

# Lo monstruoso y lo invisible. *La región salvaje* (Amat Escalante, 2016) y la genealogía cívico-rural de la violencia en México<sup>1</sup>

The heinous and the invisible.  
*The untamed* (Amat Escalante, 2016)  
and the city-country genealogy of  
violence in Mexico

· Víctor Iturregui-Motilola  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko  
Unibertsitatea  
victor.iturregui@ehu.eus  
0000-0002-8443-0790

<sup>1</sup> Recibido: 8 de abril de 2022. Aceptado: 15 de noviembre de 2023.

Cómo citar este artículo: Iturregui-Motilola, V. (2024). Lo monstruoso y lo invisible. *La región salvaje* (Amat Escalante, 2016) y la genealogía cívico-rural de la violencia en México. *Revista 180*, (53), (páginas 166-189). [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-53.\(2024\).art-1095](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-53.(2024).art-1095)  
DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-53.\(2024\).art-1095](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-53.(2024).art-1095)

## Resumen

Este trabajo consiste en un análisis fílmico de la representación de la violencia en el filme *La región salvaje* (2016). Su director, Amat Escalante, propone un dilema con el que hallar una respuesta a esta pregunta: ¿dónde se origina la violencia? Para ello construye un relato en el que trata de localizar la fuente del mal que azota México: primero, con un monstruo alienígena que despierta los instintos y las pasiones primitivas de los seres vivos; segundo, con un funcionamiento invisible del poder y la brutalidad en las relaciones sociales y personales. Todo sustentado por una reflexión acerca del machismo, la homofobia y la corrupción judicial en el país centroamericano. Escalante utiliza dos estrategias formales: la explicitud de escenas violentas y sexuales situadas en localizaciones naturales, asociadas a algo monstruoso; y ciertos planos vacíos y asépticos sumados a elipsis argumentales que se corresponden con esa normalización del horror en el entorno urbano, con lo invisible y lo sugerente. El relato, que se clausura de golpe en su punto más dramático, no aclara su postura. Este final abierto permite la elección del espectador de su respuesta, o al revés, reconoce la imposibilidad de ofrecer una explicación unívoca al problema de la violencia en México.

## Palabras clave

Análisis fílmico, cine mexicano, espacio natural, espacio urbano, violencia

## Abstract

This paper consists on a film analysis of the representation of violence in *La región salvaje/The untamed* (2016). Director Amat Escalante proposes a dilemma in order to find the answer to this question: where does violence come from? To do so, the filmmaker builds up a story where he tries to locate the origin of evil that afflicts Mexico: first, with an alien monster that rouses the instincts and primitive passions of human beings; secondly, with an invisible power and brutality within social and political relationships. All this supported by a reflection on machismo, homophobia and judicial corruption in the Central American country and a critical usage of genres such as science fiction. Escalante makes use of two formal strategies: the explicitness of violent and sexual scenes, associated with the monstrous; and some empty, aseptic shots and ellipsis, which express this normalization of horror, with the invisible and the suggestive. The story, which closes abruptly at its most dramatic point, does not clarify its posture. The open ending allows the viewer to choose his own answer, or, on the contrary, shows the impossibility to offer a single explanation to the problem of violence in Mexico.

## Keywords

Film analysis, Mexican cinema, wilderness, cityscape, violence

## ENTRANDO EN LA REGIÓN SALVAJE

Es de todos sabido que México es uno de los países más acosados por la violencia en los últimos años<sup>2</sup>. Los datos, recogidos tanto por el gobierno nacional como por organizaciones civiles externas, no dejan lugar a la duda. Además, las medidas de contención y solución llevadas a cabo por el poder ejecutivo mexicano parecen no surtir el efecto deseado. Cada año que pasa, el número de víctimas por homicidio y feminicidio aumenta, y en estos momentos los números certifican que entre 2016 y 2022, 305.697 personas han fallecido violentamente en México entre más de un millón de víctimas de delitos contra la vida<sup>3</sup>. Si ponemos el foco más cerca de este desolador mapa de la violencia, resalta el hecho de que el Estado de Guanajuato, donde fue filmada esta película, contabilizó 6.018 muertos entre 2015 y 2016, años de producción y estreno del filme analizado. Así las cosas, Guanajuato se convierte en esa región salvaje del título, y por extensión de sinécdoque, en el México contemporáneo.

Sin ánimo de indagar en los avatares políticos, económicos y sociológicos que tratan de hacer frente a la brutalidad civil y estatal, el objetivo de este trabajo es analizar textualmente dos de las opciones de representación cinematográfica del problema en cuestión. Porque si hay un cineasta mexicano contemporáneo que haya vertido de manera radical sus preocupaciones morales en imágenes y sonidos ese es Amat Escalante. A un tiempo alabado por la crítica y los festivales internacionales de prestigio, y luego repudiado por la explicitud de sus relatos, la fría estetización de la violencia y su retrato de las clases, Escalante se ha erigido, junto con Carlos Reygadas o Nicolás Pereda, como una de las cabezas visibles de un cine mexicano que se desmarca del lenguaje comercial que espectaculariza la violencia<sup>4</sup>. Quizás sea su filme *Heli* (2013)<sup>5</sup> la obra que más notoriedad le ha granjeado, la más célebre, no obstante, por la polémica que los medios de comunicación generaron en torno a ella, que por sus decisiones ético-estéticas. En su tercer largometraje, en la línea de su predecesora *Los bastardos* (2008) y de su ópera prima *Sangre* (2005), Escalante narra desde un punto de vista frío torturas y asesinatos que son mostrados sin tapujos en pantalla. Podría decirse que esta mostración sin filtros es la traslación

<sup>2</sup> Según un estudio realizado por el órgano ciudadano Seguridad, Justicia y Paz, México contaba en 2021 con dieciocho ciudades en el ranking de las 50 urbes más violentas del mundo, ocho de ellas entre las diez primeras (Seguridad, Justicia y Paz, 2019).

<sup>3</sup> Datos facilitados por el Gobierno mexicano (2019).

<sup>4</sup> La que podemos encontrar en películas como *El infierno* (Luis Estrada, 2010) o en series como *Narcos* (Padilha, 2015).

