Imágenes e imaginarios de la (narco)violencia desde la ficción en el cine mexicano contemporáneo

(narco)violence images and imaginaries from fiction in contemporary Mexican cinema

Ilse Mayté Murillo Tenorio
Universidad Autónoma de Querétaro
ite10@hotmail.com

Resumen

Algunas representaciones fílmicas de ficción nos ofrecen elementos simbólicos que de cierto modo condensan algún imaginario colectivo, pues más allá de las invenciones de la ficción, ésta siempre parte de un referente social de la realidad. En este caso examinaremos dos películas mexicanas que abordan el tema de la narcoviolencia, acentuada a partir de la declaración de guerra durante el gobierno de Felipe Calderón. Para ello, proponemos el uso de imaginario fílmico/imaginario colectivo como una herramienta mancuerna de análisis con el fin de encontrar algunos elementos articuladores entre las intenciones estéticas de las películas y las posibilidades de una experiencia estética de los espectadores de cine. Esto a través de una construcción estética de la violencia, entendiendo por ésta como un conjunto de herramientas y recursos audiovisuales cuyo objetivo es provocar una afectación sensorial en el espectador a través de la representación de la violencia. Para aterrizar dicha propuesta, revisaremos el caso de dos filmes: *Miss Bala* (Naranjo, 2011) y *Heli* (Escalante, 2013). Ambas cintas fueron producidas en el transcurso del sexenio presidencial de Calderón, por lo que denotan una preocupación sobre los daños colaterales de la narcoviolencia. Su particularidad radica en las formas de violencia representadas, unas visualmente provocadoras por su crudeza e inclemencia y otras por su sutileza e imprecisión, las cuales invitan al espectador a imaginarlas según su entorno social, sus modos de información y sus experiencias cotidianas.

Palabras clave: imágenes; imaginarios; narcoviolencia; ficción; cine mexicano.

Abstract

Some fictional film representations offer us symbolic elements that in a way condense some collective imaginary because, beyond the inventions of fiction, it always starts from a social referent of reality. In this case, we will examine two Mexican films that address the narcoviolence issues, increased after the War declaration during Felipe Calderón government. For this, we propose the use of collective imaginary/imaginary film as a tool of analysis in order to find some articulating elements in the aesthetic intentions of the films and the possibilities of an aesthetic experience in the film viewers. This through an aesthetic construction of violence that is understood as a set of audiovisual tools and resources whose objective is to provoke a sensorial affectation in the viewer through the representation of violence. To establish this proposal, we will review two films: *Miss Bala* (Naranjo, 2011) and *Heli* (Escalante, 2013). Both films were produced during Felipe Calderón government, therefore they show a concern about the collateral damage of narcoviolence. Its particularity lies in the forms of violence represented, some visually provocative due to its harshness and inclemency and others for its subtlety and imprecision, which invite the viewer to imagine them according to their social environment, their modes of information and their daily experiences.

Key Words: images; imaginary; narcoviolence; fiction; Mexican cinema.

Recepción: 30.6.2018
Aceptación definitiva: 4.10.2018

Introducción

La ola de violencia derivada del crimen organizado vinculado al narcotráfico que ha aquejado a México, ha sido un asunto crucial en la agenda política del Estado mexicano durante varios sexenios. Ante esta situación, con la llegada de Felipe Calderón a la presidencia (2006-2012), se puso mayor énfasis en dicha problemática con la máxima de acabar de tajo con la narcoviolencia, para así, en palabras del presidente, "preservar la seguridad en los pueblos y ciudades y las familias mexicanas y que los hijos de éstas puedan crecer en un ambiente seguro y de prosperidad" (Citado en Herrera y Aranda, 2011).

Varios periodistas y académicos estudiosos del tema, coinciden en que la violencia se acentuó mucho más a partir de las políticas instrumentadas por este gobierno, siendo el año 2011 el más violento, pues de acuerdo con datos del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP), durante el mandato de Felipe Calderón se duplicó la tasa de homicidios dolosos (intencionados) respecto al sexenio anterior (Nación, 2017). Según la Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos (CMDPDH, 2015), desde esta guerra iniciada contra el narcotráfico se rompió una tendencia de casi 20 años en la cual la tasa de homicidios a nivel nacional había disminuido al alcanzar un mínimo de 9 homicidios por cada 100 mil habitantes en el 2007 –apenas iniciando el mandato de Calderón--, mientras que para 2011 la tasa se disparó a 24 por cada 100 mil habitantes (7).[1]

Por su parte, la Organización de Naciones Unidas (ONU) señala que durante la administración de Felipe Calderón se registraron 102 mil 696 homicidios dolosos, de los cuales se han vinculado 70 mil con la guerra contra el narcotráfico. Sin embargo, se ha puntualizado que debido a las imprecisiones que hay dentro de las investigaciones es difícil precisar con certeza cuáles han sido ocasionadas por los grupos delictivos del narcotráfico y cuáles por los cuerpos de seguridad del Estado (CMDPDH, 2015: 7).

La incapacidad por parte del Estado de controlar y vigilar las dinámicas del narcotráfico y el crimen organizado ha derivado en una crisis institucional evidente, por lo que organismos como la Policía y el Ejército han perdido credibilidad y legitimidad ante los ojos de la sociedad civil y han generado una sensación de desconfianza e inseguridad. Ante este panorama, el miedo y la inseguridad surge como un "instrumento ideológico-político desmovilizador y represor, y se cierne sobre nosotros la constante amenaza de que el terrorismo extraestatal (el de narcotraficantes y otros delincuentes) se vuelva recurrente" (Mondragón, 2014: 25).

La violencia se ha colado en la cotidianeidad de los ciudadanos mexicanos, tanto en los espacios públicos, como en los privados, y ciertas prácticas vinculadas al narco, tales como el

[1] En el texto hacemos énfasis en la coyuntura que marcó el gobierno de Felpe Calderón respecto a la narcoviolencia, sin embargo, de acuerdo a cifras recientes, durante el gobierno de Enrique Peña Nieto ha habido una continuidad de dicha violencia, con altas y bajas estadísticas, pero que ubican el año 2017 como el más violento desde esta guerra desatada. Véase: Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (2017).

narcomenudeo y consumo de drogas, la prostitución y la violencia sexual, uso de armas sin control alguno, así como enfrentamientos entre pandillas y elementos policiacos, se han vuelto el pan de cada día, según la percepción de la ciudadanía (INEGI, 2011). Incluso, más allá de las cifras y estadísticas, la percepción sobre la inseguridad en México va en aumento (INEGI, 2017). Por lo que la narcoviolencia no es sólo el resultado de los eventos desatados por el tráfico de narcóticos, sino la configuración de una cultura y de un lenguaje, así como de nuevas prácticas y todo ello en su conjunto se ha resumido y categorizado de manera genérica como el *crimen organizado*, o bien, *el narco* en el imaginario colectivo de la sociedad mexicana.

