

REALISMO ENFERMIZO MEXICANO. REYGADAS Y ESCALANTE*

Pau Pascual Galbis
Universidade da Madeira**
pau.galbis@staff.uma.pt

RESUMEN

Viaje hiperrealista hacia el abismo de la sociedad mexicana contemporánea, que Luis Buñuel inauguraría con el estreno de *Los olvidados* en 1950, donde se entremezclaba la pobreza, maldad y una inquietante extrañeza muy naturalista. En este artículo se analizarán una selección de películas incómodas y transgresoras de Amat Escalante y Carlos Reygadas, en las que predominan un realismo patológico, mediante narrativas cercanas a lo amargo e inverosímil. Largometrajes que exhiben deseos reprimidos, violencia, impunidad y corrupción. Lacras y obsesiones que infelizmente sufre el México actual, en el que ambos autores se expresan de manera portentosa y crítica hacia dichas plagas. Por último, producciones que nos evocan una mirada poética e incisiva sobre las diversas problemáticas del país norteamericano.

PALABRAS CLAVE: Carlos Reygadas, Amat Escalante, cine contemporáneo mexicano, realismo enfermizo, violencia en México.

MEXICAN SICK REALISM.
REYGADAS AND ESCALANTE

ABSTRACT

A hyper-realistic journey into the abyss of contemporary Mexican society, which Luis Buñuel would inaugurate with the premiere of *The Forgotten* in 1950, where poverty, evil and a disturbance, very naturalistic strangeness intermingled. In this paper, a selection of uncomfortable and transgressive films by Amat Escalante and Carlos Reygadas will be analyzed, in which pathological realism predominates, through narratives close to the bitter and implausible. Feature films that exhibit repressed desires, violence, impunity, and corruption. Blemishes and obsessions that current Mexico unfortunately suffers, in which both authors express themselves in a portentous and critical way towards these plagues. Finally, productions that evoke a poetic and incisive look at the various problems of the North American country.

KEYWORDS: Carlos Reygadas, Amat Escalante, mexican contemporary cinema, sick realism, violence in Mexico.



1. INTRODUCCIÓN

Debéis saber, que toda enfermedad, es una expiación y que, si Dios no la considera terminada, ningún médico puede interrumpirla.
(Paracelso *et al.* Roudinesco 2009, 29)

Un trastorno que prescriba las culpas, que se purifique de ellas por medio de alguna renuncia. De esta alteración moral sumida en la enfermedad del alma o del espíritu trata la obra cinematográfica de los directores Carlos Reygadas Castillo y Amat Escalante. Cuyos trabajos transitan por el convulso México contemporáneo prisionero de su pasado, sincrético culturalmente e insurgente con el poder despótico. Ambos autores mexicanos han efectuado unas películas soberbias de un realismo patológico amargo en sus formas y cruel en contenido, que retrata sin tapujos la sociedad de su tiempo.

Creo que puede afirmarse que hoy en día, México, es el país más injusto del mundo. El sufrimiento que hay en este país a nivel micro, que es lo que realmente cuenta, es incalculable. Es un país maravilloso, hasta que te toca mala suerte, y ese día es el peor; y hay mucha gente a la que le toca (Reygadas 2017, 33).

Un sufrimiento cotidiano, desarrollado con poesía y crueldad en los dos artistas con argumentos terrenales que discurren en un México en colapso. Juan Villoro expresa que México es el país del carnaval y del apocalipsis. Pero ahora, es ya solo del apocalipsis. Además, los dos realizadores mexicanos fabrican unos filmes de ficción, que tienden al género experimental y documental e inciden en las problemáticas de su nación. Primero, sobre el nefasto narcotráfico, tortura y desamparo, transcurrido por tierras del Bajío y acontecidos en el largometraje *Heli* (2013), de Amat Escalante. Por otro lado, Reygadas nos muestra desde su memoria familiar una simbiosis entre sueños, deseos y una realidad insoportable en su película *Post Tenebras Lux* (2012). Asimismo, hay que añadir que tanto Escalante como Reygadas pertenecen a una nueva generación de cineastas mexicanos herederos del *Nuevo cine latinoamericano* que surgió en México en los sesenta (Ruffinelli 2011, 123) destacando a realizadores contemporáneos como Michel Franco, Pedro Aguilera, Kenya Márquez, Julián Hernández y Tatiana Huezo, entre otros que emplean excelentemente un naturalismo peculiar, minimalista en sus formas, primando en los vicios y excesos del individuo. Próximos, a su vez, al decadentismo estético de Baudelaire, crueldad etnográfica de Buñuel y a la austeridad espiritual de Tarkovski.

El estreno del largometraje *Los olvidados* (1950), dirigido por Luis Buñuel en México, causó un gran escándalo y malestar entre la población de aquel tiempo. No entendían cómo la madre del protagonista podría ser tan mala con su hijo y

* Agradecimientos: este artículo cuenta con la financiación nacional de FCT –Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Portugal)–, I.P., en el marco del proyecto UIDB/04057/2020.

** Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura [ID+] Portugal.



que también, en algunos barrios de su país, hubiera tanta pobreza y fealdad. Pues la película relatava la vida miserable de unos niños delincuentes en la Ciudad de México y de su desgraciado porvenir. A pesar de las fuertes críticas y rechazos, esta película marcó un camino a seguir influyendo en el posterior cine nacional, quedando el cinematógrafo como un medio de reivindicación político-social. Además, Buñuel, en la conferencia *El cine. Instrumento de poesía* en la Universidad Nacional Autónoma de México, formula una nueva realidad cinematográfica, distinta a la neorrealista imperante y en la que contiene las cualidades de la poesía y el misterio. Aparte también de proponer una múltiple visión de lo real, llena de efectividad, deseos y ánimos (Buñuel 1958, 3). Efectivamente, el cineasta aragonés propugna un cine como instrumento de poesía que, a su vez, sea revolucionario, aunando la propuesta formal con la ideológica. A más de acentuar, el aspecto ético del artista y de su responsabilidad social; aspectos que justamente aparecen en el cine de Reygadas y Escalante. Del mismo modo, Buñuel no habla de irrealidad, puesto que, como expone y citando a Breton, lo fantástico no existe, todo es real. Hay que matizar que lo maravilloso surrealista es opuesto a lo fantástico, pues opera y existe dentro de lo cotidiano, para alterar su significado de manera combativa. Así de este modo, se consigue la máxima atención del espectador, no desconectando de lo real y no interpretándolo como un efecto escapista gratuito. A lo sumo, en el cine enfermizo de Reygadas y Escalante, todo su realismo, aunque sea a veces muy salvaje, pornográfico y virulento, es principalmente de orden poético, al igual que el enunciado por el español, reuniendo lo cotidiano y lo ideológico.