<sup>5</sup> Premio al mejor director en el Festival de Cannes y en los Premios Ariel en 2013.

ficcional de un problema operatorio dual: si la violencia se ve en las calles y en los medios de comunicación con total naturalidad, si lo anormal se normaliza, el cine debería seguir esa estela a modo de denuncia. O también, al contrario, cuando el discurso institucional y estatal utiliza la censura, por mor de moldear la opinión pública, “aduciendo tanto motivos de seguridad nacional como por evitar el fuerte impacto que las imágenes reveladoras y perturbadoras pudieran ocasionarle a la salud mental del público espectador/lector” (Pérez-Anzaldo, 2014, p. 136).

Estas tipologías de la brutalidad comportan, habitualmente, ciertas condiciones formales. Para poner en escena estas ideas, como hemos señalado, Amat Escalante se valía de planos fijos o casi inmóviles, de lentos movimientos de cámara y de una duración de las escenas que superaba la longitud habitual de los filmes de corte comercial. Todo ello destinado a no omitir, exponer y estetizar aquellos acontecimientos crueles que, por rechazo del espectador, solo dejarían de ser vistos si se apartase la mirada. En este sentido, las imágenes de Escalante no niegan su oposición a ese cine de lo irrepresentable, con cineastas como el primer Harun Farocki o el documentalista Claude Lanzmann. Dicho de otro modo, si la sugerencia es la poética del lenguaje cinematográfico (el fuera de campo), la explicitud sería la política, la posición ideológica.

Sin embargo, la razón por la que convocamos a su filme *La región salvaje* reside, precisamente, en el giro representacional que el cineasta mexicano ha ejecutado. Sin abandonar por completo su estilo, Escalante opta en esta ocasión por una narración mucho más elíptica, salpicada por estallidos de perversión e imágenes explícitas bajo el género de la ciencia ficción y el fantástico. Hay que decir que este movimiento no comporta una relajación o arrepentimiento por las críticas recibidas, en cuanto una indagación de otras posibilidades que brinda el cinematógrafo para representar la violencia. Se trata de una decisión estética que fundamenta una idea muy concreta. Como en sus anteriores filmes explotó la categoría de lo inquietante sin filtros, totalmente visible, ese paradójico rechazo a “lo que en México se ha convertido en cotidianidad” (Solórzano, 2013, s. p.), en *La región salvaje* propone un contrapunto. De tal modo que el relato plantea dos principios formales de la idea de violencia: lo monstruoso y lo invisible. Dicho lo cual, desde estas líneas interpretaré cómo el cineasta confronta esas dos posibles respuestas a esta compleja cuestión, a través de unos mecanismos expresivos específicos. Las conclusiones derivadas del análisis se desprenden de la interpretación y el examen de esas decisiones textuales y de la información contextual pertinente para comprenderlas.

Para la consecución de estos fines me valdré de una herramienta destinada a extraer el significado de las imágenes diseñadas y los acontecimientos narrados por Escalante: el análisis fílmico y narratológico. Esta corriente

interpretativa tiene por objetivo estudiar cómo “un principio temático se transforma en un principio formal” (Zunzunegui 2016, p. 178) a través del análisis textual (semiótico) de los procesos de significación operados por una serie de diversos significantes visuales y sonoros (Zumalde, 2006). El análisis del filme, para Casetti y Di Chio, parte de una “hipótesis explorativa” (1991, p. 25) que debe ser consumada a partir del escrutinio de ejemplos paradigmáticos. Del mismo modo, tendremos que atender a eso que Paulino Viota llama “forma local” y “forma global” (2019, p. 139). Según este autor comprender un filme en sus localidades, escenas o secuencias concretas, conduce a interpretar el texto en su globalidad, en la forma en la que combina los niveles específicos para dotarlos de sentido (a través de simetrías, oposiciones) en un todo que compone el relato final.

Junto con todos estos útiles analíticos, se manejarán dos concepciones de la violencia. En la línea de la denominación acuñada por Llamas-Rodríguez de “*slow violence*” (2018, p. 31), *La región salvaje* muestra, en su parte urbana y social, una violencia no espectacularizada, neutralizada hasta el punto de que puede llegar a no ser considerada como tal. A guisa de esbozo, se ha tomado como referencia la violencia objetiva y sistémica diferenciada por Slavoj Žizek: una clase de coacción inherente a las estructuras sociales que “es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento” (Žizek, 2009, p. 10). Es decir, el mal que fundamenta —en una línea muy foucaultiana— las redes del micropoder y la sumisión interpersonales y entre el Estado y sus individuos ha alcanzado una naturalidad tal que ya no se percibe, se camufla con lo anormal. Tal y como podrá observarse, esa brutalidad aceptada ética y estéticamente se complementa con una diametralmente opuesta, pero no contradictoria: la violencia monstruosa que irrumpe en el mundo por sorpresa, como si de un ser mítico se tratara. Más adelante las desarrollaremos ambas con exactitud, en función de la dicotomía temática planteada.

Por lo pronto, a modo de presentación resumida, las ideas de violencia que Escalante convoca en su film y que trataré de dilucidar gracias al análisis son las siguientes. Primera, una violencia invisible, moral, estructural y sistémica, que se asocia con la trama urbana. Y segunda, una violencia monstruosa, casi mítica y divina, vinculada con la trama rural y a la criatura extraterrestre e inhumana.

Del mismo modo, en lo tocante a la arquitectura fílmica de lo cívico, esa invisibilidad se traduce en lo que Mangieri denomina “la ciudad que nos ve”, en contraposición a personajes “que ‘no ven’ o que expresan implícitamente y posiblemente con fines retóricos y programáticos esa ‘incapacidad de visión’ de lo urbano” (2000, p. 107). Solo algo monstruoso y sobrenatural, algo que desborda la visión (parecen enunciar las imágenes de Escalante) está capacitado para discutir esa hegemonía del poder invisible en la ciudad. En

la parte analítica se ahondará en este nexo entre sucesos y comportamientos invisibles en las relaciones urbanas y la violencia soterrada y naturalizada inherente a ellas.