La omnipresencia de la (narco)violencia

La conjunción del prefijo "narco" y la palabra "violencia" trae consigo una suerte de neologismos no sólo en términos lingüísticos, sino también semióticos y semánticos. Pensemos en las cuantiosas palabras que hemos asimilado como parte de este fenómeno: narcopolítica, narcocultura, narcolenguaje, narcogobierno, narcopresidente, narcomantas, narcofosas, narcomensajes, narcocorridos, narcocine, etc. Los medios noticiosos escritos y audiovisuales no reparan en publicar notas sobre asesinatos, crímenes, secuestros, violaciones a las que frecuentemente le anteponen la etiqueta de "narco". El Narco se ha colado por la ventana de todos los hogares del país, así lo narra la periodista Magali Tercero (2010): "Los sagrados alimentos están contaminados por conversaciones sobre homicidios y decapitaciones, sobre cateos del Ejército documentados por la Comisión Nacional de Derechos Humanos, sobres víctimas inocentes de balas perdidas o de tiroteos entre narcotraficantes y soldados y entre grupos rivales de la delincuencia. El horror se sienta a la mesa".

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

> La mitología alrededor del narcotráfico es creada no sólo por los organismos del Estado sino por los traficantes y la prensa. Todos están compitiendo por ver qué mitología predomina en la cabeza de la gente. Se inventan etiquetas mediáticas que no ayudan en absoluto a comprender, como el fetiche lingüístico "narco". Los medios son adictos a él, y a categorías de percepción generadas por los medios políticos y policíacos, como la de "cártel". Me recuerdan aquella canción de la Sonora Santanera sobre las "batipalabras". Cambia "bati" por "narco" y verás […]. (citado en Tercero, 2010)

En este tenor, nos enfrentamos a un intrincado de intencionalidades por parte de los medios de comunicación de carácter informativo difícil de descifrar, pues el compromiso ético en el periodismo algunas veces se ve trastocado por el sensacionalismo, el amarillismo, o bien, el mensaje resulta confuso para los lectores cuando de violencia se trata, pues mientras que para unos es pertinente mostrar tal cual la crudeza de los episodios, garantizando veracidad y fidelidad, para otros resulta escabroso e innecesario, pues alienta a la normalización de la violencia, además de lucrar con las emociones del receptor.

El investigador Javier Horacio Contreras (2017) sostiene que los grupos criminales han secuestrado el lenguaje de los medios para imponer modas, símbolos y supuestos valores, de modo que el fenómeno de la narcocultura[2] se ha filtrado sobre todo en las nuevas generaciones de jóvenes (16-17). Las narrativas de la narcoviolencia se muestran como omnipresentes, pues en esta era mediática la violencia adquiere dimensiones desorbitantes al invadir todas las pantallas a manera de texto literario, fotografías, materiales audiovisuales, música, etc.

El objetivo de esta exposición no consiste en dar cuenta de las cifras de víctimas y crímenes, sino cómo a partir de este cuadro de violencia se han construido imaginarios fílmicos que responden a una estética visual y narrativa que de algún modo condensa el imaginario colectivo de la narcoviolencia en México. Aunque la violencia tenga una base real, el imaginario se crea en gran medida a partir de medios discursivos (televisivos, fílmicos, de prensa escrita, en las redes sociales, etc.). De acuerdo con Gerard Imbert (1992), si se pretende aplicar una mirada transversal a estos escenarios de la realidad social, ésta "no puede eludir los contextos tanto pragmáticos como discursivos en que emerge el discurso de la violencia. Es más, los discursos sociales mediante su escenificación *mass* mediática instauran una cierta realidad que se ve a su vez reproducida" (12).

En este tenor, resulta relevante explicar cómo funciona "el imaginario" como una herramienta de análisis para comprender el vínculo ético y estético entre lo real, lo imaginario y lo fílmico.

De imaginarios sociales a imaginarios fílmicos

El conocimiento se construye a partir de las experiencias perceptivas que tenemos con nuestro entorno natural y social. Estas percepciones derivan en un conjunto de creencias que tenemos sobre el mundo en general y nuestra sociedad en particular. Se trata de un conjunto de creencias que, si bien no atienden a una serie de suposiciones teóricas con una estructura lógica y coherente completamente, se acercan a una serie de conocimientos válidos y auténticos. Estos son resumidos en una suerte de imaginarios sociales o colectivos, compartidos entre individuos de cada sociedad con sistemas normativos, políticos, económicos en común. Por lo que en este caso nos alejamos de la concepción "intelectualizada" de la comprensión de la sociedad a partir de meras ideas, como bien lo señala el filósofo canadiense Charles Taylor (2006: 13): "Un imaginario social no es un conjunto de ideas; es más bien lo que hace posibles las prácticas de una sociedad, al darles un sentido".

Los sujetos se vuelven partícipes de la creación de imaginarios con la intención de construir un sentido de la condición humana, de sus acciones y experiencias en el devenir histórico. Desde esta perspectiva, las imágenes simbólicas visuales y verbales contribuyen a enriquecer las

[2] La narcocultura entendida como un conjunto de rasgos que caracterizan la vida de los narcotraficantes y sus acciones, y cómo a partir de estos rasgos se generan estereotipos que permean el imaginario colectivo de la sociedad en relación con el fenómeno del narcotráfico (véase: Bustos, 2014).

representaciones del mundo y elaborar, simultáneamente las identidades de los sujetos, en un sentido individual y colectivo.

Las manifestaciones artísticas son un claro ejemplo de esto, como la literatura, las artes plásticas, la danza, el cine, etc., que se presentan como escenarios sintomáticos de actitudes socioculturales que le dan sentido a la existencia (Solares, 2006: 136-137). Dichas representaciones artísticas se convierten en una suerte de documentos históricos privilegiados, los cuales traen consigo de manera insoslayable representaciones de lo imaginario. De ahí también la importancia del lugar que ocupa en el espacio-tiempo, de su historicidad, pues ya sea de forma voluntaria o involuntaria, dejan al descubierto un sistema de valores subyacente.

Por su parte, Cornelius Castoriadis (1995), define el imaginario como un "espacio" de encuentro, unidad o convergencia que se *instituye* a partir de una serie de normas, valores, lenguaje, herramientas procedimientos y métodos de caracteriza a una sociedad (67). La existencia de un imaginario se da en función de su significación, la cual es siempre cambiante en relación con los individuos que lo construyen y conforman (Castoriadis, 1995: 71).

En resumen, comprendemos por imaginario social como aquello que rebasa la racionalidad y lo lógico, que es inaprensible de facto, que existe a partir de su inexistencia en la materialidad. En éste podemos toparnos con huecos, contrariedades, vaguedades con fronteras poco claras, pero dentro de esto resulta factible ubicar ciertos elementos representativos o simbólicos que hilvanan el imaginario social. Los imaginarios sociales son reales en un sentido fenomenológico, en tanto los construimos a partir de nuestras percepciones sensoriales y cognitivas, construimos creencias que son compartidas y a veces confrontadas entre nuestros semejantes en un contexto social, político y cultural determinado. El imaginario funciona como una especie de dispositivo que nos permite canalizar percepciones, sensaciones y emociones, sobre nuestros deseos, miedos, las pasiones y repulsiones, las ensoñaciones y demás sentimientos que proyectamos como individuos y que compartimos con nuestros semejantes. Sentimientos de carácter universal, en tanto todo ser humano los experimenta, pero que las vicisitudes particulares de cada sociedad pueden condicionar la vivencia de estos sentimientos y generar impresiones similares en gran parte de sus miembros.