La visión cinematográfica de Carlos Reygadas navega entre su propia intimidad y una memoria emancipada que atraviesa pensamientos, sueños y objetos de deseo. En esa encrucijada metafísica coincide con el cine de Andrey Tarkovski con su peculiar tiempo emocional, espesa familiaridad, naturaleza y, sobre todo, la presencia de los animales como elementos paradigmáticos narrativos (Bordun 2017, 33). Además, el cineasta mexicano configura el espacio transcendental de sus películas, a través de la luz y el paisaje, semejante al cine de Carl Theodor Dreyer, con un estilo a veces realista y otras, de tipo expresionista. Por otra parte, la obra fílmica de Amat Escalante evoca un realismo más frío y seco, de una objetividad social más firme. En relación con la violencia acontecida, es de una manera más cruda. Semejante al tratamiento dado a la agresividad en algunos largometrajes críticos de Stanley Kubrick. A la par, el director de Guanajuato adopta una puesta en escena etnográfica y política, que nos recuerda al Luis Buñuel del período mexicano, con personajes conflictivos en sus calles degradadas, hogares necesitados y diálogos populares, todos ellos tan reivindicativos. También Escalante alcanza en sus películas ciertos episodios oníricos, afines a las luces sombrías del ser humano. Traducidos con frecuencia en disturbios psicológicos, crímenes caóticos y en otros sucesos de ciencia-ficción controvertidos.

A la par, ambos artistas tienen casualmente en común una importante amistad, desde que Escalante trabajara como asistente y técnico de fotografía en los primeros largometrajes de Reygadas. Además, es significativo que este mismo director haya coproducido todas las películas de Escalante desde su ópera prima, *Sangre* (2004). Asimismo, esta pareja, según Abraham Cruz Villegas en *Cinema 23*, efec-



túan en sus películas unos retratos de la realidad humana, más allá de la identidad mexicana; centrándose en la vulnerabilidad humana: paisaje descarnado, bruto, desalmado, violento, canalla, del que somos parte; donde somos también el problema y la cochinado. En cierta manera, el realismo enfermizo constituido con tics de documental y experimental tanto en Reygadas como en Escalante deriva en secuencias violentas de inclinación monstruosa, así como en otras partes que son siniestras, sexuales y conocidas, para representar todas ellas un misterio. Afín a la poética de Buñuel y a la plástica de Tarkovski. Igualmente declara Diego E. Osorno a Reygadas en una conversación que él mismo ha creado una escuela en México, pues está Amat Escalante y Pablo Echevarría en el documental. Es decir, hay ya todo un efecto posterior a su filme *Japón* (2002).

La metodología empleada en esta investigación se basa en el análisis temático de tipo sociológico de Jacques Aumont, desenvuelto en los argumentos de los dos filmes. Asimismo, he de afirmar que, tanto en el cine como en todas las producciones significantes, no existe contenido que sea independiente de la forma, a través de la cual se expresa. Pues su verdadero análisis debe suponer necesariamente el estudio de la forma de su contenido (Aumont y Marie 1990, 132). Respecto a la crítica cinematográfica de las piezas de los directores, quiero enfatizar el libro de Troy Bordun *Genre Trouble and extreme cinema*. Así como también el imprescindible *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio*, junto con las valiosas entrevistas concedidas en *Los Cuadernos de Cinema 23*, entre otros más artículos. En referencia a la violencia en el México contemporáneo, señalar la compilación de *El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI*. Además de los ensayos *Violencia y cine contemporáneo*, de Olivier Mongin, y los *Estudios sobre necropolítica*, de Étienne Balibar. Por otro lado, el libro *Nuestro lado oscuro* de Élisabeth Roudinesco, como otros, completarían las categorías de lo perverso e inquietante, desarrollado en las escenas. Por lo demás, sobre Andrey Tarkovski; citar, a su propio magnífico ensayo *Esculpir el tiempo* y de Luis Buñuel nombrar a su interesante conferencia *El cine. Instrumento de poesía* en la Universidad Nacional Autónoma de México. Por otra parte, y en concordancia con las disertaciones de otros cineastas, son de igual de importancia *Las teorías de los cineastas*, de Aumont, así como otras ediciones. En última instancia resaltar al autor Bill Nichols sobre los admirables estudios alrededor del proceso, tipologías y significado del documental.

2. UN REALISMO CRUDO DE TALANTE DOCUMENTAL

En cierto modo, mis películas tienen buena parte de documental. Y ser director es explicar, narrar, cómo vivo la vida, cómo veo la vida que me envuelve. (Escalante *et al.* Peris 2017, 4)

La dimensión documental de la obra de Reygadas se debe a varios elementos: primero el que todos los actores del filme sean actores no profesionales; segundo, el que todos los lugares filmados sean reales y que no se haya construido ningún



edificio o casa para las necesidades del rodaje.
(Benmiloud 2002, 1)