## EL ORIGEN DE LA VIOLENCIA (A GUISA DE SINOPSIS)

Antes de entrar de lleno con el análisis de las escenas y características formales y narrativas más representativas, es conveniente establecer un resumen argumental de lo que pasa en *La región salvaje*. Un meteorito vaga por el espacio exterior. En una cabaña de algún punto del interior de Guanajuato, un monstruo con tentáculos copula con una mujer, Verónica, a la que hiere. En la ciudad, acude al hospital para curarse, donde conoce al sanitario Fabián. Este tiene una hermana, Alejandra, que está casada con Ángel. Fabián y Ángel son amantes, llevan su relación en estricto secreto, y cada vez están más distanciados, hasta el punto de que Fabián, contra el deseo de Ángel, decide cortar. Verónica se hace amiga de la familia, pero su objetivo no es la afinidad social. En la cabaña donde habita el alienígena vive una pareja, el señor Vega y Marta, que capta gente joven (a través de Vero) para saciar sexualmente al monstruo. Así, convence a Fabián, quien más tarde es brutalmente herido por el monstruo. El problema se halla en que, ante la imposibilidad de explicar quién o qué lo agredió, la culpa cae sobre Ángel (con quien se le vio discutir fuertemente días antes), quien es condenado y encarcelado. La siguiente candidata es Alejandra: al parecer es aceptada por el extraterrestre y su malograda vida (hastada, sola y con dos niños pequeños) empieza a mejorar. Ángel sale de la cárcel, gracias a sus contactos familiares; celoso, borracho y traumatizado, trata de obtener el perdón de Alejandra, pero ella aprovecha su debilidad para ofrecerlo como sacrificio al monstruo. La situación se descontrola: el alienígena también mata a Vero y hiere a Marta. Alejandra, como si nada hubiese ocurrido, ensangrentada y sucia, recoge a sus hijos del colegio.

## LAS DOS CARAS DEL MAL

Si bien Escalante formaliza un relato en torno a una idea claramente identificada (¿dónde nace la violencia?), el desarrollo narrativo adquiere una dicotomía temática. Es decir, la fundamentación de la violencia en el entorno de los protagonistas (y por extensión en México) se reduce a dos explicaciones. La primera, de origen exterior, extraterrestre y representada con el monstruo alienígena de la cabaña. La segunda, con base en el interior, terrestre y, por el contrario, inidentificable. A cada una de estas proposiciones Escalante asigna, como ya hemos señalado, un proceso narrativo y visual: lo monstruoso y lo invisible, lo (sobre)natural y lo urbano. En referencia a la primera, se cuenta la historia de Verónica, su conexión

con la cabaña y cómo va arrastrando a los tentáculos del alienígena una a una a las otras tres figuras. Respecto del segundo cauce narrativo, el cual se engarza con el anterior a partir del personaje de Verónica, la trama corresponde a los acontecimientos que relatan el triángulo amoroso entre la pareja Alejandra-Ángel y el hermano de ella, Fabián, amante de él. En el gozne de ambas historias encontramos a la pareja de avanzada edad que habita en el bosque y esconde al monstruo. Si tomamos los conceptos teóricos que hemos establecido, la primera se corresponde con la violencia mítica, contraria a la legítima-estatal, y la segunda a la violencia sistémico-estructural y moral.

Esta división se refleja en el progreso narrativo interno a ambos bloques. Por ejemplo: en la trama concerniente al monstruo, las escenas y los diálogos son más explícitos, la planificación de las imágenes es diáfana y la información relevante se expone sin medias tintas, sin saltos abruptos y no resueltos. Mientras que, en el conflicto social y familiar, la narración se rige por estallidos de violencia, imágenes inestables, fuertes elipsis, datos de gran importancia que son omitidos o sobreentendidos.

Con ese fin, el cineasta mexicano construye una oposición dialéctica entre dos posibles explicaciones del mal humano, siempre y cuando entendamos la dialéctica como la relación que se establece entre dos ideas antinómicas a través de una idea correlativa a ambas. Por tanto, el denominador común de la oposición interior-exterior, monstruosidad-invisibilidad, campo-ciudad, sería la violencia. El aspecto, a nuestro juicio, más interesante de *La región salvaje* es la posición ideológica y moral que se desprende de sus decisiones estéticas: Escalante ofrece al espectador dos alternativas, pero el filme termina sin haber desvelado sus cartas. *La región salvaje* representa una juxtaposición, no una disyuntiva de ideas: lo monstruoso-salvaje y lo invisible-socializado. No obstante, sobre esta cuestión se interpretará más adelante, incido en el concepto de interpretación toda vez que se han esquematizado las ideas y sus respectivos procesos de significación y narrativización dispuestos en el relato, es hora de identificar las imágenes vinculadas a ellos.

## LO MONSTRUOSO

De entre otras características del extraterrestre, a pesar de que su morfología es evidentemente fálica, hay que tomar nota de que se sacia con hombres y mujeres, aunque al final son las féminas las que más le satisfacen (Verónica y Alejandra). Es más, Verónica, en un diálogo con Fabián, quien le pregunta si tiene novio, no sabe si el monstruo es él o ella, ya que a sus ojos desborda las categorías binarias. Dicho de otro modo, que la criatura que llegó a la Tierra porta consigo algo del machismo sistémico del hombre hacia la mujer, aunque al fin y al cabo ambos sexos, ambas orientaciones



Figura 1  
*La primera aparición del monstruo en la cabaña*

*Nota.* Fotograma de *La región salvaje*, Escalante, 2016.

sexuales, se vean acuciadas sin perjuicio de su naturaleza por el alienígena. En acertadas palabras de Lynde Barker, el extraterrestre mutante generado por ordenador “sirve de test de Rorschach para aquellos que están dañados psicológicamente y sexualmente desposeídos”<sup>6</sup> (2017, p. 252). Con lo cual, la cabaña funciona desde esta perspectiva como el diván arcaico, la consulta a la que acuden los individuos descarriados, en busca de una cura. En el interior encontrarán algo parecido a lo que Jung llamaba la “imagen-síntoma” (1999, p. 85), la materialización, monstruosa en este caso, de sus traumas.