La imagen fílmica es un ejemplo significativo de la condensación de aquellas percepciones, sensaciones e impresiones que deambulan en los imaginarios colectivos. De acuerdo con el antropólogo Francisco de la Peña (2014: 11), los imaginarios fílmicos "están poblados de representaciones sociales y fantasmas colectivos que expresan los prejuicios, los deseos, los mitos, los miedos, las creencias y las utopías de las colectividades humanas, y todos ellos están anclados en el pasado histórico, la tradición cultural y la psique de los pueblos" (2014: 11). El imaginario puede funcionar como una herramienta de análisis transversal que atraviesa cuestiones psicológicas, antropológicas, sociohistóricas, morales, entre otras, de la condición

humana tanto a nivel personal (como individuo) como colectivo (como miembro de una sociedad).

Los imaginarios fílmicos, permeados de realidad, pero también de fantasías y de ficción, son indisociables de los imaginarios sociales. Los imaginarios fílmicos parten de un referente social, no sólo por la reproducción de los sujetos, objetos y espacios *reales* de determinado lugar, sino por los referentes situacionales de cada una de ellas en función del entorno social. Es cierto que las imágenes en sí no son reales, pero son un *analogon* perfecto de la realidad (Barthes, 2009: 13), por lo que el cine se fundamenta en un cimiento analógico por su naturaleza de reproducción fotográfica. Sin embargo, su capacidad de reproducir *la realidad* no lo libra de cargar con mensajes con significados específicos. Los imaginarios fílmicos pueden comprender una suerte de *imaginerías,* las cuales el filósofo Gerard Imbert (2010: 13) define como una serie de:

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

Cuando hablamos de imaginarios de la violencia, nos referimos a cómo percibimos la narcoviolencia, cómo a partir de ciertos referentes simbólicos se origina una suerte de identificación a través de ciertas sensaciones experimentadas como angustia, miedo e inseguridad, todo esto en el contexto social que compartimos como nación. Al respecto, Benedict Anderson (1993) sostiene que la nación es "una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana" (23). La nación es imaginada porque "aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión" (Anderson, 1993: 23). En este sentido, el cine resulta una suerte de paradigma que nos permite hablar de estos imaginarios colectivos, pues a través de los imaginarios fílmicos se cristalizan nuestros deseos, miedos, obsesiones, repulsiones, etc., y de algún modo condicionan la forma en que experimentamos y percibimos nuestra realidad.

Según Edgar Morin (2001), en la percepción cinematográfica existe un mecanismo de "proyección-identificación", pues, aunque no existe una realidad práctica por parte del espectador, sí existe una práctica afectiva producida por el impacto de las imágenes (87-89). La proyección-identificación es parte de la estética cinematográfica, pues, aunque se trate de una realidad ajena, hay un proceso de empatía entre el observador y las imágenes. De acuerdo con Morin (2001), "Lo imaginario estético, como todo lo imaginario, es el reino de las necesidades y aspiraciones del hombre, encarnadas y puestas en situación en el marco de una ficción. Se nutre en las fuentes más profundas e intensas de la participación afectiva" (92). Lo imaginario estético del que habla Morin puede servir como un eje articulador para dialogar entre los imaginarios sociales y fílmicos. Lo estético entendido como las formas (recursos y técnicas

audiovisuales) con que se crea una obra con el fin de conmover o afectar al espectador. Lo imaginario entendido como la forma en que esa serie de sensaciones y afectaciones se vinculan con nuestro entorno a nivel individual y colectivo.

El realizador que comparte un contexto social y cultural específico con el espectador, comparte un imaginario fílmico cuya intención es crear una conexión, un lazo de empatía con el segundo. Son las imágenes en movimiento las que crean un punto de convergencia, un vínculo entre el creador de una cinta y el espectador de la misma, independientemente de las múltiples interpretaciones que cada espectador le pueda dar. Así lo describe el investigador Vicente Castellanos, 2004: 27, 9):

> el productor y consumidor de estas imágenes tienen una lectura común: la imagen representa algo. Representa en función de un conjunto de presupuestos culturales y artísticos, en los que sólo se encuentra un cuestionamiento colateral sobre su origen, pues el origen no es otro que la imaginación del creador, su punto de vista de lo que pinta o dibuja.
>
> Una persona experimenta su entorno con el cuerpo y con la mente. El cuerpo se convierte en el límite y en el receptáculo sensorial: dolor y gozo, representan el primer filtro de la experiencia. Ante una situación que nos afecta emocional e intelectivamente, los músculos se relajan o se contraen, la piel se ruboriza y el estómago se inflama. Por su parte, la mente activa procesos de percepción y de significación según el contexto cultural del individuo. Lo que para algunos puede ser una forma de mirar el mundo sin sobresaltos a otros los puede sorprender o perturbar. La experiencia, si bien está limitada a un cuerpo –el del individuo, se constituye desde una colectividad que distingue lo pertinente de lo extraño. En este proceso, se dotan de significados, valores y afectos a las interacciones con el otro.

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

En el contexto de la historia reciente de México, observamos un interés por explotar el tema de la narcoviolencia En ciertos productos audiovisuales (series televisivas, telenovelas, cine de ficción, documentales) abunda la espectacularización de la violencia, así como una suerte de apología de la misma e idolatrías hacia los capos del narco. Como contraparte existen algunos ejemplos disímiles que tienen la intención de representar y dar cuenta de la narcoviolencia desde otras miradas, a manera de denuncia política y crítica social.

De la espectacularización a la estetización de la violencia

Respecto al tema de la narcoviolencia, la oferta televisiva y fílmica es abundante, de hecho, se habla de una "estética del narco", de "narcocine" como un género cinematográfico. Esto no es privativo del contexto mexicano, pues como antecedente podemos ubicar el caso de Colombia, ya que un par de décadas atrás franqueaba una ola de violencia similar a la del México actual.

De ahí que empezaran a proliferar numerosas narrativas sobre el tema que se popularizaron en toda América Latina, como la serie televisiva *Sin tetas no hay paraíso* (Luis Alberto Restrepo, 2006) y *El cártel de los sapos* (Restrepo, 2008), ambos argumentos basados en las novelas de Gustavo Bolívar. Estas dos teleseries tienen tintes aspiracionales respecto al mundo del narco, pues ven en éste las posibilidades de tener poder, fama y dinero (Filmaffinity México, 2018).

En México ya existía la tradición del cine sobre el narco, caso representativo es el trabajo de los hermanos Almada. Conocido como "El justiciero del cine mexicano", Mario Almada participó en cintas que en su mayoría estaban relacionadas con temas del tráfico de drogas y de violencia, principalmente desde la década de los setenta hasta inicios de los noventa.[3] También sobresale el género del *videohome*, presente desde hace más de 40 años, cuando se empezó a forjar una industria de películas de serie B --de bajo presupuesto y normalmente no se exhiben en salas comerciales-- que versan sobre asuntos que van desde el tráfico de drogas, policías malvados, al igual que políticos corruptos, prostitución, automóviles, etc., dirigidas principalmente a las clases populares de México y a connacionales que radican en Estados Unidos (Loyola, 2016). Al respecto, el escritor y crítico literario Naief Yehya (1995) opina que estos materiales "son obras tremendistas[4] donde rige el credo de que el narcoterror tan sólo puede ser combatido por el patriótico abuso de la fuerza de diversos vigilantes a la mexicana. No por nada el máximo héroe de este tipo de cine es Mario Almada […]".