Ambos cineastas convergen en sus filmografías por un tratamiento de la realidad muy cercano al género documental, puntualizar que en mayor medida en la obra de Reygadas¹. Por lo tanto, los dos realizadores sienten una predilección por contratar a actores no profesionales y por trabajar en situaciones y lugares conocidos, sin decoración. De hecho, Reygadas declara que en su filme *Post Tenebras Lux* (2013) para que los niños en escena tuvieran una interpretación más intensa y real tenían que ser sus propios hijos. De lo contrario serían representaciones de niños (Bordun 2017, 67). Asimismo, ratifica el autor mexicano que una actuación es únicamente *naturalista* cuando invoca al deseo de la presencia retratando a los *actores-personajes*, tal como son en la realidad, más verídica y cotidiana. Un ascetismo y virtud gestual allegado a las teorías del cineasta Robert Bresson, el cual desarrolla un estilo exclusivo renunciando a actores profesionales y a todo artificio, en busca de un lenguaje visual puro que denomina *cinematógrafo*, alejado de toda dramaticidad y de interpretación mimética. En busca de una verdad social, que es al mismo tiempo paradójica, intermitente y fugaz como la vida misma, a esa discontinua verdad de la percepción de la realidad, la llamará *encuentro*. Así pues, escribe Bresson en sus *Notas sobre el cinematógrafo*: «Rodar es ir a un encuentro. Nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti» (Bresson 1979, 26). Al mismo tiempo que coincide con Tarkovski en la concepción de una interpretación del actor. De modo: espontánea e involuntaria para que suceda algo delante de la cámara, término parecido a la idea bressoniana de *encuentro* (Aumont 2004, 39). También Escalante apuesta por la utilización de los no actores. Aparte por lo demás de inspirarse mucho en el trabajo de Bresson. En cierto modo antes de actuar, entregó a sus personajes un ejemplar de su libro *Notas sobre el cinematógrafo* para que tuvieran en mente la naturalidad que el cineasta pretendía en su puesta en escena.

Por otra parte, y en específico en Reygadas, hay que manifestar que no está documentando lo real, se está entrometiendo en él (Bordun 2017, 68). Una aseveración que desvela el carácter voyerista e impertinente del cineasta chilango al oscilar constantemente entre los dos géneros audiovisuales, ficción y documental, e inclusive limitando con el arte de vanguardia. No obstante, en las piezas de Escalante no incursiona tanto en el devenir de la no ficción, sino solo para reforzar alguna premisa establecida en sus producciones ya sean estas de una finalidad social, étnica, identidad o política.

En general en el cine documental, aparte de que siempre hay una construcción, un montaje de selección y un encuadre de unas ciertas imágenes, hay una intervención, o sea, una mediación con la realidad. Sin embargo, hay también una cierta

¹ Tono documental muy marcado en todas sus películas, como *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005), *Stellet Licht* (Luz silenciosa, 2007) y *Nuestro tiempo* (2018). Inclusive su corto *Este es mi reino* (2010).





veracidad, una sensación de presente ante lo representado que se resiste a ser tomada como un mero artificio (Nichols 2013, 22). De hecho, he de esclarecer que en el caso de Reygadas y Escalante², sus producciones en general son ficciones, con procedimientos cercanos al documental de estilo poético y anexas a una denotada intervención social. Conforme Nichols la variante extrema del documental de reflexión estilística, o sea, la poética, serían en cierta manera las piezas que introducen fisuras e inversiones y giros inesperados narrativos para dirigir nuestra atención hacia el trabajo del estilo del autor. Efectivamente son tan constantes que se convierten en una modalidad poética o ensayística, perdiendo su nexos con un referente histórico en favor de puntos de atención más internos como son el color, la tonalidad, la composición, la profundidad de campo, el ritmo o las sensibilidades y percepciones del artista. Consecuentemente, tales factores formales, con sus conformidades léxicas, igualmente acontecen en la obras de ambos directores. Esencialmente en las películas de Reygadas, como, por ejemplo, en *Post Tenebras Lux*, y en *Stellet Licht* (Luz silenciosa, 2007) y en los filmes de Escalante, como en *La región salvaje* (2016) o *Sangre* (2005). A más, el documental poético comparte terreno con la vanguardia, al que no le importan las convenciones de la continuidad creadas por el montaje, ni que no se entienda el espacio ni el tiempo donde pasan las acciones. Su interés radica en la exploración de las asociaciones y las pautas relacionadas con los ritmos temporales y las yuxtaposiciones espaciales (Nichols 2013, 187).

Por otro lado, agregar que Amat Escalante recoge el estilo de Carlos Reygadas, a quien asistió particularmente en la dirección de *Batalla en el cielo* (2005) y que luego fue coproductor de *Heli* (2013). Además, el cineasta de Guanajuato tiene también una influencia notoria de Bruno Dumont, uno de los directores representantes del *Nuevo Extremismo Francés*, denominado de esta manera por el crítico James Quandt; como una corriente artística cinematográfica de la primera década del siglo XXI, que agrupa a autores que muestran el cuerpo humano en sometimiento, o sea, en cualquier modalidad posible de explotación, perversión y mutilación; como, por ejemplo, citar al cine de Gaspar Noé, Bertrand Bonello, François Ozon, Marina de Van, Catherine Breillat y Claire Denis, entre otros. A más, hay que comentar que el cineasta francés Dumont seleccionó a Escalante como uno de los becarios para una residencia de París organizada por el Festival de Cannes. En especial por su impasible filme *Sangre* (2005) de un discurso desvitalizado, seco y vacío (Solórzano 2017, 4). Por consiguiente, la cinta resultante en tal ayuda del realizador mexicano fue *Los bastardos* (2008) de un relato amargo, sobre las ocurrencias de unos desesperados emigrantes mexicanos, envueltos en crímenes, robos y abatimiento. Situada la acción en la ciudad de Los Ángeles.

² En Escalante, ese estilo documental se destaca en *Heli* (2013), *Los bastardos* (2008) y *Sangre* (2005).

3. EL ENCUENTRO DE LOS DESEOS PROHIBIDOS. POST TENEBRAS LUX

Prohibir alguna cosa, es despertarnos el deseo.
(Montaigne 2007, 717)

Un encuentro *bressoniano* de deseos ocultos y reprimidos acontecidos en el largometraje *Post Tenebras Lux* (2013), de Carlos Reygadas, que trascienden como los destellos de los relámpagos en el prólogo del filme pero de manera irreverente, abstracta y extraordinaria. Por otro lado Bill Nichols apunta que el tema central del documental poético es ofrecer un punto de vista artístico de los hechos que se quieren mostrar. A más de tener una intención ideológica de transformación social. Así pues, estos componentes formalistas de no ficción, anhelos cohibidos, convenciones narrativas y pautas emancipadas, son limítrofes, a su vez a *Post Tenebras Lux*. Una cinta excepcional sobre el punto de vista del protagonista Juan en relación con los deseos censurados, ensueños y tabúes. Además de hablar sobre la pérdida de inocencia, el mundo patriarcal, el choque de la visión occidental y no occidental de la vida, que ambas coinciden en México. Especialmente esta temática etnográfica es una preocupación frecuente del director, expresando en una entrevista:

Hay como [...] un encuentro de dos cosmogonías, que me parece ser, es lo que vivimos a diario en este país [...]. Yo creo que en México, hay gente que concibe el mundo de manera occidental. [...] Y luego está otra gran parte de México, la mayoría, que vive una cosmogonía de unidad (Reygadas 2017, 16).