Como aquello que se muestra, que excede la visión, la monstruosidad es lo que literalmente vemos primero: el plano del gran meteorito y el tentáculo. Primera de las dos propuestas, lisa y llanamente: la violencia viene de fuera y es un monstruo, no es humano. Por otro lado, si acudimos a la etimología de la palabra descubrimos que proviene de la acepción latina *monstrum*, prodigio. Este término, “que parece ser derivado de *monere* ‘avisar’, por la creencia en que los prodigios eran amonestaciones divinas” (Corominas, 1987, p. 402), se expresa con un plano nadir del cielo parcialmente nublado justo antes de que Fabián se encamine a la cabaña. Estos insertos se encargan de subrayar la proveniencia celestial, pero también de cargar la llegada del alienígena de un significado religioso o espiritual, en tanto que alerta superior. Porque sabemos que la bestia provoca un placer difícil de asimilar: tan pronto erotiza como hiere. Tan pronto su función es ablativa (destrozar a Fabián) como curativa (hacer feliz a Alejandra tras el accidente de su hermano y el encarcelamiento de su marido Ángel).

<sup>6</sup> Traducción propia.



**Figura 2**  
*El plano celestial  
marca la procedencia  
extraterrestre y  
divina del monstruo*

**Nota.** Fotograma de  
*La región salvaje*,  
Escalante, 2016.

El hecho de que el alienígena proceda del cielo conduce nuestro análisis hacia otros derroteros. Dando un paso más allá se advierte una interesante asociación: esta criatura que sobrepasa la creencia y la ciencia hace que un hombre de la biología como el señor Vega se rinda frente a lo inexplicable y lo ineluctable. Es entonces cuando, mediante este personaje, emerge el pesimismo de la obra de Escalante. Para muestra, un botón: Vega, científico, presumiblemente biólogo, explica el proceso con una voz en off sobre planos nadir muy parecidos a los que anunciaban la interacción de Fabián con la bestia: alucinación, pérdida de voluntad y razón, experiencias extra-corporales. Para disminuir el impacto del enfrentamiento, le dan a Ale una especie de pócima ancestral y mítica similar a un producto homeopático, lo cual choca con la rigurosidad de un científico. En ese contexto, la voz de Vega define con exactitud el misterio: “Lo que está allá en la cabaña es la parte primitiva de todos, lo básico, en su estado más puro, materializado, nunca se va a extinguir, solo se va a perfeccionar”. Es decir, no hay remedio porque ha venido de fuera, y aún desconocemos su poder y su origen. Hay que señalar que esta aclaración argumental, de la forma en que se enuncia invita a pensar en una especie de deformación paródica de un tropo muy común en el cine de extraterrestres. Esto es, la explicación o desvelo del misterio con el discurso de un personaje que sabe más que el resto. Así pues, la primera de las propuestas audiovisuales al origen de la violencia en México esgrimidas por Escalante se localiza fuera del planeta habitado por humanos.



**Figura 3**  
*El zoom in expresa  
la atracción de lo  
salvaje hacia el  
bosque*

**Nota.** Fotograma de  
*La región salvaje*,  
Escalante, 2016.

En otro orden de cosas, Escalante se ocupa de vincular la criatura con una serie de magnéticos planos de aberturas y agujeros de árboles y entradas tenebrosas a elementos naturales, en la línea de la divinidad que anunciábamos y que sostiene Benjamin. Con esta primera noción de lo violento, aquella que se representa en los elementos fantásticos y monstruosos del film, el cineasta presenta un monstruo que despliega una violencia casi “divina” y “mítica”, una fuerza “sangrienta sobre todo lo viviente (que) exige sacrificios” (Benjamin, 2001, p. 42). Una violencia, incide Benjamin, que excede la índole religiosa y pasa a ser “una expresión sacralizada de la vida cotidiana” (2001, p. 42). Habría lugar incluso a anteponer esta concepción a la violencia legítima-estatal que maneja Butler (2006, p. 119), en tanto que no la detenta un Estado, sino que es inherente a una cultura o sociedad y a sus dinámicas domésticas, institucionales y costumbristas.

Esta operación se advierte en el paréntesis final de la entrada de Fabián en la región salvaje. La cámara realiza un lento desplazamiento hacia la oscura entrada al bosque cuando descubrimos que Fabián está en coma. Otro sinuoso zoom se acerca poco a poco hacia los genitales de Alejandra, ocultos por un vestido de estampado de flores. Precisamente la imagen se centra en ese órgano como símbolo del nacimiento anticipatorio de algo nuevo, mientras los Vega le están contando lo que supuso la llegada del bicho, la muerte de un orden y el nacimiento de uno nuevo, el salvaje. Pero recordemos que esto no explica el mal social, sino la perversión, el intento



Figura 4  
*Un segundo zoom  
in se vincula con  
el anterior y con lo  
sexual y lo genético*

**Nota.** Fotograma de  
*La región salvaje*,  
Escalante, 2016.

de regreso a los instintos primitivos y de relación con los animales. Es una violencia paralela, no opuesta. En este contexto, mirar al cielo es como mirar a la nada. Del mismo modo, la localización previa a la zona de la cabaña se sitúa en un gran espacio indeterminado, gracias a la amplitud de la escala del encuadre: gran plano general con mucha profundidad de campo, pero no vemos cómo se entra ni hacia dónde se dirigen los personajes. Por tanto, de la semilla alienígena brotará un marasmo animal que contagiará a los seres humanos. Ya que, como sostiene Douglas, “cuando tiene lugar un nacimiento monstruoso las líneas de demarcación entre lo humano y lo animal pueden verse amenazadas” (1973, p. 59).