Telemundo, casa productora estadunidense famosa por sus realizaciones dirigidas al público hispanoparlante, hizo su propia versión de la novela de Gustavo Bolívar, *Sin senos no hay paraíso* (Miguel Varoni, Ramiro Meneses, 2009). Dos años después produjo *La reina del Sur* (Walter Doehner, 2011), adaptación del éxito literario homónimo de Arturo Pérez-Reverte. La serie narra la crónica del ascenso al poder de una mujer mexicana dentro del mundo del tráfico de drogas internacional. En el 2015, la plataforma virtual que ofrece servicios de *streaming,* Netflix, lanzó la producción *Narcos*, serie que narra la participación de Estados Unidos, para luchar en la década de los 80 contra el narcotraficante Pablo Escobar y el cartel de Medellín.

En cuanto a materiales documentales, en el 2012 se estrenó *Narco Cultura*, del estadunidense Shaul Schwarz. El documental aborda las formas de culturalización a partir de las prácticas del narcotráfico, a través de las cuales los narcotraficantes se presentan como modelos a seguir, por su fama y dinero. Por un lado, relata la historia de un músico nacido en Estados Unidos con ascendencia mexicana, que ha sacado provecho de las historias de los narcotraficantes y sus peripecias para crear narrativas musicales (Movimiento Alterado) que los glorifican. Por otro lado, está el caso de un médico forense, a través del cual se aprecia el lado lúgubre y desesperanzador de esta narcoviolencia. Escenas impactantes de carácter testimonial que nos

[3] Sobre el legado cinematográfico de Mario Almada, véase Vértiz de la Fuente (2016).

[4] El tremendismo se refiere relatos que abordan hechos, personajes o situaciones verdaderamente terribles, representadas de manera vil y cruda. Su origen está en la literatura española que emergió en las postrimerías de la Guerra Civil, como fenómeno de la devastación y violencia generada a partir de ésta (véase: Fernández Pérez, 2014).

aproximan a una práctica propia del periodismo, apresan a los espectadores y quizás algunos se pregunten sobre la responsabilidad de mostrar este tipo de escenas tan recrudecidas.

El cine como medio de expresión artística tiene el privilegio de poder jugar con las narrativas ficcionales, y el carácter informativo queda en segundo término. Mientras que el periodismo tiene como máxima el compromiso de informar con veracidad y supuesta objetividad al espectador, el cine no. Si bien ambos pueden atender al interés de realizar una denuncia social, sus razones ontológicas son distintas. De tal modo que el documental goza de ciertas libertades, pues, en palabras de Solórzano (2014): "el documental tiene la facultad de echar mano de la inventiva –que no es lo mismo que la mentira–. Es su prerrogativa y su margen de libertad. Las licencias del documental han dado lugar a un subgénero fascinante: el que es ambivalente en sus conclusiones y despierta reacciones encontradas en el espectador".

La ficción juega un papel importante, pues permite que una obra audiovisual como el documental se desarrolle con márgenes más flexibles entre el oficio periodístico o histórico y el del creativo-artístico, pero resulta un arma de doble filo, pues la mezcla de una investigación documental con la puesta en escena ficcional "puede engendrar las estilizaciones más estimulantes así como las mezclas más dudosas" (Niney, 2009: 416). Hay que tener claro que *lo real* jamás se puede reproducir, pues *lo real* acontecido es irrepetible. La única vía para fijar lo real, para traducirlo y comunicarlo es, en palabras del teórico Francois Niney (2009: 447):

> significándolo: es decir, cortarlo e "informarlo" por medio de signos (sonidos, palabras, imágenes), los cuales, unidos en significaciones, producen y comparten una realidad sensata. El hombre […] es un creador de formas y de ritmos, de analogías y de ficciones, de encadenamientos imaginarios y operacionales: ésta es su manera de conocer, de poner en el mundo a su alcance, de hacerlo a su medida.

En este tenor, abordaremos películas de ficción con un grado significativo de realismo, narrativas inventadas con personajes inventados que son recreadas en escenarios que podemos percibir como reales y veraces. Consideramos que películas como *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011) y *Heli* (Amat Escalante, 2013) abordan el tema de la narcoviolencia con elementos estéticos y narrativos singulares alejados de los cánones de la narcocultura y que además nos aproximan a situaciones reales desde la inventiva ficcional.

Miss Bala y Heli: referentes simbólicos para un imaginario de la narcoviolencia

Gerardo Naranjo y a Amat Escalante pertenecen a una generación de realizadores que desde muy jóvenes iniciaron su carrera cinematográfica y a los pocos años han conseguido sobresalir entre los circuitos alternativos en colaboración con plataformas mexicanas de producción, distribución y exhibición independientes que han logrado afianzarse como empresas representativas dentro de la industria cinematográfica nacional e incluso en el mercado internacional. Podríamos afirmar que tanto Gerardo Naranjo, con *Miss Bala*, como Amat Escalante, con *Heli*, trazaron una coyuntura en su carrera, pero también en el entorno cinematográfico, pues con dichos títulos traspasaron las fronteras –si es que las hay—del cine

autoral al cine comercial. En términos de exhibición, las dos cintas resultaron reveladoras por su éxito en taquilla de las salas comerciales, al mismo tiempo que obtuvieron varios premios y reconocimientos dentro del circuito de festivales nacionales e internacionales. Ambas películas sobresalen por sus formas peculiares y disímiles de abordar y representar la violencia en el contexto de la guerra contra el narcotráfico en México. Las dos cuentan una historia vista desde las víctimas, en tono de crítica y denuncia social, pero cada una hace uso de recursos narrativos y estéticos distintos.

Algunos elementos significativos que destacan en ambas cintas son: la intención de alejar a los protagonistas de las tipologías gastadas de otras producciones del narcotraficante grotesco, mal hablado, con ropas extravagantes y alhajas de oro, así como de las "misses" arribistas que se vinculan con narcotraficantes para adquirir poder y dinero; sus personajes mantienen un perfil psicológico difícil de desentrañar, pues no hay pistas suficientes, por lo que el narcotraficante podría ser cualquier hombre ordinario, así como la joven aspirante a reina de belleza, podría ser cualquier chica común. En esta historia los dilemas morales no tienen cabida. Otra peculiaridad es la poca presencia de diálogos, estos son parcos y a veces monosilábicos, además prevalecen los planos secuencia largos y pausados, lo cual puede resultar fastidioso para el espectador apasionado del cine de acción, o de los *thrillers* con sonidos estrepitosos, además de que la música extra diegética (o de fondo) es casi imperceptible.

En *Miss Bala* sobresalen los primeros planos, sobre todo enfocados al rostro de Laura, quien es la víctima, pues a través de su rostro, de sus gestualidades, caemos en cuenta de todas las situaciones angustiantes y terroríficas a las que se enfrenta. También resaltan los "fuera de cuadro", pues la intención del realizador se centraba sobre todo en "mostrar" la violencia sin mostrarla, por lo que son frecuentes las secuencias en que escuchamos el disparo de armas, pero éstas no son un elemento visto, más que de manera periférica, al igual que los cuerpos abatidos. En *Heli*, en cambio, destacan varias secuencias en las que varios actos de violencia son encuadrados en primer plano y en tiempos dilatados. Además, resaltan los planos generales panorámicos de los escenarios geográficos que destacan por su aridez, desolación y abandono.