También de incidir de manera corrosiva en la problemática clasista y étnica de su país. Realmente esa polémica sociocultural se reitera constantemente en la carrera cinematográfica de Reygadas. Por ejemplo; puntualizar el escándalo que ocasionó la escena de la felación efectuada por una joven pudiente *güerita* a un obeso mestizo y humilde en su filme *Batalla en el cielo* (2005) o la controversia causada con la escena sexual entre un adulto al borde del suicidio y una vieja con más esperanzas de vivir en su ópera prima *Japón* (2002).

El argumento de *Post Tenebras Lux* resulta complejo, no obstante, se podría sintetizar en este simple relato genérico. Un acomodado arquitecto Juan (Adolfo Jiménez Castro) y su mujer Natalia (Natalia Acevedo) y dos hijos Rut (Rut Reygadas) y Eleazar (Eleazar Reygadas) viven en una lujosa casa, la misma residencia del director. Localizada en una zona rural de Tepoztlán, estado de Morelos, cerca de la Ciudad de México y, día a día, tienen experiencias inverosímiles con los vecinos del pueblo. Esta familia es de piel clara contrastando dramáticamente con los trabajadores del hogar *Siete* (Willebaldo Torres), que es más oscuro y pobre. Al describir la situación de clase en el México contemporáneo, Bordun señala que clase y etnicidad van de la mano, lo que significa que cuanto más oscuro es, probablemente más pobre sea (Bordun 2014, 85). Este tema sociocultural lo podemos presenciar reiteradamente en cada una de las películas de Reygadas como si de una obsesión constante se tratara, por ejemplo, en el pintor depresivo (Alejandro Ferretis) que visita un pueblo rural en el filme *Japón* (2002). Marcos (Marcos Hernández) como el obeso y



moreno chófer de la joven y bella Ana en *Batalla en el cielo* (2005) y en *Luz silenciosa* (2007) con los menonitas blancos que viven aisladamente del México mestizo y real.

La primera parte de *Post Tenebras Lux* es perturbadora como todo el largometraje en sí mismo. De hecho, solo los niños y los animales presentes están en paz y armonía. En este impresionante prólogo, localizado en un campo verde de fútbol, transcurre entre la luz del atardecer y el oscuro crepúsculo. Mientras que su propia hija pequeña Rut balbucea diciendo: *Mami, Papá, Casa, Rut, Eleazar*. Entre algunos caballos, vacas y perros dispersos. Igualmente surge una tormenta con relámpagos, nubes y charcos de agua e inaugurando al espacio *vitalista* de la Zona del filme *Stalker* (La Zona, 1979), de Andrey Tarkovski. Donde lo natural es vehículo artístico y el agua es un elemento informe que acoge a las ruinas de un cataclismo científico remoto. En referencia a dicho espacio omnipotente, Tarkovski comenta:

La Zona en sí mismo no simboliza nada, al igual que nada simboliza en mis películas, la Zona es la vida, y por hecho de atravesarla, un hombre puede hundirse o salir bien. Si lo logra o no, depende de su propia autoestima y capacidad para distinguir entre lo que importa y lo que es solamente pasajero (Tarkovski 2013, 213).

Efectivamente la respuesta del cineasta ruso es la misma contestación de Reygadas sobre *Post Tenebras Lux* en la que alega que en esta misma película, no hay símbolos, pues sus trabajos discurren sobre la vida. Por cierto, Buñuel también opina de la misma forma, negando rotundamente los supuestos símbolos sugeridos y explicativos, razonados por los críticos sobre sus filmes y proclamando una realidad poética de carácter activista, emocional y vanguardista, muy distinta a la fría neorrealista. En particular, Buñuel erige un realismo que es muy contiguo al cine de base de Escalante y Reygadas, coincidiendo en su estructura artística y premisas sociales. No obstante, el cineasta aragonés no va más allá en sus representaciones e imaginarios, y por el contrario los autores mexicanos Escalante y Reygadas acceden a un estilo contemporáneo *extremo* de mayor crudeza en todos sus aspectos estéticos, éticos y sensoriales posibles. Concordante con el contexto enfermizo real de violencia, desigualdad y malestar en el país americano actual.

A pesar del éxito económico y familiar de Juan, el protagonista de la trama tiene una adicción a la pornografía en Internet. Este mal hábito es brevemente mencionado por él mismo en una asociación de ayuda a los alcohólicos, drogadictos y viciosos de cualquier tipo y resurge, quizás, en su agresión hacia su perra Martita, y en su frustración sexual hacia su esposa. A la vez, que su mujer Natalia probablemente esté afectada por las ansiedades de su marido generándole problemas emocionales. Estas ciertas represiones emergen principalmente en el sueño lujurioso de la sauna desarrollada en un contexto europeo y en el que Natalia fornicaba con un desconocido. Mientras que su cabeza descansa en el regazo de una mujer madura y extraña, que le contesta en francés: que está hecha para ese placer. Este mismo acto erótico es netamente exhibicionista, pues todo es observado por varias jóvenes y un grupo de hombres de mediana edad. Todos completamente desnudos. De todas maneras, en esta película, la representación del sexo tiene un enfoque distinto, tenue y ligero, en comparación con los anteriores filmes de Reygadas,



más explícitos, transgresores y obscenos. Análogo a los conflictos conyugales, el cineasta mexicano manifiesta:

Post Tenebras Lux, tiene que ver con cuestionamientos sobre la estabilidad emocional individual en su relación con estructuras de permanencia como el matrimonio y la familia, temas de otra edad (Reygadas 2017, 41).

