

# Crímenes cinematográficos: montaje y decapitación

**Cinematic Crimes: Montage and Decapitation**

**Crimes cinematográficos: montagem e decapitação**

## Thomas Matusiak

DARTMOUTH COLLEGE, ESTADOS UNIDOS

Postdoctoral Fellow en el Departamento de español y portugués de Dartmouth College. PhD de Princeton University. Actualmente prepara un manuscrito titulado *The Visual Guillotine: Latin America and the Cinema of Cruelty* y coedita *Citas de autor*, un volumen sobre la cita cinematográfica. Sus artículos de próxima aparición incluyen “Losing Our Heads: Cinema and Madness in Carl Theodor Dreyer and Javier Téllez” y “Mutating Insect: Fashion, Digital Media, and the Posthuman in Lucrecia Martel’s *Mula*”. Correo electrónico: thomas.e.matusiak@dartmouth.edu

Artículo de investigación

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl23-46.ccmd



**Resumen**

En este artículo propongo una teoría del dispositivo cinematográfico para probar que la producción en serie de cuerpos fragmentados, propia del cine, se remonta al uso de la guillotina, el aparato que a fin de cuentas inaugura los medios modernos. Argumento que, en su uso característico del primer plano y del montaje, el cine es una máquina que continuamente produce cabezas cercenadas. Hoy día, la violenta relación entre el cine y la cabeza resulta prevalente en México, donde se producen videos de decapitaciones que circulan de manera reiterada por Internet. Llamo *crímenes cinematográficos* a estas películas caseras que destrostrifican a la víctima para producir una cabeza decapitada. Para ello, analizo una respuesta propiamente cinematográfica a esta operación en *Post Tenebras Lux*, el cuarto largometraje del cineasta mexicano Carlos Reygadas.

*Palabras clave:* cine; México; violencia; decapitación; montaje; primer plano; Carlos Reygadas

**Abstract**

In this article, I propose a theory of the cinematic *dispositif* that traces the serial production of fragmented bodies, typical of cinema, back to the spectacle of the guillotine. I argue that this device foreshadows modern media. In its characteristic use of the close-up and montage, cinema is a machine that continuously produces severed heads. Today, the violent relation between cinema and the head is prevalent in Mexico, where decapitation videos are produced and subsequently circulate on the Internet. I call these homemade films ‘cinematic crimes’, in which the defaced victim is reduced to a severed head. To this end, I analyze a uniquely cinematic response to this process in *Post Tenebras Lux*, the fourth feature film by Mexican filmmaker Carlos Reygadas.

*Keywords:* cinema; Mexico; violence; decapitation; montage; close-up; Carlos Reygadas

**Resumo**

Neste artigo proponho uma teoria do dispositivo cinematográfico para demonstrar que a produção em série de corpos fragmentados, típica do cinema, remonta ao uso da guilhotina, o aparato que finalmente inaugura a mídia moderna. Exprimo que, no seu uso característico do primeiro plano e da montagem, o cinema é uma máquina que continuamente produz cabeças cortadas. Hoje, o relacionamento violento entre cine e cabeça resulta prevalente no México, onde são produzidos vídeos de decapitações que circulam de maneira repetida pela Internet. Chamo de *crimes cinematográficos* a estes filmes caseiros que destrostrificam à vítima para produzir uma cabeça decapitada. Para isso, analiso uma resposta propiamente cinematográfica a esta operação em *Post Tenebras Lux*, a quarta longa-metragem do cineasta mexicano Carlos Reygadas.

*Palavras-chave:* cinema; México; violência; decapitação; montagem; primeiro plano; Carlos Reygadas

RECIBIDO: 06 DE ENERO DE 2018. ACEPTADO: 02 DE MAYO DE 2018. DISPONIBLE EN LÍNEA: 30 DE DICIEMBRE DE 2019

**Cómo citar este artículo:**

Matusiak, Thomas. “Crímenes cinematográficos: montaje y decapitación”. *Cuadernos de Literatura* 23.46 (2019): 47-72. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl23-46.ccmd>

EXISTE UNA PROFUNDA relación entre la imagen en movimiento y la cabeza decapitada. Sentados en la sala oscura del cine, nuestras cabezas parecen flotar sobre los asientos. Iluminados por la luz de la pantalla, hemos perdido la cabeza. De manera simultánea, desde las butacas, miramos en colectivo el primer plano de una actriz célebre, su cabeza cortada por el encuadre cinematográfico. Se trata, posiblemente, de una diva decapitada por su autor, un fragmento de celuloide cercenado por el verdugo en el proceso que previamente ha tenido lugar en la sala de montaje. Sentado en la moviola, frente a una secuencia de rostros en el carrete de celuloide, el montador se dispone a cortarle la cabeza. ¡*Clac!* Después de todo, Eisenstein nos recuerda que las tijeras son el instrumento esencial del cine.