Miss Bala, de Gerardo Naranjo, está inspirada en el caso real de la ex reina de belleza Laura Zúñiga, quien ganó el certamen *Miss Sinaloa* 2008. Más tarde se le vinculó con Ángel Orlando García Urquiza, operador del *cártel* de Juárez (Castillo y Valdez, 2009). Tras varias semanas bajo arraigo, no se le comprobó nada y fue puesta en libertad. La cinta fue estrenada en septiembre del 2011. Su impacto en taquilla de las salas comerciales fue sorpresivo. Según las cifras del Anuario Estadístico de Cine Mexicano, *Miss Bala* destaca en el *Top Ten* de películas nacionales exhibidas en este año, proyectándose en 104 pantallas del país, con 100 copias, con 405 mil entradas y recaudando aproximadamente 1 millón 500 mil pesos (Imcine, 2012: 32). Las opiniones de la crítica fue *grosso modo* buena, con halagos a la forma artística en que aborda el tema de la violencia, sin caer en la espectacularidad de la misma, así como por su contenido social, aunque no faltaron los que opinaron que ésta se acumula al montón de cintas que

abordan el tema de la narcoviolencia. Fue nominada a varios premios Ariel, y reconocida en festivales internacionales, como el de Palm Springs, Filadelfia y San Sebastián.

La trama gira en torno al personaje de Laura Guerrero, una joven de 23 años de edad, quien vive con su padre y hermano menor en las periferias de Tijuana. Laura y su amiga Zuzú comparten el sueño de ganar el concurso de Belleza Miss Baja California. Sin embargo, Laura y Zuzú se verán envueltas en un enfrentamiento armado entre policías y un grupo delictivo vinculado al narcotráfico. Laura logra salir ilesa, pero su amiga no aparece, por lo que pide ayuda a un policía, lo cual resulta contraproducente porque éste la pone en manos del mismo grupo de criminales que participó en el enfrentamiento. A partir de este momento, Laura se verá envuelta en una serie de desencuentros vinculados a los negocios de Lino, líder del grupo delictivo, quien la usará como mula, objeto sexual y carne de cañón.

Imágenes 1 y 2. Cartel de estreno *Miss Bala* (izq.). Cartel de estreno *Heli*.
Fuente: Filmaffinity México (2018).

Heli, dirigida por Amat Escalante, fue estrenada en agosto del 2013. Se exhibió en 33 pantallas del país, con 33 copias. Tuvo un éxito sobriamente alentador, considerando que este tipo de películas no son muy populares en salas comerciales, con un estimado de 90 mil 556 asistentes, y generó aproximadamente 4 millones 422 mil 044 pesos (Imcine, 2014: 50). Participó en diversos festivales internacionales en los que obtuvo varios reconocimientos, incluyendo La Palma de Oro como mejor director en el Festival de Cannes. La polémica que se desató en este festival a raíz de la representación de la violencia, enriqueció la promoción y la curiosidad entre los espectadores que incluso desconocían la obra de Amat Escalante. Las opiniones de la crítica fueron diversas, hubo quienes halagaban las formas crudas y realistas de recrear la violencia, o quienes incluso abandonaron la sala de proyección, arguyendo que era una más de "esas

películas de explotación que entregan su violencia envuelta en pretensiones de cine de arte" (Solórzano, 2013).

Heli es el nombre de pila del protagonista, un joven de 19 años. Vive con su esposa, su bebé, su padre y su hermana menor de 13 años, en una humilde casa en un poblado desolado. Heli y su padre trabajan como obreros en una ensambladora de autopartes. Por su parte, Estela, la hermana de Heli, estudiante de secundaria, mantiene una relación amorosa con un joven de 17 años llamado Beto, quien se entrena para incorporarse al cuerpo policiaco de la zona con el fin de combatir el tráfico de drogas. Como prueba de amor, Estela permite que Beto guarde unos paquetes de cocaína en el tinaco de su casa. Esto desatará una serie de infortunios al interior de la familia de Heli, como la muerte de su padre, la desaparición y violación de su hermana Estela, además sufrir en carne propia la tortura, al igual que Beto.

A continuación, exploraremos algunas secuencias y escenas de ambos filmes con la intención de ubicar algunos referentes simbólicos que consideramos significativos para los imaginarios de la narcoviolencia, así como algunas de las técnicas audiovisuales que caracterizan la estética de cada obra.

Los cuerpos colgantes

Un elemento simbólico en el imaginario fílmico de ambos filmes es el referente a un cuerpo colgando de un puente. Todo espectador familiarizado con este tipo de imágenes (a través de la prensa escrita y noticiarios) bien puede imaginar en un primer instante que se trata de algún ajuste de cuentas o un mensaje dirigido al enemigo a manera de advertencia.

En el caso de *Miss Bala*, el cuerpo que es colgado por Lino pertenece a un agente de la DEA que se ha infiltrado entre los grupos delictivos del narco. A lo lejos podemos apreciar una manta atada alrededor de su cuerpo con la leyenda "aprendan". Si bien la escena es breve, el ángulo de la cámara magnifica la situación, a través de un plano contrapicado vemos el cuerpo, haciendo énfasis en la narcomanta, y a la vez minimizando el cuerpo, ahora sólo es un artilugio para notificar al enemigo y aterrorizar a cualquiera.

En *Heli*, a modo de prólogo, la primera secuencia anuncia que alguien ha sido torturado y el crimen organizado vinculado al Narco tiene qué ver. Conforme avanza la trama, caemos en cuenta de que se trata del cuerpo de Beto, el novio de Estela, tras haber sido torturado hasta la muerte. En lugar de portar manta, sus genitales inmolados son exhibidos, el mensaje no puede ser más claro. Al contrario que *Miss Bala,* en *Heli* la escena es prolongada, pues a través de un *travelling* de cámara que va distanciándose, el cuerpo no se pierde de vista durante varios segundos, tan sólo se va empequeñeciendo ante nuestros ojos.

Imágenes 3 y 4. Fotograma de *Heli.* El cuerpo del agente de la DEA es colgado en un puente peatonal. Fotograma de *Miss Bala*. El cuerpo de Beto es colgado de un puente peatonal.

Para Judith Butler (2009), la violencia subjetivada a través de las instituciones se materializa en los cuerpos de las víctimas, y en su relación con los victimarios. Los cuerpos son los contenedores de toda carga física y simbólica atravesada por la violencia social. Michel Foucault (1992) ya lo ha señalado: la relación de los sujetos a través de sus cuerpos es mediada por las dominaciones. El cuerpo se convierte en un recipiente de violencias físicas y simbólicas, marcadas, mediadas y atravesadas por cuestiones como la clase, el género y la sexualidad (140-149). Siguiendo la propuesta del filósofo esloveno Slavoj Žižek (2009), la relación dialógica entre violencias estructurales y violencias subjetivas nos permiten entreverar las relaciones de dominación y de poder que a su vez configuran el Estado, en el sentido más amplio del término, en donde todos los ciudadanos, individual y colectivamente participamos como agentes activos para su funcionamiento.

Violación sexual como un acto de poder

De igual forma, en ambas cintas somos testigos de actos de violencia sexual, en específico del acto de violación, tipificado como delito en nuestro código penal, pero tan común y normalizado en nuestra realidad social.

En *Miss Bala* somos testigos del diluvio de vejaciones y abusos por los que pasa la protagonista. Pero en la escena en que Laura y Lino se encuentran en su camioneta, imbuidos en la oscuridad y la solitud de la playa, Lino le exige que se desnude, acto siguiente, la somete sexualmente.