Aunque inicialmente en el largometraje no hay ninguna tensión perceptible entre Juan y *Siete* e incluso al principio, parecen ser amigos, hay evidentemente unas penetrantes diferencias étnicas y de clase importantes que el autor más tarde explora. En un día de celebración nacional, Natalia se da cuenta de que ha olvidado algo en su casa. En el viaje de regreso la familia se detiene en un restaurante y ve a Jarro, otro trabajador que en ese momento se suponía que debía estar vigilando la casa de la familia, mientras estaban fuera. Natalia y los niños se quedan con Jarro y Juan va a buscar sus cosas. En su regreso a casa, Juan sorprende a *Siete* y a otro hombre en medio de una tentativa de robo en su propiedad. A instancias del otro sujeto *Siete* dispara a Juan y ambos individuos huyen, dejando a Juan por muerto. Como resultado, Juan pierde parte de un pulmón. Más tarde *Siete* arrepentido o asustado por la justicia decide visitar a su patrón herido y encuentra a sus dos hijos solos en la casa. Informándole de que su padre ha acabado de fallecer. Luego finaliza trágicamente con *Siete* desesperado paseando por un campo y sin previo aviso se extirpa salvajemente su cabeza con sus propias manos. Un final tremendo, monstruoso, connotando ira, rabia y desasosiegos extremos. Sin embargo, no es la historia, el móvil ni el sentido principal de la película *Post Tenebras Lux*. Reygadas pretende irrumpir agudamente en la mente del espectador, al igual que Tarkovski hiciera con sus imágenes orgánicas y espirituales. Pero desde su propia casa con sus propios hijos y recuerdos. Emanando sus vicios, defectos, anhelos prohibidos y demonios personales que se conjuran en una especie de exorcismo autorreferencial. Aunque el cineasta niega que el arquitecto adicto a la pornografía internáutica y proclive a accesos de maltrato animal que protagoniza la película sea su contrafigura o *alter ego* (Costa 2014, 2).

En consecuencia, los saltos narrativos, planos insólitos y el uso de lentes que enfocan la parte central de la imagen (como podemos observar en la figura 1) difuminan y distorsionan el marco con un formato académico de pantalla 1:33 y forjan a que el celuloide inquiera en las entrañas de la vida; es decir, a su plenitud espacio-temporal y contradicción. Las expectativas, miedos, alegrías y fracasos coexisten como una manera de acceder a los recovecos inquietantes de nuestro inconsciente estableciendo un realismo borroso y enfermizo, pero desgraciadamente sincero.

Añadir también otras escenas inverosímiles, repetidas al inicio y al final de talante conceptual que destrozan brutalmente la narrativa lineal del largometraje y que tratan de la preparación de un grupo de adolescentes ingleses para un partido de rugby, estirándose, gritando y cantando. A lo sumo Bordun escribe que el elemento más disruptivo del filme es el partido de rugby. Las dos escenas de rugby son visual y lingüísticamente puras anomalías salvajes (Bordun 2013, 101). En principio unas imágenes extraídas de su memoria privada, pues Reygadas ama el deporte





Fig. 1 Fotograma del filme *Post Tenebras Lux* (2013) con *Siete* y su mujer.
Fuente: <https://www.filminlatino.mx/pelicula/post-tenebbras-lux>.

y cuando era joven asistió y jugó al rugby en una escuela en Derbyshire en el Reino Unido. Igualmente es interesante anotar como coincide con el filme de Tarkovski *Nostalgia* (1983) sobre sus memorias familiares de Rusia, reflejadas por fuerza en la Italia de su exilio. La importancia de la experiencia directa, no superflua de sus motivos personales específicos y reiterados: el agua, el perro, la casa en un campo; todos ellos como retablos que se desvanecen en el tiempo. Y que el cineasta lo representa de manera espléndida con el paseo performático del actor Oleg Yankovsky con una vela, metáfora de la vida en una piscina húmeda, mugrienta y vacía.

En relación con el título de *Post Tenebras Lux* hay que expresar que es un lema extraído del Libro de Job, cuyo significado en latín es *tras la oscuridad, la luz*; es decir, después de la tormenta en la mente del individuo sigue la serena calma. En efecto es un proceso maniqueísta de asociación eterna, inevitable e indivisible. En cierto modo, la película de Reygadas transmite una sensación de incompletitud, letargia y fragmentación. Pues está cimentada con los sueños, ilusiones y anhelos de los protagonistas que fluyen de manera ordenada, pero con un imaginario hacia la incertidumbre. Otorgando a su vez al espectador una estimulación visual única, mediante la cual una estructura narrativa descansa con las tradiciones e ideas del cine de índole más experimental. En referencia a las controvertidas escenas del demonio rojo en *Post Tenebras Lux* deambulando cautelosamente por las habitaciones de noche empuñando una caja de herramientas. Están elaboradas con imágenes sintéticas de computador, apareciendo fantasmagóricamente dos veces en su propia casa. Tal vez, connotan alguna alusión familiar de infortunio pasado. A propósito, hay que indicar que la caja de herramientas pertenecía a su padre. En realidad, estas dos escenas marcan el inicio y final del celuloide. Por lo demás mencionar a las abundantes imágenes lentas e intercaladas de paisajes naturales con los ejecutantes familiares: durmiendo, jugando, desnudos, trabajando, meditando o comiendo en su hogar.

Paralelamente sobre la narrativa de la película, hay que resaltar que predomina un discurso híbrido con secuencias que son como sueños *flashbacks* y *flashforwards* que funcionan como evidencias de los deseos de un personaje. Así pues y conforme Reygadas la película se desplaza entre todos los niveles de percepción «que incluyen los sueños, cosas que anhelas, recuerdos, un futuro imaginado, el presente consciente y una realidad más allá de nosotros» (Bordun 2017, 11). Pese a todo, el director de la Ciudad de México comenta que su cine es tremendamente narrativo y siempre hay una línea clara que conecta. De todas formas, el autor pretende que los espectadores se queden con un sentimiento o sentido de la obra de manera más introspectiva en lugar de seguir o identificarse de manera convencional con una historia, trama o personaje. A la sazón, el cineasta mexicano propone una experiencia que estimule la reflexión del espectador, sobre aquello que es esencialmente humano y eterno en cada uno, como a su vez manifestaba Tarkovski sobre sus películas. Además, este aspecto sobre la audiencia de Reygadas es similar a la preocupación emocional, extática y cognitiva ante el espectador de las teorías fílmicas de Serguéi Eisenstein. Como también abordará Alfred Hitchcock, sobre la recepción del público ante el cine, pero orientado de otra manera, ligado al *suspense* y junto con una narrativa más transparente.