## EL ANIMAL DIVINO

De manera paulatina a lo largo del relato, la incidencia del monstruo en la región salvaje se asocia con un impacto medioambiental y en la naturaleza que se impone al *statu quo* del espacio rural. Cuenta el señor Vega que la criatura arribó en un meteorito que impactó en la Tierra y dejó un cráter; desde ese momento los animales empezaron a acercarse, por su instinto, como ante la llamada de un dios primitivo. El filme transita así por esa idea que suele asociar el instinto animal con lo magnético y lo hipnótico

Figura 5  
*El poder de la  
criatura se extiende  
también al reino  
animal*

**Nota.** Fotograma de  
*La región salvaje*,  
Escalante, 2016.

(Bellour, 2013). Esto último sitúa la discusión en las disquisiciones acerca de la fascinación/repulsión del horror obscuro y sus consecuencias activas o pasivas transitadas por Susan Sontag. Porque, en opinión de esta autora, son “la respuesta activa” y la “conmoción” (2004, p. 95) ante la representación de la violencia los elementos más didácticos y valiosos de este tipo de manifestaciones artísticas. Así se produce un paralelismo estético-narratológico muy sugerente, entre la atracción a la que los animales y los personajes del relato se ven impelidos y la atracción hacia esas imágenes explícitas por parte del espectador.

A continuación, señalaré algunos visos que anticipan la presencia significativa de seres vivos no humanos. En primera instancia, una escena en la que Ángel se pelea con un compañero de trabajo, en plena jornada laboral, como dos machos cabríos en celo. Más tarde, en el encuadre que abre el movimiento de cámara que mostrará el cuerpo magullado de un Fabián inconsciente, enfoca a un grupo de ovejas que, a medida que avanza la escena, irán ocupando más espacio. De idéntica forma, el rebaño reaparece con más peso compositivo que nunca en la escena previa a que Alejandra se dirija a la cabaña acompañada de Verónica. A modo de colofón, Escalante abunda en esta idea con inquietantes planos de una especie de Sodoma y Gomorra de animales copulando en un barrizal, montaje paralelo con la preparación de Alejandra antes de enfrentarse por primera vez al alienígena.



Figura 6  
*La vista aérea marca visualmente la conclusión salvaje y rural del relato*

**Nota.** Fotograma de *La región salvaje*, Escalante, 2016.

Para concluir este apartado haremos referencia a una forma local en virtud de la cual Escalante cristaliza las ideas vinculadas con lo humano y lo animal, el interior y el exterior. Se trata de una de las últimas secuencias del filme: Ángel acaba de salir de la cárcel y vuelve a casa de sus padres a vivir, ya que es repudiado por la sociedad y la opinión pública. Su rechazo no solo se debe a haber sido acusado de asesinar a Fabián, sino también porque el móvil del crimen fuera pasional (especialmente homosexual). Desde el principio del relato sabemos que Ángel no come carne animal a causa de una experiencia traumática de niño cuando cazaba con su padre. Pues bien, sumido en una depresión, libre por haber salido del penal, pero encerrado en la prisión simbólica que su entorno y la fatalidad han levantado, intenta suicidarse de un disparo en la cabeza en su habitación, rodeado de bustos disecados de ciervo. Es decir, con la misma acción por la que su autoritario padre (un padre que, al enterarse de que su hijo quería quitarse la vida, tan pronto le pega como le abraza entre lágrimas) le provocó ese miedo infantil. De este modo, Ángel se convierte en un animal como aquellos a los que respeta. Pero esto no acaba aquí: su nueva condición acarrea nuevas funciones. Borracho y desesperado, Ángel vuelve a la que fue su casa en busca de perdón y reconciliación con Alejandra. Apenas se mantiene en pie, pero insiste: quiere que los dos se marchen de todo su entorno opresor, de su familia. Pero ella le rechaza, porque ahora (gracias al monstruo) se siente por fin 'bien'.

Ante esta positividad de Ale, Ángel recela y cree que la que fue su mujer mantiene una relación con otro hombre. Esta actitud base del machismo mexicano, fundamento a su vez de la violencia general, "salta cuando se ve afectado directamente su espacio de dominio, sobre lo femenino, cuando



otro hombre lo acecha, y más cuando es un amigo el que sobrepasa este límite" (Díez López, 2008, p. 148), de donde se desprende el problema planteado en esta escena. Alejandra no tiene escapatoria: como ese 'otro' es el monstruo, como no hay otro hombre, Ángel no creería ninguna de las versiones. El exmarido está muy preocupado por conocer la identidad de esa persona (o cosa) que ahora ocupa su lugar, le pregunta bruscamente si acaso le conoce, y le pega. A la postre, y viendo que Alejandra no le proporciona la información que le pide, la intenta matar y se dispara accidentalmente a sí mismo. Herido gravemente en la pierna grita de dolor: Alejandra no reacciona; por unos segundos pensamos que lo va a dejar ahí, como una criatura herida. Al final parece que se apiada de él y lo lleva a duras penas hasta el coche. En oposición plástica y compositiva a esos planos nadir del azul del cielo, el diseño dicotómico se formaliza en un plano casi cenital de la carretera: la cámara muestra desde arriba la ranchera de Alejandra, transportando a su marido en la parte trasera. Esta composición, en primer lugar, permite al espectador saber que no se dirigen al hospital. En segundo, representa el tránsito definitivo, la consumación de la animalidad de los personajes. Ale traslada a Ángel como un animal herido a través del bosque. Además, le dice que va a entender por qué le lleva hasta allí, que va a ser hermoso y va a estar bien. En definitiva, este plano cenital marca el abandono de lo civilizado-urbano (ambiente que llega a ser tan violento como el salvaje campo) y el desvío al sendero terrenal, a la región salvaje de los animales. Ya que Ángel no ha tenido el valor de matarse a sí mismo, y de haberse condenado al tratar de asesinar a Ángela, será a fin de cuentas el extraterrestre quien decida su destino.

## LO INVISIBLE

No obstante, y pese a que la trama del alienígena acapara un metraje considerable, el relato se centra asimismo en las interacciones sentimentales entre Alejandra, Ángel, Fabián y Verónica en la ciudad de Guanajuato. En paralelo a la idea previa se halla, como venimos anticipando, una tipología de representación complementaria, no opuesta, a la monstruosidad: la violencia está dentro y es invisible. Al hilo de lo anterior, esa violencia sistémica es análoga a la estructural que concibe Pérez-Anzaldo, "especialmente nociva porque está diseñada para pasar desapercibida y ser considerada algo normal" (2014, p. 119). En paralelo a estas concepciones más políticas o simbólicas encontramos otra tipología de violencia que se incardina en la invisibilidad: la violencia moral o psicológica.

