contruidos y reconstruidos bajo diferentes circunstancias”, esto es, constituye “una reflexión sobre la moralidad” (Chaudhuri, 2014: 23).

En paralelo al distanciamiento estético que el film muestra mediante el tono emocional contenido y la imposibilidad de abandonar la cotidianidad inercial, la película adopta también una actitud estética de involucramiento en torno a la violencia ejercida sobre el cuerpo masculino. El estilo directo y cercano con el que se muestran los cuerpos de jóvenes varones heridos y ultrajados rompe el desapego estético que se había traducido en desapego afectivo. De este modo, la ruptura estética suscita proximidad y crea lazos emotivos entre las víctimas de la trama y con respecto al público detrás de la pantalla; este fenómeno, sin embargo, no se replica en los espectadores dentro de la diégesis (los niños verdugos), quienes siguen comunicando un sistema emocional inexpugnable. El quiebre estético se transforma en una postura ética porque esta manera de exponer un momento rutinario del día a día en la guerra contra el narco, un fragmento de vida de hombres comunes por el tiempo que dura construye, al nivel del estilo, un *hecho* social enmarcado en las políticas criminales de la soberanía estatal y delincencial, las que conviven con principios religiosos incoherentes con la neocolonialidad.

La perspectiva ética de esta cinta identifica un discurso moral —expuesto en una conformación estética brusca, sombría, irritante, repulsiva— en el que el Estado necesita afirmar y legitimar su autoridad; para ello, quiere recalcar hasta el hartazgo su propia potencia masculina en una “estrategia” de seguridad maniquea, partidista y cómplice. Uno de los recursos para conseguir este objetivo es marcar con sangre y fuego —la quema del miembro viril deja una marca, una huella— el cuerpo de los varones de franjas colonizadas, estigmatizados como remanentes sociales. El castigo para los enemigos —quienes roban la droga de los militares, lo son— es el mancillamiento o la mutilación de eso que tanto valoran las soberanías homicidas: la identidad masculina.

Bibliografía

Aron, Raymond (1975). *History and the Dialectic of Violence. An Analysis of Sartre's Critique de la Raison Dialectique*. Nueva York: Basil Blackwell-Oxford.

- Bazin, André (1974). *Jean Renoir*. Londres: W. H. Allen.
- ____ (2005). *What Is Cinema? Vol. II*. Berkeley: University of California Press.
- Cavareo, Adriana (2011). *Horrorism. Naming Contemporary Violence*. Nueva York: Columbia University Press.
- Chaudhuri, Shohini (2014). *Cinema of the Dark Side. Atrocity and the Ethics of Film Spectatorship*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Cruz, Salvador (2011). "Homicidio masculino en Ciudad Juárez. Costos de las masculinidades subordinadas" en *Frontera Norte*, volumen 23, número 46. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- Fouz-Hernández, Santiago y Alfredo Martínez-Expósito (2007). *Live Flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. Londres: I. B. Tauris.
- Fragoso Lugo, Lucero (2020). "Heli: la insoportable mirada de la violencia" en Lauro Zavala (coordinador), *Miradas panorámicas al cine mexicano. Teoría, historia, análisis*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Gronstad, Asbjorn (2008). *Transfigurations. Violence, Death and Masculinity in American Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gutiérrez Vargas, José Ricardo (2021). "Estado penal: criminalización de juventud, masculinidad y ley en México" en *Derecho global. Estudios sobre derecho y justicia*, volumen 6, número 18. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Haddu, Miriam (2022). *Violence, Conflict and Discourse in Mexican Cinema (2002-2015)*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Mbembe, Achille (2019). *Necropolitics*. Durham: Duke University Press.
- Morgan, Daniel (2006). "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics" en *Critical Inquiry*, volumen 32, número 3. Chicago: The University of Chicago.
- Niney, Francois (2009). *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: UNAM-CUEC.
- Nixon, Rob (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press.
- Podalsky, Laura (2016). "The Aesthetics of Detachment" en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, volumen 20. Arizona: University of Arizona.
- Rutter-Jensen, Chloe (2018). "Fabricación de 'armas' o piernas" en *Iberoamericana*, volumen 18, número 67. Madrid: Vervuert.
- Shirk, David y Joel Wallman (2015). "Understanding Mexico's Drug Violence" en *The Journal of Conflict Resolution*, volumen 59, número 8. Maryland: University of Maryland.
- Sorlin, Pierre (2016). "André Bazin, or the Ambiguity of Reality" en Ian Aitken (editor), *The Major Realist Film Theorists. A Critical Anthology*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Trejo, Guillermo y Sandra Ley (2020). *Votes, Drugs, and Violence. The Political Logic of Criminal Wars in Mexico*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wax-Edwards, Jessica (2022). "Collateral Damage: Necropolitical Lives in the Mexican Drug War" en Frank Jacob (editor), *War in Film. Semiotics and Conflict Related Sign Constructions on the Screen*. Marburgo: Büchner-Verlag.

Zavala, Oswaldo (2018). *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. México: Malpaso, edición Kindle.

Zavattini, Cesare (1966). "Some Ideas on the Cinema" en Richard Dyer MacCann (editor), *Film. A Montage of Theories*. Nueva York: E. P. Dutton.

* Lucero Fragoso Lulo pertenece a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por el Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM. Becaria del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), asesorada por el Dr. David Wood. Es Doctora en Filosofía por la UNAM. Sus trabajos de investigación sobre cine tienen una perspectiva multidisciplinaria que combina el análisis cinematográfico, la teoría fílmica, la filosofía política, el género y la historia política. A la par, ha desarrollado estudios sobre filosofía política contemporánea aplicada a temas como corrupción, discriminación y democracia. Entre sus publicaciones destacan: "Padrinazgo y coacción: ciudadanía, machismo y masculinidad en films mexicanos de los 70" (*Secuencias*, 2023) y "Citizen Responsibility for Structural Corruption" (*Problema*, 2023). E-mail: lucerofragoso@hotmail.com