4. LA CRUELDAD INÉDITA DEL NARCOTRÁFICO Y LO COTIDIANO. HELI

Amat tiene una muy particular manera de retratar la vida cotidiana de México, como si nos asomáramos al acontecer diario de alguna familia que no sabe que la observamos.
(Reyes 2017, 4)

Así pues, Escalante logra en todas sus obras audiovisuales una representación de la cotidianidad, muy conseguida. La presentación de lo ordinario es uno de los puntos más destacados que tiene este artista. Con escenas que representan la intimidad total, los momentos más secretos de la existencia humana. Escalante ya tiene varias producciones en las que muestra a más, mecanismos de comportamiento basados en la sexualidad de la pareja e impregnados de un realismo naturalista. Por lo demás es muy riguroso en cómo muestra las interrelaciones familiares, interacciones que afectan el destino del mundo entero, dándoles una importancia decisiva. Exactamente lo que pasa en el hogar se refleja en la suerte del mundo. Por ende, Gabriel Reyes, coguionista de *Heli* (2013), largometraje, dirigido y coescrito por Amat, refiere que, durante la preproducción de esta película, «nunca buscaron simbolismos o alegorías, sino que fueron directos, buscando contar historias de manera frontal y sin codificar ninguna resolución o idea. Sin embargo, algunas cosas en la secuencia: bellas, asombrosas y aflitivas, fueron improvisadas por motivos del rodaje, caracterizándose por ser cercanas a lo onírico, absurdo y reforzando el trabajo en su conjunto.

Igualmente, en el filme *Heli* se traza una violencia trágica inducida por el narcotráfico. De tipo silencioso, hogareño, perverso y sin acción. Una perversidad



definida por Elisabeth Roudinesco como una especie de negación de la libertad: aniquilación, deshumanización, odio, destrucción, dominio, crueldad, goce. No obstante, también implica creatividad, superación, grandeza. En ese sentido puede entenderse como el acceso a la libertad más elevada, puesto que autoriza a quien la encarna a ser simultáneamente verdugo y víctima, amo y esclavo, bárbaro y civilizado (Roudinesco 2009, 13). Por lo tanto, lo perverso o cruel en este celuloide incorpora la premisa dual de negación y afirmación. Por un lado, odio y destrucción junto a matices de libertad y excelencia asumidos estos últimos vocablos por los traficantes de estupefacientes como dueños y verdugos de la vida de las víctimas. Atormentadas ellas, y en actitud de penitencia las víctimas ansiosas esperan su castigo o la absolución de sus señores.

La película *Heli* obtiene su título del nombre de su protagonista Heli Alberto Silva Meléndez, Armando Espitia. Un obrero de una fábrica ensambladora de coches en un pueblo perdido de Guanajuato, precisamente del estado federal mexicano en el cual creció Escalante. Heli vive con su padre, su hermana Andrea Vergara, de doce años, su esposa Linda González y el bebé de ambos, en una casa humilde de cemento. Estela, su hermana, es novia de Beto, Eduardo Palacios, un presuntuoso joven de diecisiete años, quien se entrena para incorporarse al cuerpo policíaco de la zona con el fin de combatir el tráfico de drogas. Un cierto día, la policía y unos políticos realizan una rueda de prensa informando públicamente de que consiguieron sustraer de unos cárteles un gran alijo de drogas. Quemándolo poco después como una lección ejemplar ante el público presente. Asimismo, Beto infringe su deber como agente y roba parte de la cocaína decomisada en el escondite donde sus superiores la guardaron. Aprovechando el amor incondicional de Estela. Beto guarda su botín, dos paquetes de cocaína en el tinaco de la familia Silva, situado en el tejado. Días después, el protagonista Heli descubre los paquetes que hay en el tinaco y decide deshacerse de la droga, tirándola en un agujero en el campo. Este desesperado acto resulta contraproducente, ya que después aparece repentinamente un grupo de hombres armados exhortando que pertenecen a la policía. Causando una gran confusión, dichos paradójicos policías o, mejor dicho, miembros del crimen organizado, efectúan represalias aterradoras. Por ejemplo, amenazas como la imagen que vemos en la figura 2.

Primero, resueltas en varias muertes y a continuación cometiendo un salvaje secuestro. El padre de Heli es tiroteado por una ametralladora frente a él, y el perro de Estela es ferozmente aniquilado. Heli y Estela son retenidos y transportados en una furgoneta negra en donde también se encuentra Beto. El cuerpo del padre es tirado en medio de la nada. Beto y Heli son llevados a una vivienda en donde son torturados por un grupo de jóvenes y niños. De Estela no se insinúa su paradero. En la casa familiar de muerte y sangre los niños se vuelven espectadores de una tortura hacia Beto y Heli; mientras siguen jugando sin ningún asombro al videojuego en una televisión de plasma, para en seguida convertirse en partícipes y aprendices. Al mismo tiempo Beto es pendido en un gancho sujetado al techo, al igual que un trozo de carne de vaca, para recibir una brutal paliza por unos jovenzuelos con un palo de metal. Acto seguido uno de los infantes imita el mismo acto violento, los gritos son horribles. Los demás observan impasibles, unos tomando cer-





Fig. 2. Fotograma del filme *Heli* (2013). El protagonista Heli acechado por los policías.
Fuente: <https://www.filminlatino.mx/pelicula/heli>.

veza y otros fumando marihuana, luego otro niño graba con un móvil dicha crueldad. Los trancazos constantes hacen que Beto se desmaye, mientras tanto uno de los jóvenes mayores derrama gasolina en sus genitales y les prende fuego. La imagen de sufrimiento acontecida es impresionante, pero lo es más cuando un movimiento de cámara explora las miradas de los chavales espectadores. Quienes parecen mostrar fascinación e indiferencia por la inmolación de los testículos de la víctima. Heli también es golpeado, pero se salva de la tortura. Sobre esta polémica escena Mark Kermode comenta que la mezcla entre lo ordinario y miedo consigue crear una fuerza inusual en el celuloide, opinando lo siguiente:

La cruda yuxtaposición de horror y familia. Se convertirá más tarde en el elemento más perturbador de la película, ya que la tortura hogareña se representa en presencia de los niños (Kermode, 2014).