Para empezar por lo general, abordemos el aspecto narrativo. Para mayor claridad diré que Amat Escalante diseña las secuencias que tienen lugar en la ciudad con base en este principio de los poderes invisibles. Veo conveniente recordar que, en un primer momento, la autoría de la brutal agresión

a Fabián cae sobre Ángel. Unos días antes, los cuñados discutieron en la trasera del hospital donde Fabián trabaja. El hermano de Alejandra ya ha interactuado con el alienígena, está liberado y se ve capacitado para cortar una relación que puede perjudicar a mucha gente. Ángel se enoja y aparta con violencia la mano de Fabián que acaricia su mejilla. Todo el secretismo que ronda la escena (una relación homosexual) está subrayado por una nula profundidad de campo que aísla las figuras de los personajes. Sin embargo, el hecho de que la discusión tenga lugar en el exterior, expuestos a plena luz del día, no es óbice para que no les descubran. De hecho, alguien los ve y eso provoca que Ángel sea inculcado y detenido por la agresión a Fabián. Así cobra sentido el plano premonitorio que cierra la escena: la mirada subjetiva del marido que ve con desprecio cómo Fabián se aleja y justo pasa una ambulancia (que transporta a un hombre herido) que casi lo atropella en el momento en que entra por la puerta de urgencias. Unas escenas después será Fabián a quien los sanitarios rescaten, moribundo tras su primera experiencia con el extraterrestre.

En adición, el relato opta por la ‘invisibilidad’ narrativa a partir de fuertes elipsis con las que se omite información esencial para el espectador en acontecimientos efímeros, velados y sobreentendidos. Por ejemplo, en la escena donde Ángel testifica delante de Alejandra, donde, curiosamente, se hace hincapié en la palabra clara y alta, en la voz como testimonio; en la investigación del crimen de Ángel o en su estancia y salida de la cárcel.

Las dos vertientes representacionales confluyen en un escena clave tanto para el desarrollo narrativo como para su plasmación plástica. Se trata del hallazgo del cuerpo inerte de Fabián. En una sola toma sostenida, la cámara se mueve de derecha a izquierda, en el plano apenas vemos a Fabián desnudo, tirado en un lodazal, la cámara gira 360°, llega una ambulancia y descubrimos el cuerpo entero, pero desde la distancia. La cámara se va acercando. Después se produce un corte que pasa a un plano general hacia atrás. En esta ampliación de escala se constata esa normalidad, esa invisibilidad, expresada a través de la asepsia y la distancia sin estridencias. No vemos nada, ni las causas; simplemente ocurre y se soluciona, no se resuelve. En radical oposición a la célebre escena de la tortura en *Heli*, muy cercana, fija, cerrada, aquí la cámara no para de moverse, encuadrando un gran espacio verde. En conclusión, en un mismo plano, cohabitan lo monstruoso —la sangre que emana del cuerpo desnudo de Fabián— y lo invisible —la limpieza de la planificación—, la dialéctica entre la denotación evidente y la connotación soterrada.

No quiero dejar pasar una rima asonante entre dos escenas de sexo que involucran a Alejandra y que unen la mostración y la invisibilidad. La espectacularidad del coito con el monstruo, planificada con movimientos de cámara, cambios de angulación y posición, en radical oposición a la estática

Figura 7  
*La violencia normalizada y a plena luz del día en la muerte de Fabián*

*Nota.* Fotograma de *La región salvaje*, Escalante, 2016.



cópula con Ángel, grabada en una sola toma de plano fijo, horizontal, con los actores prácticamente parados, y el marido en segundo término y fuera de foco. Alejandra es víctima tanto de la violencia mítica ya aludida como de la estructural-moral, y Escalante las expresa de forma diferente. A juicio de Segato, desde una perspectiva de género focalizada en Sudamérica, esta violencia, que no siempre es verbal o física, consiste en

el conjunto de mecanismos legitimados por la costumbre para garantizar el mantenimiento de los estatus (...), también en el control de la permanencia de jerarquías en otros órdenes, como el racial, el étnico, el de clase, el regional y el nacional (2003, p. 115).

Nos interesa especialmente, ya que la autora la caracteriza como un fenómeno “invisible” y “capilar”, “de difícil percepción y representación por manifestarse casi siempre solapadamente, confundida en el contexto de relaciones aparentemente afectuosas” (2003, p. 115). Una fuerza coactiva, que oprime y subordina, que está totalmente naturalizada en el ámbito social.

En suma, el cineasta mexicano propone otra solución formal con la cual sutura el sentido que el concepto de invisibilidad tiene en *La región salvaje*. Me refiero a tres *travelling* horizontales hacia delante, donde se muestran campos vacíos. El montaje se ocupa de distribuir estos desplazamientos de cámara antes o después de acontecimientos narrativos de capital importancia. El primero de ellos sucede al descubrimiento de que Ángel y Fabián mantienen una relación oculta. Al finalizar la escena vemos el mencionado plano: la cámara, con una altura más baja de lo habitual, se desplaza por

Figura 8  
*La sofisticada unión sexual de Alejandra con la criatura*

**Nota.** Fotograma de *La región salvaje*, Escalante, 2016.



Figura 9  
*El sexo conyugal de Alejandra contrasta con su relación con el monstruo*

**Nota.** Fotograma de *La región salvaje*, Escalante, 2016.



un callejón de noche, y se aproxima hacia una esquina que está a punto de doblar. Esta imagen puede entenderse como un punto de vista objetivo (lo que suele denominarse *no one's shot* o *perspectivador X*), un mero discurrir del relato que funciona como un conector entre escenas, un elemento de ritmo. Ahora bien, a juzgar por la planificación, también cabe la posibilidad de descodificarse como una mirada subjetiva de algo o alguien que acecha a los personajes lentamente, por las zonas oscuras y apartadas de la urbe. Demos un paso más allá para intentar aclarar este asunto.