Esta escena, a nivel visual resulta altamente violenta, por lo que la cinta se sale de la dinámica del "fuera de cuadro" para mostrarnos duramente, cómo Laura es violada, sin resistencia, en pos de haber asumido el yugo.

En *Heli* nunca vemos cuándo ni cómo es violada Estela. Caemos en cuenta de ello hasta que regresa milagrosamente a su casa, tras haber sido secuestrada. Estela atraviesa por una fase postraumática, incluso pierde el habla, por lo que es examinada por una médica, quien descubre que está embarazada. La dureza del rostro de Estela, expuesto en un primer plano, nos permite imaginar aquella violencia a la que fue sometida y experimentar una serie de sensaciones angustiantes.

Imágenes 5 y 6. Fotograma de *Miss Bala*. Laura es sometida sexualmente por Lino.
Fotograma de *Heli*. Estela toma un baño después de haber regresado a casa.

La violación no sólo es un acto que menoscaba el cuerpo y la dignidad de una persona –en este caso de mujeres--, sino que deviene en un acto político que en el contexto de México se ve reflejado en las estadísticas de mujeres ultrajadas y asesinadas. De acuerdo con la investigadora Rita Segato, este tipo de guerras están feminizadas: "Una forma muy fácil de destruir una articulación comunitaria y la confianza en el edificio social, de disgregar una malla social, es atacando, vulnerando sexualmente a sus mujeres. Porque la vulneración sexual equivale al asesinato moral, no es solamente la eliminación, la destrucción moral se da de forma sexual" (Citada en Alabao, 2017). Este acto de violencia es un manifiesto de poder y de territorialidad, de reafirmación del dominador frente al dominado, del victimario frente a su víctima. En palabras de Rita Segato, existen nuevas formas de violencia machista que se muestran como un:

> signo de una amplia transformación económica y política, que tiene que ver con el desarrollo de la economía informal y criminal y con la descomposición del Estado como monopolista de la violencia. En este marco, el cuerpo de la mujer se convierte en un soporte en el que se inscriben nuevas formas de dominio y de soberanía. Se trata por ello de una violencia pública, sistemática, impersonal, en la que grupos criminales y corporaciones establecen una forma de control sobre el territorio que se expresa públicamente a través del sometimiento total del cuerpo de la mujer. (Alabao, 2017)

Bajo este panorama, somos testigos de un problema social y cultural que aqueja a las sociedades contemporáneas, de una violencia de género que ha rebasado la esfera privada, que se ha institucionalizado y se ha convertido un tema de debate en los espacios públicos. Al mismo tiempo, las prácticas económicas y políticas neoliberales que atienden al mercado global han reconfigurado las relaciones de poder y las prácticas de violencia respecto a las mujeres.

La narcoviolencia no tiene rostro

Si algo contundente tienen las dos películas es una crítica a las instituciones y autoridades del Estado que se supone deben garantizar la seguridad y el bienestar de los ciudadanos. Pero ahora parece prevalecer la desconfianza, pues, aunque se muestran a los cuerpos policiacos, militares y judiciales como los encargados de garantizar dicho bienestar, no resulta extraño que estos estén vinculados al crimen organizado. De tal forma que, en nuestro sentir, en nuestro imaginario, da igual que uniforme o credencial porten, puede pertenecer a un bando o al otro. Tal escenario lo plasman los realizadores, al mostrarnos de modo sugerente la confrontación entre unos y otros sin saber realmente quiénes son.

En *Miss Bala* destacan unas cuantas secuencias de acción que representan una serie de enfrentamientos. Éstas tienen la peculiaridad de centrarse más en la protagonista, que en la parafernalia de los embates desatados. La cámara se centra en su cuerpo y rostro, a través de primeros planos, con la intención de proyectar las sensaciones que experimenta ante estas circunstancias. Así pues, el campo de acción en varias ocasiones queda fuera de cuadro o en un plano secundario. En la secuencia en que Laura, tras cruzar la frontera con Estados Unidos para dejar un encargo de Lino, se topa con una balacera, la vemos en primer plano, su rostro revela zozobra y miedo en respuesta a lo que pasa a su alrededor, lo que está fuera de cuadro. Las imágenes sonoras de los tiroteos nos sugieren los cuerpos aniquilados, la sangre derramada. Así contemplamos a Laura durante varios segundos, hasta que es trasladada a otro vehículo. En el trayecto se vislumbran algunos cuerpos abatidos y charcos de sangre, vemos el impacto de las balas en los autos y en los cuerpos. Al respecto, el realizador Gerardo Naranjo comenta lo siguiente:

> Queríamos subvertir el género, estábamos haciendo un thriller donde jamás se conocería la mente del protagonista: no sé si llamarlo un anti-thriller o un thriller intimista. Nos comprometimos con la ignorancia de ella, decidimos saltarnos los códigos de las secuencias de acción. No queríamos filmar la gloria de la batalla sino el patetismo de los objetos cayendo. Filmábamos los resultados, no las acciones. Como en la secuencia del accidente rodada desde el interior del coche. No creo que sea necesario mostrar al monstruo para asustar, basta con que la gente le pueda ver el pie (Calvo, 2012).

Imágenes 7 y 8. Fotograma de *Miss Bala*. Laura se esconde de Lino (su raptor debajo de la cama). Fotograma de *Miss Bala* Se observan únicamente los pies.

En *Heli* no abundan las secuencias de acción, que no por eso se salva de algunas escenas muy violentas, las cuales han conmocionado a los espectadores. ¿Cómo olvidar la escena en que Beto es torturado por unos jóvenes y niños, al grado de quemarle los genitales? Pero vayamos a una escena anterior, en donde vemos cómo un grupo de policías irrumpe en la casa de Heli en busca de los paquetes de cocaína que Beto ha dejado en el tinaco. Sabemos que son policías por sus uniformes y sus armas, pero no sabemos con qué fin quieren recuperar los paquetes, ¿para su venta o para confiscarlos de nuevo? En *Heli*, la representación del evento violento es crudo y despiadado. Al padre le disparan a mansalva, después Estela es encontrada debajo de su cama, junto con el perrito que le regaló Beto, el cual es aniquilado sin clemencia. La recreación de la escena con tal impacto visual es un importante elemento para la estética que propone el realizador, porque pone en entredicho la moral del espectador. Sobre esta escena, Escalante nos comenta en entrevista lo siguiente:

> cuando matan al perrito, que le rompen la cabeza a un cachorro, con el que ya nos hemos encariñado. Luego más adelante le hacen cosas a humanos, y cómo el público responde a eso, para mí ha sido algo interesante. Con el perro, eso sí es mucho más indignante y la gente se espanta y sufren más viendo cómo matan al perro que cuando matan a los humanos. Y yo creo que eso tiene que ver con el cine, porque en el cine estamos acostumbrados a que si matan a alguien es algo importante pero a la vez un poco divertido o entretenimiento y es común y es parte del cine, pero no es común que le rompan el cuello a un cachorro. (Comunicación personal, 20 de octubre de 2017)

Con este testimonio podemos vislumbrar que el objetivo del realizador es que a través de su estética pueda conmocionar al espectador, sacarlo de su zona de confort dejando de lado escenas complacientes y moralizantes, de ponerlo frente a una realidad que luego solemos esquivar, justamente yendo al cine a manera de distracción y esparcimiento social.