De hecho, unos suplicios definidos como una perdición, originados por una sociedad mexicana corrupta, desigual y viciosa que lo permite. Un contraste enfermizo entre las clases de la población que deriva en sucesos angustiosos y lamentables. A la par, en esta parte plagada de crudeza y agresividad, emerge una violencia brutal, casera y cotidiana, como si de un oficio honrado o profesión cualquiera se tratara el proceso facultativo con el terror. En cierto modo, Escalante ha declarado en muchas entrevistas que el largometraje *Heli* es una denuncia de la violencia destacada principalmente durante el sexenio sanginario del presidente Felipe Calderón (2006-2012) con una guerra total declarada al narcotráfico organizado en México. La corrupción, el despilfarro y la malversación de fondos públicos provocó la deslegitimación de la celebración oficial de elecciones públicas con la que el gobierno intentó ocultar la catástrofe que la demencial guerra contra las drogas fue puesta en



marcha en 2006. Se estima que dicho conflicto armado dejó al finalizar ese sexenio, más de 100 000 ejecutados y aproximadamente 26 000 desaparecidos, cifras que contradicen el discurso triunfalista oficial mediáticamente impuesto (Pérez Anzaldo 2018, 212).

De todas formas, el cineasta de Guanajuato va más allá de una descripción convencional, sublimada, catártica y estereotipada de la violencia; pues igualmente indaga en violencias íntimas sobrevenidas entre las personas que a veces son inapreciables. A más, hay que prevalecer que las torturas en su cinta *Heli* impresionan e incomodan al espectador. Unos tormentos perpetrados sádicamente por unos jóvenes bebiendo *chelas*, junto con sus hermanos menores. Unos niños que están al mismo tiempo jugando tranquilamente a videojuegos; a la vez que participan en el suplicio. Una normalidad perversa que asusta vecina con lo patológico, pero netamente real. Mientras tanto su madre desde la cocina trae unos tacos de res para que merienden sus hijos que están torturando, trabajando. Ya que se sienten hambrientos. Por ende, este mismo suceso doméstico le confiere una excusa al sentido del mal. En este caso, por el motivo racional de necesidad económica de dicha familia ante tal barbarie.

Asimismo, en la misma película se encuentran al principio y final unas imágenes escalofrantes de cuerpos colgados en un puente que actúan como un preámbulo de advertencia del crimen organizado ante el sacrificio de aquellas víctimas. Resultando a la vez cotidianas en el imaginario de los mexicanos. Ya que estas figuras son recurrentes en los medios de comunicación del país. Por tanto, se percibe que los colgados de un puente cargan consigo mismos varios mensajes: juegos de poder, venganzas, avisos para atemorizar a la población que no colabora o se oponga a sus objetivos, o que no les robe, como es el argumento de este filme. En fin, amenazas entre los cárteles o confrontaciones con el Estado.

Por otra parte, en *La naranja mecánica* (A Clockwork Orange, 1971), de Stanley Kubrick, que por cierto es un filme bastante apreciado por Amat Escalante, lanza una mirada extremadamente dura sobre la voluntad de médicos y policías de tratar la violencia para erradicarla. El mensaje es claro: uno no se desembaraza de la violencia, no hay manera de hacer que el individuo que la ejerce llegue a asquearse de ella. Por eso, hay que comprender que los individuos no son asesinos biológicos a los que se podría extirpar el virus o la tara de nacimiento y también la voluntad de terminar la violencia la de orden moral y represivo, no es más que una manera de intensificarla (Mongin 1999, 124). Por lo tanto, la violencia exhibida en *Heli* (2013) se requiere comprenderla y analizarla adecuadamente que más bien extirparla clínicamente como la película de Kubrick, pues es definida por Étienne Balibar como un hecho antropológico fundamental. Según el cual, la invención de las tecnologías de la violencia forma parte de la experiencia humana, en cual se manifiesta toda su creatividad. La violencia es una parte necesaria de la historicidad, está indisolublemente ligada a la política, pero también al arte y a la moralidad (Balibar 2018, 9).

De forma paralela se presentan otras problemáticas, como la vida sexual de Heli y su esposa, la ausencia de la madre de Heli y Estela, su hermana. Además, es evidente en la película el embarazo no deseado entre adolescentes, que es muy común a nivel nacional. A lo sumo es patente que Heli y su mujer atraviesan un



conflicto de índole sexual, acaban de ser padres y ella sufre una crisis postparto, por lo que no quiere tener relaciones sexuales. Mientras tanto Estela está muy enamorada de Beto, pero también no quiere tener sexo con él, por miedo a quedar embarazada a tan corta edad. Sin embargo, Estela le demuestra su amor incondicional aceptando guardar en el tinaco de su casa, unos paquetes de cocaína que Beto ha robado del cargamento de narcóticos confiscado por el departamento de policía al que él pertenece. A cambio Beto le promete llevársela lejos y casarse con ella tras vender la mercancía.

Además, es visible en el largometraje la posibilidad que tiene la juventud de buscar empleo en las filas del narcotráfico, pues también es una realidad inevitable. La línea invisible que separa la autoridad de los delincuentes es una división borrosa en donde es complicado encontrar una diferencia clara (Reyes 2017, 4). Los periódicos no muestran esfuerzos del gobierno por purgar a los malos elementos de la policía federal pero la tentación del negocio fácil sigue siendo una fuerza de atracción muy poderosa. Por otro lado, México sigue en un dilema. Marcado aún por la muerte, discriminación y corrupción, pero en estos momentos subrayar que en menor medida. El país sigue avanzando positivamente en algunos aspectos sociales y económicos, efectuados gracias al cambio político progresista del último gobierno de Andrés Manuel López Obrador del 2018. Pese a todo, Diego Osorio define lo siguiente del México de hace unos años y expuesto narrativamente en el filme de Escalante:

México es un país más democrático, que hace unas cuantas décadas; [...] pero al mismo tiempo, también hay desapariciones de 43 estudiantes que van a protestar o hay asesinatos de periodistas como nunca, o hay más corrupción con todos los partidos políticos (Osorio 2017, 32).