El segundo *travelling* se encuentra inmediatamente después de la escena en la que Fabián y Ángel rompen su amor. La cámara mantiene la misma disposición y ya ha doblado la esquina de la callejuela. En este momento

Figura 10  
*El mal invisible se adentra en casa de Alejandra*

**Nota.** Fotograma de *La región salvaje*, Escalante, 2016.



encara la puerta trasera de un domicilio. De un examen más atento se observa que cuanto más cerca está la entrada más rápido e inestable es el movimiento (como si ese algo o alguien tuviese prisa, o estuviese muy cerca de su objetivo). Se entiende entonces que ambos planos constituyen uno solo, que ha sido separado y prorrogado por el montaje. Es decir, la idea de la perspectiva subjetiva (siempre en un sentido simbólico, teniendo en cuenta los problemas enunciativos que la mirada en primera persona cinematográfica acarrea) va ganando peso. Comprobémoslo, entonces, con la tercera y última imagen.

La clausura de esta operación textual sigue a los eventos en lo que se narra la detención de Ángel y la persuasión por parte de Vero para que Ale sea la futura candidata para satisfacer al extraterrestre. La cámara ya ha traspasado la puerta: en este punto sabemos que ha irrumpido en el domicilio de Alejandra y Ángel. Recorre el salón, gira a la derecha y pone en su punto de mira la ventana. Por corte neto pasamos a una imagen cámara en mano de Ale entrando en la habitación de sus hijos: uno de ellos está llorando y gritando, presumiblemente a causa del golpe efectuado en el cristal por esa misteriosa mirada. La madre lo intenta consolar y se escucha como una especie de gruñido muy fuerte que la sorprende. Vuelve la cabeza, pero allí no hay nada. En definitiva, Escalante puede dar forma e imagen a un monstruo extraterrestre que representa el primitivismo, pero el mal mundano es invisible. Solo podemos ocupar su mirada y escucharlo fuera de campo en esos *travellings* a través de campos vacíos. Así, esas imágenes de la cámara 'fantasmal' representan la violencia social sistémica que se mete en las casas y perturba el orden familiar y social. La brutalidad y el mal contemporáneos no han venido de fuera, como la violencia salvaje y animal del alienígena; siempre se ha estructurado aquí, en las calles y en los hogares.

Otro plano muy importante para apuntalar este apartado: Vero se marcha de casa de Ale después que esta última haya conocido a la bestia. La joven mira hacia atrás al callejón por el que circula lo invisible, y no ve nada, al igual que hizo Ale en casa la noche del allanamiento. Después mira al cielo, tampoco vemos nada, pero ella siente un alivio, cierra los ojos satisfecha, la brisa la acaricia. Verónica se encuentra, literalmente, en un callejón sin salida: por detrás le persigue la maldad humana invisible; por arriba, la monstruosidad primitiva.

### LA VERDAD Y EL SECRETO. LAS VERSIONES OFICIALES

Tirando del hilo de la argumentación anterior, a los principios formales asociados a lo invisible corresponden unas modulaciones narrativas que hacen hincapié en el sistema corrupto de relaciones sociales y políticas. Rodrigo Browne y Víctor Silva, a ese respecto, apuntan que “aunque todas las ciudades, históricamente, presentan una tensión entre lo visible y lo invisible, entre lo que se sabe y lo que se sospecha, lo que ha cambiado en la urbe actual es la complejidad para responder a esa interrogante” (2009, p. 336). Esto es, se trataría de moverse conceptualmente en unas coordenadas parejas a las que delimita Jameson en su estudio sociopolítico del cine: dirimir en qué medida lo público y lo privado se superponen en el ámbito rural y en el urbano, en conjunto y por separado, en esta película (1995).

Este entramado de verdades y mentiras se personifica en la figura de Verónica. Todo comienza con la coincidencia de ella y Fabián en el hospital. A raíz de la relación paciente-médico inician una amistad, y una noche charlan acerca de problemáticos amoríos que pueden lastimar a muchas personas, pero a los que siempre acaban volviendo, aunque sus ‘amantes’ (Ángel y el extraterrestre) no les llamen. Verónica arrastra y manipula a Fabián para ver si satisface al monstruo con una nueva ofrenda. Su forma de socializar en un mundo difícil es engañando a personas y utilizarlas como sacrificio para el monstruo. Vero emprende una nueva captación: los Vega creen que Ale será la próxima ofrenda, el nuevo sacrificio. Siguiendo la lógica de la invisibilidad, las convicciones operadas por Vero apenas se ven ni se oyen, simplemente ocurren: persuade, hace-hacer. Alejandra vuelve encantada del encuentro con el monstruo y promete regresar; incluso sus problemas familiares ya no le importan tanto. En consecuencia, la manipuladora Vero comienza a recelar de su nueva ‘amiga’, porque al parecer el monstruo está respondiendo muy positivamente.

En uno de sus numerosos encuentros, Vero le cuenta a Ale que el extraterrestre solo da placer, que nunca ha lastimado a nadie. Por lo tanto, no ha provocado la muerte de Fabián. Solamente se ha confundido al espectador e inducido a que piense que Ángel es culpable. El monstruo, contra todo

pronóstico, es la supuesta cura, no la enfermedad, el regreso a lo salvaje, a lo animal. Sin embargo, de pronto emerge un sentimiento de arrepentimiento en Verónica. Todo lo que le había dicho era mentira: el monstruo sí que atacó a Fabián.

En el México del film, el secreto y la mentira están a la orden del día. Por estos motivos el montaje se salta momentos clave y tránsitos narrativos, corta escenas y las soluciona con elipsis abruptas. Véanse las omisiones narrativas en las ya mencionadas convicciones, los procesos penales o los ataques de la bestia. A modo de ilustración, el montaje une la eutanasia de Ale a Fabián con la salida de la cárcel de Ángel: su familia conoce al juez y han pagado por sacarle. Él dice que ha salido porque es inocente, pero esa no es la razón. El verdadero motivo viene interpuesto por la mano invisible del sistema corrupto. Aun así, la prensa se hace eco y se convierte en un repudiado, libre, pero sin opciones, reprimido por la sociedad homofóbica y bajo la sombra de la sospecha judicial.