El desierto y la frontera como espacios geográficos imaginarios de la narcoviolencia

Otro referente significativo de la narcoviolencia es el de los espacios geográficos. Por alguna extraña razón, cuando nos aproximamos a este tema, solemos visualizarlos en contextos áridos propios del desierto mexicano de la región del norte. En parte quizás se debe a la presencia de ciertos cárteles como el de Tijuana y el de Juárez, sobre todo por su cercanía a la frontera con Estados Unidos. Por otra parte, porque seguramente los imaginarios del cine mexicano e incluso del estadounidense han reforzado esta idea.

En *Miss Bala*, la trama se desarrolla en Tijuana, ciudad enclavada entre cerros, cañones, barrancas y arroyos. En la cinta se recrea una estética contrastada con la playa y las periferias de la ciudad, zonas áridas, con construcciones a medio acabar. Tuvieron que cambiar de locaciones a Aguascalientes, donde grabaron las escenas de acción. Esto se debió a que uno de los días de filmación llegaron unos hombres a advertirles que no podía haber balas, armas o drogas en su película, por lo menos no filmadas en su territorio. Los capos le pidieron al director una cuota por uso de suelo a cambio de protección y seguridad (Linares, 2011).

En *Heli*, sus locaciones irradian por la aspereza del terreno. La apuesta por mostrar planos panorámicos nos hace pensar en ese enorme desierto mexicano que caracteriza al norte del país. Podemos apreciar amplias planicies casi ininterrumpidas y al fondo un conjunto de cerros. El suelo erosionado por el viento, y deforestado debido a la actividad minera de hace unos siglos, muestra un cariz desértico y desolado, apenas acompañado por algunos paisajes rocosos en donde se vislumbran matorrales y arbustos como huizaches, casahuates y algunos cactus como las nopaleras.

Imágenes 9 y 10. Fotogramas de *Heli*.

En *Miss Bala* los espacios geográficos son recreados de manera verosímil, pues además está claro que la historia se desarrolla en Tijuana, Baja California. En la puesta en escena observamos a Laura en la playa, y al fondo el muro que separa a México de Estados Unidos. Las tomas destacan por el contraste de luces, jugando con la iluminación original, creando una estética visual naturalista. En *Heli* no se revela qué lugar de la república es. Tras una indagación sobre el proceso de filmación, inferimos que se trata de Calderones, un pueblo ubicado en el municipio de Guanajuato (ubicado en el estado de Guanajuato, en el centro geográfico de México). En este filme podemos apreciar planos panorámicos que develan la importancia de los espacios geográficos como parte neurálgica de la estética visual y narrativa. Al respecto, Escalante nos cuenta su experiencia:

> *Heli* la filmé a 15 minutos del centro [de Guanajuato capital]. Eso también siempre me ha sorprendido, lo cerca que hay cosas tan diferentes a lo que conocemos. De aquí subes el cerro y ya estás en un pueblo que parece que es el norte o un desierto, muy radicalmente diferente a donde estás normalmente. En *Heli* así es. También por cuestiones de seguridad. Si me hubiera ido al norte o al sur a filmar *Heli* en lugares donde realmente pasan más esas cosas, más común, no habría sido más seguro, habría sido mucho más complicado. Teniendo todos los elementos ahí, lo reinventé ahí, la gente asume que es una ciudad de la frontera. A veces he leído que ponen "en una ciudad fronteriza…" o algo así [refiriéndose a los que han reseñado su película]. (Comunicación personal, 20 de octubre de 2017)

Para el director es práctico usar como locaciones espacios que ya conoce desde su niñez, ya que vivió mucho tiempo en Guanajuato, por lo que sabe cómo explotarlos visualmente. Aprovecha la fotografía panorámica de estos lugares con la intención de proyectar una sensación de abandono, de soledad y de desolación. En *Heli* prevalecen las tomas largas y

contemplativas, espacios abiertos, áridos y desolados. La desolación predomina no sólo por lo solitario y desértico del lugar, sino por la desesperanza, el desamparo y la orfandad en que ha quedado este lugar, así como sus habitantes.

Más allá de la verosimilitud de los espacios geográficos, hay una tendencia a relacionar toda zona desértica al norte del país, pues prevalecen sobre todo el desierto sonorense que comprende partes de los estados de Baja California, Baja California Sur, Sonora y una parte del estado de Sinaloa, y el desierto chihuahuense, que se extiende desde el estado de Chihuahua hacia el sur, pasando por partes de los estados de Nuevo León, Coahuila, Zacatecas, Durango, San Luis Potosí e Hidalgo, lo que lo convierte en el más extensos del país. Más de la mitad del territorio nacional está cubierto por zonas áridas o semiáridas, pues también otros estados como Guanajuato y Querétaro cuentan con áreas semidesérticas. Claro está que todas estas áreas se caracterizan por diversas topografías, sin embargo, la visualidad de estos espacios en películas como éstas se antoja como una atmósfera de desolación, soledad y abandono.

De la estética a la ética sobre la violencia

Tras una resumida exploración de las representaciones de violencia y de algunos referentes simbólicos que cristalizan los imaginarios de la narcoviolencia, podemos vislumbrar algunos de los recursos técnicos y narrativos utilizados que conforman una estética cinematográfica particular. Pero detrás de estas formas estéticas existe un trasfondo ético que se le atañe sobre todo al director. La película de Naranjo surge de la insatisfacción que le produce ver cómo se aborda el tema de la violencia en México. En palabras del realizador:

> La "narcocultura" está tratada en las películas de forma muy banal, casi como si fuera una comedia. Por no hablar de las telenovelas melodramáticas que son capaces de insultar la sensibilidad de uno a la hora de abordar un tema tan terrible. Creía necesario acercarme de una forma más real, tratar [de] viviseccionar la violencia que generan los narcos y sus acciones. (Sensacine, 2012)

Por su parte, Amat Escalante, muy a pesar de las críticas, considera relevante mostrar las consecuencias de esta violencia que se filtra por todas las estructuras institucionales. Su propósito, lejos de dejar una moraleja llena de maniqueísmos, es develar que todos somos víctimas de la violencia sistémica. Y para dar cuenta de ello, le es indispensable retratar la violencia sin tapujos. En palabras del director: "Para mí la violencia es muy triste, deprimente, obscura, y fría. Entonces por qué no filmarlo así, si así es como yo la percibo, y en ese sentido he sido honesto con cómo la quiero filmar para mí. Normalmente la gente no va al cine a sentirse mal, van a sentirse entretenidos y despegarse y sentirse bien".

De tal modo, observamos en ambas posturas un interés por alejarse de los estereotipos de la narcocultura, así como de los clichés moralinos entre héroes y antihéroes. Su afán de narrar historias desde la experiencia de las víctimas replantea la percepción sobre la violencia al develar los intersticios de la misma, de cómo se cuela en las relaciones interpersonales e incita

a la reflexión sobre la condición humana y al cuestionamiento sobre la configuración de las sociedades actuales en torno a la violencia.