El mismo protagonista Heli, que no pertenece a ninguna institución del gobierno, intenta permanecer fuera del negocio sucio del narcotráfico, pero pese a sus esfuerzos, es alcanzado de todas maneras por la fuerza de los maleantes. Así pues, Escalante en esta producción acude a larguísima planos fijos y panorámicos, como los mismos que inaugura en *Los bastardos* (2008) y otros recursos visuales que enfatizan el sopor, el actuar mecánico y la existencia vacía de sus personajes, aislados en un infierno, muy real. En correspondencia íntima con el caos y estridencia que vive México.

5. CONCLUSIONES

La inclemencia agresiva que se representa en estas películas examinadas incide en la sociología, pues según Georg Simmel, la violencia ha sido teorizada como una forma de socialización. Es decir, la violencia es una especie de interacción entre individuos, una lucha de clases sociales de orden económico, moral y político. De esa misma confrontación sociocultural, deviene un realismo dialéctico, arisco y brutal sobrevenido en las producciones. Unos aspectos narrativos perniciosos, formados por imágenes en movimiento que desdichadamente nos recuerdan



al contexto americano en la actualidad. Por consiguiente, Carlos Reygadas y Amat Escalante confluyen los dos en la fundación de un cine artístico, directo y extraordinario; con un discurso trágico de talante mexicano. Sus obras transgresoras, mezcla entre hogar y amenaza, son incómodas para el gran público. En cierto modo son cineastas que retoman el compromiso etnográfico, ideológico y surrealista que inauguraría Luis Buñuel en la década de los cincuenta en México, con la imperiosa necesidad de proceder a una realidad cinematográfica revolucionaria que conlleve misterio y poesía. Además de pertenecer ambos a la mirada de Andrey Tarkovski en que el tiempo es la dimensión fundamental, no solo de la experiencia sino de la vida e incluso del espíritu; declarando el cineasta ruso que «El tiempo registrado por el plano debe ser a la vez real y vivo» (Tarkovski 2013, 66). O sea, que el director solo podrá concluir el tiempo en los planos y montar la película si ha sabido captar el tiempo verdadero, el tiempo humano, el tiempo de los afectos. Por otro lado en *Post Tenebras Lux* (2013) de Reygadas surgen de la noche una inquietante casa familiar en el campo, animales, memorias lujuriosas y pesadillas infantiles hacia un meandro narrativo que termina en un salvajismo de lectura irresuelta. En cambio, Escalante incursiona en el corazón de la cotidianidad mexicana sobre una introspección sobre la violencia, corrupción, narcotráfico, pobreza y descontento juvenil. En definitiva, todo crudo, áspero y sin pretextos, acontecido en la película *Heli* (2013). De una realidad molesta, dura e infalible. Por último, uno y otro director articulan en estos dos largometrajes un entorno malsano compuesto de reproches hacia a una sociedad enferma; clasista, racista y déspota. Abriendo las puertas a una generación de artistas mexicanos, de considerable calidad ética y estética. De relatos consecuentes con los defectos de su propio país, y sobre todo de mucha poética.

RECIBIDO: 26-9-2022; ACEPTADO: 20-3-2023



BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J. (2004). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J. y MARIE, M. (1990). *Análisis del filme*. Barcelona: Paidós.
- BALIBAR, É. (2018). *Estudios sobre necropolítica. Violencia, cultura y política en el mundo actual*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- BENMILOUD, K. (2016). «Carlos Reygadas. Japón (2002)», en Wehr, C. (ed.) *Clásicos del cine mexicano*. México: Vervuert Verlagsgesellschaft, pp. 539-559.
- BRESSON, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Biblioteca Era.
- BORDUN, T. (2017). *Genre Trouble and extreme cinema. Film theory at the fringes of contemporary art cinema*. Peterborough: Palgrave Macmillan.
- BUÑUEL, L. (1958). «Conferencia: El cine, instrumento de poesía», en *Revista de la Universidad de México*. México: UNAM, n.º 4, pp. 1-15.
- COSTA, J. (2014). «El diablo en el cuerpo» en *Periódico, El País*, 29 mayo. URL: https://elpais.com/cultura/2014/05/29/actualidad/1401385068_266512.html; consulta hecha el día 20/9/22.
- KERMODE, M. (2014). «Heli review- violent Mexican drugs drama with family dignity at its core» en *The Guardian*, 25 mayo, URL: <https://www.theguardian.com/film/2014/may/25/heli-review-mexican-drugs-drama-ultraviolet>; consulta hecha el día 20/9/22.
- MONGIN, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona: Paidós.
- MONTAIGNE, M. (2007). *Michel de Montaigne. Los ensayos*. Barcelona: Acanalado.
- NICHOLS, B. (2013). *Introducción al documental*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- OSORIO, D. (2017). *Japón. Los Cuadernos de Cinema 23, Guiones*, La Internacional iberoamericana. México: Iberocine.
- PÉREZ-ANZALDO, G. (2018). *El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI*. México: Consejo Ed. Cámara Diputados, Ed. Verbolibre.
- PERIS, A. (2017). «No al realismo mágico», en *Revista Miradas Cine*, n.º 6, pp. 25-09.
- REYES, G. (2017). *Heli, Los Cuadernos de Cinema 23, Guiones*, La Internacional iberoamericana. México: Iberocine.
- REYGADAS, C. (2017). *Japón, Los Cuadernos de Cinema 23, Guiones*, La Internacional iberoamericana. México: Iberocine.
- REYGADAS, C. (2014). «Entrevista personal» en *Contra Campo*, 29-01, México. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fkkbr0TRe5E>; consulta hecha el día 20/9/22.
- SOLÓRZANO, F. (2017). «Entrevista a Escalante», en *Revista Letras Libres*, México, pp. 16-17. URL: <https://letraslibres.com/cine-tv/heli-de-amat-escalante/>; consulta hecha el día 20/9/22.
- ROUDINESCO, E. (2009). *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona: Anagrama.
- TARKOVSKI, A. (2013). *Esculpir el tiempo*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- RUFFINELLI, J. (2011). «Nuevas señas de identidad en el cine de América Latina, Notas sobre cómo el cine épico devino en cine minimalista», en Vargas, J.C. (coord.). *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio, Argentina, Brasil, España y México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, pp. 121-132.