En una sugerente correspondencia, los tentáculos del monstruo se equiparan con los tentáculos del sistema. La diferencia reside en que los brazos omnipresentes de este último son invisibles. Componen un coro que canta un secreto a voces: todo el mundo lo oye, lo conoce, pero nadie lo ve. La violencia perjudica a todos por igual, voluntaria o involuntariamente, es injusta, o justa según se mire, como la naturaleza salvaje. La ley, la justicia, aprovecha lo desconocido para lavarse las manos y no tener que rendir cuentas, inculpa a justos por pecadores. Los pecados colaterales se funden con los pecados capitales. Sin ir más lejos, el amor homosexual, adúltero y familiar de Ángel con Fabián hace pensar que él lo mató por celos.

El monstruo acaba con Vero y con Ángel, y casi con Marta. Ale y el señor Vega esconden los cadáveres. Señalado lo anterior, ¿cuál es el verdadero fundamento de la brutalidad? ¿Cuál de las alternativas arrojadas por el filme impera al final? Ninguna de las dos, ambas, o ninguna en absoluto; todo queda abierto, porque quizás no haya forma, por el momento, de explicar lo inexplicable, de responder a esa pregunta que hace el niño al final del relato. Inmediatamente después, Alejandra va a buscar a sus hijos con total normalidad, y uno de ellos le pregunta: “¿por qué estás tan manchada, mamá?”. La madre no dice nada, solo se escucha un rugido (muy parecido al que despertó al niño aquella noche) y el montaje corta directamente a negro; no hay respuesta a esa pregunta. Así, el sonido, huella de lo invisible, pero a su vez ruido gutural del monstruo, se revuelve una última ocasión para abrochar el sentido del filme. Esa suciedad, esa violencia, nos dicen las imágenes de *La región salvaje*, puede venir de cualquier lugar.

## CONCLUSIONES

Con esa imagen final se consolida el pesimismo discursivo de *La región salvaje*. Por una parte, el individuo mexicano es preso de una violencia invisible, arraigada en las redes de poder, estatal, matrimonial, sexual y económico. Por otra, busca una salida regresando al instinto sexual, simbolizado por los animales y el seductor alienígena. No obstante, este *deus ex machina*, lejos de vencer al mal civilizado, se confunde con él, y de esa dialéctica resulta una síntesis hartamente compleja. Escalante despliega en esta alegoría social y política un examen de los prejuicios y contradicciones de la sociedad de su país: la precariedad económica, las mujeres que no pueden cuidar a sus hijos solas o la opresión de la familia conservadora. Además, el cineasta dibuja un certero retrato del paradójico hombre mexicano: aquel marido que tiene una cuadrilla de machos, que abusa de las mujeres y hace 'cosas de hombres': beber, cantar, pelearse como animales. Y que, al mismo tiempo, se ríe de los homosexuales y es superprotector con su mujer, pero mantiene una relación de la orientación que los constructos sociales reaccionarios no asocian a su sexo y género.

En resumidas cuentas, la violencia que mueve a los individuos mexicanos se representa en una lucha descarnada, cruel e injusta, entre lo instintivo (lo monstruoso) y lo racional (lo invisible), entre la naturaleza y la ciudad, entre lo mítico y lo sistémico. Es decir, no se trata de señalar uno u otro, sino uno y otro. Ambos tipos de violencia, conjuntamente, integran la columna vertebral de un problema muy arraigado en el México actual. Filmes como este de Amat Escalante buscan, si no solucionar el problema, darlo a ver, mostrarlo. Encontrar formas cinematográficas que hagan visible lo invisible.

## REFERENCIAS

- Bellour, R. (2013). *El cuerpo del cine. Hipnosis, emociones, animalidades*. Shangrila.
- Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus.
- Browne, R. y Silva, V. (2009). Las ciudades invisibles: heterotopías nómadas y postpatriarcado. *Estudios feministas*, 17(2), 335-347. <https://www.redalyc.org/pdf/381/38114362003.pdf>
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Editorial Gredos.
- Díez López, M. (2008). ¿Dónde están los hombres? Crisis de la masculinidad mexicana en Y tu mamá también. En S. Igler y T. Staudler (Eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras* (pp. 137-153). Vervuert.
- Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo XXI Editores.
- Escalante, A. (Director). (2005). *Sangre* [Película]. Mantarraya.
- Escalante, A. (Director). (2008). *Los bastardos* [Película]. Mantarraya.
- Escalante, A. (Director). (2013). *Heli* [Película]. Mantarraya.
- Escalante, A. (Director). (2016). *La región salvaje* [Película]. Mantarraya.
- Estrada, L. (Director). (2010). *El infierno* [Película]. Bandidos Films.
- Gobierno de México. (11 de junio de 2019). Víctimas de delitos del fuero común [Conjunto de datos]. <https://www.gob.mx/sesnsp/acciones-y-programas/victimas-nueva-metodologia?state=published>
- Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós.
- Jung, C. G. (1999). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obras completas Vol. 15*. Editorial Trotta.
- Llamas-Rodríguez, J. (2018). Toward a cinema of slow violence. *Film Quarterly*, 3(71), 27-36. <https://www.jstor.org/stable/26413883>
- Lynde Barker, J. (2017). Undistinguished citizens. The guilty, the nobodies and the untamed. *Latin American Perspectives*, 4(44), 247-253. <https://doi.org/10.1177/0094582X17701133>
- Mangieri, R. (2000). *La ciudad en el film: géneros, estilos y poéticas*. Solar.

- Padilha, P. (Director). (2015). *Narcos* [Serie]. Dynamo Producciones; Gaumont International Television.
- Pérez-Anzaldo, G. (2014). *El espectáculo de la violencia en el cine mexicano el siglo XXI*. Ediciones Eón.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Seguridad, Justicia y Paz. (2019). *Las 50 ciudades más violentas del mundo 2018*. <https://geoenlace.net/seguridadjusticiaypaz/webpage/archivos.php>
- Solórzano, F. (6 de agosto de 2013). *Heli* de Amat Escalante, *Letras libres*. <https://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/heli-amat-escalante>.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.
- Viota, P. (2019). *La herencia del cine. Escritos escogidos*. Ediciones Asimétricas.
- Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Paidós.
- Zumalde, I. (2006). *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin) razón posestructuralista*. Servicio Editorial UPV/EHU.
- Zunzunegui, S. (2016). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Shangrila.