Conclusiones

Tal vez resulte un tanto arriesgado trabajar el concepto de imaginario desde diferentes disciplinas y saberes. Sin embargo, debido a la complejidad que implica hablar de imaginarios, resulta más que pertinente abordarlos de modo transversal e interdisciplinar. Finalmente, en este caso, los imaginarios sociales o colectivos se ven trastocados por un fenómeno como el cinematográfico debido a su impacto masivo y la facilidad de acceder desde diferentes espacios y formatos en la actualidad. Así las cosas, podemos decir que los imaginarios fílmicos son de igual modo imaginarios sociales, pues condensa esas imaginerías que quedan plasmadas como un referente casi obligado en el entendimiento de la gente sobre un tema tan sensible, como en este caso lo es el de la narcoviolencia.

Las narrativas de la narcoviolencia que permean los medios de comunicación, tanto informativos como artísticos y recreativos generan tal impacto en las sociedades contemporáneas que es difícil deslindar las percepciones *reales* de las representadas en las pantallas. Construimos imágenes mentales de los acontecimientos a partir de lo visto, lo escuchado, lo leído, de manera directa, a través de los medios de comunicación, de las redes sociales en Internet, de los rumores entre conocidos, etc., pero también de lo no visto, lo distorsionado, lo inventado, finalmente, de lo imaginado que se constituye a partir de lo real y lo ilusorio.

Finalmente, cabe reiterar que los imaginarios, sean sociales o fílmicos, no se avocan a la realidad o a la veracidad de los sucesos, sino al conjunto de percepciones que conformamos sobre todo a partir de los medios de comunicación. Por lo que los imaginarios de la violencia no atañen necesariamente a lo real o a lo verdadero en un sentido estricto. Pero su relevancia radica en que son producto de una serie de elementos reales conjugados con otros ficcionales, al igual que en el espacio fílmico. Aquellas imágenes disociadas, con huecos o vacíos en nuestra mente, cobran vida cuando son hilvanadas visual y sonoramente a través de la pantalla cinematográfica. Retazos de nuestra memoria sobre la violencia quedan rezagados en el imaginario colectivo de los individuos que se familiarizan con este infortunio. Lo que pudiese ser lejano y cercano al mismo tiempo convergen en una narrativa fílmica. De tal forma que lo que creemos que sucede a nuestro alrededor se torna real a partir de la ficción.

Referencias

Alabao, N. (2017, 15 de marzo). 'El cuerpo de las mujeres es un lugar en el que se manifiesta el fracaso del Estado', entrevista a Rita Laura Segato. *Contexto y Acción*, Sección Política, (108). http://ctxt.es/es/20170315/Politica/11576/Feminismo-Violencia-de-g%C3%A9nero-Rita-Laura-Segato-La-guerra-contra-las-mujeres-Nuria-Alabao.htm

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.

Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.

Bustos Gorozpe, F.. (2014, 4 de abril,). Narco Cultura, el documental. *Nexos*. http://cultura.nexos.com.mx/?p

Butler, J. (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.

Calvo, A.G. (2012,11 de mayo). 'Miss Bala': Entrevista a Gerardo Naranjo y Stephanie Sigman. *Sensacine*. http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18506203/

Castellanos Cerda, V. (2004). *La experiencia estética en el cine* [Tesis de doctorado]. UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México.

Castillo, G. y Valdez, J. (2009, 5 de enero). En su mejor momento, miss Sinaloa se vinculó con un pesado de Navolato. *La Jornada*. http://www.jornada.unam.mx/2009/01/05/index.php?section=politica&article=005n1pol

Castoriadis, C. (1995). *Los dominios del hombre: encrucijadas del laberinto.* Barcelona: Gedisa.

CMDPDH [Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos,]. (2015). *Violaciones graves a derechos humanos en la guerra contra las drogas en México*. México: CMDPDH.

Contreras Orozco, J. H. (2017). *El miedo es el mensaje. La estrategia de comunicación del narcotráfico*. México: Instituto Chihuahuense de la Cultura/Miguel Ángel Porrúa.

De la Peña Martínez, F. (2014). *Imaginarios fílmicos, cultura y subjetividad. Por un análisis antropológico del cine.* México: Ediciones Navarra.

Escalante, A. (2013). Heli [cinta cinematográfica]. México: Mantarraya Producciones / Tres Tunas / FOPROCINE.

Fernández Pérez, J.L. (2014, 14 de marzo). Marcelo Brito: Primeros pasos hacia el tremendismo en la obra de Camilo José Cela. *El coloquio de los perros. Revista de Literatura*. https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/artiacuteculos/marcelo-brito-primeros-pasos-hacia-el-tremendismo-en-la-obra-de-camilo-jos-cela

Filmaffinity México. (2018). *Filmaffinity México* https://www.filmaffinity.com/mx/main.html

Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.

Herrera, C., Aranda, J. (2011, 20 de diciembre). Calderón defiende el *operativo* en Michoacán y afirma que es exitoso. *La Jornada*. http://www.jornada.unam.mx/2006/12/20/index.php?section=politica&article=016n1pol

Imbert, G. (1992). *Los escenarios de la violencia*. Barcelona: Icaria Editorial.

Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Imcime [Instituto Mexicano de Cinematografía]. (2012). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2013*. México: SEP/CONACULTA.

Imcime. (2014). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2013*. México: SEP/CONACULTA.

INEG [Instituto Nacional de Estadística y Geografía]. (2017). *Encuesta Nacional de Victimización y Percepción sobre Seguridad Pública*. http://www.beta.inegi.org.mx/temas/percepcion/

Linares Cruz, M. (2011, 5 de septiembre 5). Miss Bala, entre la ficción y el documental. *Animal Político*. http://www.animalpolitico.com/2011/09/miss-bala-entre-la-ficcion-y-el-documental/

Loyola, B. (2016, 16 de octubre). Así es el narcocine mexicano, cine del pueblo para el pueblo. *Vice*. https://www.vice.com/es/article/nngmvw/narcocine-mexicano-mario-almada-entrevista

Mondragón González, A. (2014). México hoy: ¿Estado de derecho o 'Estado de Guerra'? .En G. Contreras Pérez, J. J. Flores Félix, A. Mondragón e I. Saavedra Luna (coords.), *No nos alcanzan las palabras. Sociedad, Estado y Violencia en México* (pp. 17-54). México: Itaca/UAM.

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

Nación. (2017, 28 de noviembre). ¿Cuál fue el sexenio más violento? Calderón o Peña. *La Unión. Noticias*. https://www.launion.com.mx/morelos/nacional/noticias/116516-cual-fue-el-sexenio-mas-violento-calderon-o-pena.html

Naranjo, G. (2011). Miss Bala [cinta cinematográfica]. México: Canana Films / FOX Internacional Productions / FIDECINE / Promecap.

Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM.

Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública. (2017). Informe de víctimas, secuestro y extorsión 2017. México: Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública. http://secretariadoejecutivo.gob.mx/docs/pdfs/victimas/Victimas2017_052018.pdf

Solares, B. (2006). Aproximación a la noción de Imaginario. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, *48* (198), 129-141.

Solórzano, F. (2014, 11 de julio). Privilegios del documental. *Letras Libres*, (187). www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/privilegios-del-documental

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

Taylor, C. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós Básica.

Tercero, M. (2010, 31 de mayo). Culiacán, el lugar equivocado. *Letras Libres,* (104).

Vértiz de la Fuente, C. (2016, 9 de octubre). El cine de Mario Almada, valorado por Hugo Stiglitz. *Proceso,* (2084), 72-74.

Yehya, N. (1995, 1 de octubre). El Narcocine. *Nexos*. http://www.nexos.com.mx/?p=7565

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