El presente trabajo plantea que la práctica originaria de la decapitación reaparece en el espectáculo moderno del cine. En su simbólica mutilación en serie, el dispositivo cinematográfico incorpora la guillotina en por lo menos dos de sus recursos fundamentales: el montaje y el primer plano.<sup>1</sup> En la fragmentación cinematográfica del cuerpo, nos encontramos con lo que Freud denomina como *unheimlich*: el retorno peculiar de lo familiar en aquello que reconocemos extraño –la violencia originaria reincorporada en la pantalla–. Entonces, como quedará claro en este artículo, propongo que, en el siglo XX, el cine constituye el retorno del ritual de la decapitación, en cuyo espectáculo los espectadores participamos al deleitarnos con los cientos de cabezas cortadas, veinticuatro cuadros por segundo.

Pasado el final de siglo, también se consumen crímenes cinematográficos por Internet: videos de decapitación, producciones caseras de lo que Rossana Reguillo denomina la narcomáquina: “el poder paralegal que configura, opera y gestiona un orden paralelo en el que se tejen el poder político, el económico y el de la delincuencia organizada” (1). La relación entre la cabeza decapitada y la imagen visual resulta prevalente en México, donde ha llegado a ser un símbolo indiscutible de la violencia contemporánea. Dentro de esta iconografía del terror, la imagen de la cabeza, como la de la Medusa, constituye la máxima expresión del horror que nos petrifica.<sup>2</sup> Reguillo considera que las decapitaciones en México,

1 El cine no fue la única institución moderna que emergió como consecuencia de la guillotina. En *L'homme qui se prenait pour Napoléon: pour une histoire politique de la folie*, Laure Murat plantea que la psiquiatría también es resultado de dicho aparato (33-34).

2 Para Adriana Cavarero, el propósito de esta violencia no es inducir el miedo, sino inmovilizar: “en contraste a lo que ocurre con el terror, en el horror no hay un movi-

al ser organizadas de acuerdo con una puesta en escena, y que a menudo conllevan una firma, pueden ser consideradas como crímenes de autor.<sup>3</sup> Así, la antropóloga mexicana sugiere que el cuerpo hecho pedazos implica una marca caligráfica del poder sobre el cuerpo de la víctima, la cual funciona como índice de una violencia capaz de ocupar el espacio público. Propongo que en México la respuesta al crimen de autor viene del cine de autor. En específico, me detendré en cómo *Post Tenebras Lux* (2012) de Carlos Reygadas responde a la apropiación del lenguaje cinematográfico en la producción audiovisual de la narcomáquina.

El auge de la decapitación como operación letal y simbólica durante la última década en México resulta asombrosa: un reporte de la Procuraduría General de la Nación anuncia que entre los años 2007 y 2011 se registraron 5.323 decapitaciones en el país (Vega). Muchos de estos crímenes son grabados en teléfonos celulares y circulan por Internet. Cabe anotar, sin embargo, que a pesar de la presencia del dispositivo digital, las decapitaciones demuestran la regresión a una violencia premoderna, ya que estas dan cuenta de su rechazo a la tecnología simbólica de la guillotina. Los crímenes son cometidos con machetes, navajas o hachas que evocan una violencia primitiva.<sup>4</sup> No obstante, en su *performance* del primitivismo, estos crímenes dependen de formas de producción, exhibición y *spectatorship* digitales. Por lo tanto, estos videos resucitan formas de violencia originarias y las vinculan a un lenguaje cinematográfico para producir un objeto audiovisual ultra-contemporáneo. Asimismo, el re-

---

miento de huida instintiva para sobrevivir, ni mucho menos la confusión contagiosa del pánico” (8).

- 3 Al subrayar la autoría que comunica los crímenes, Reguillo elabora el análisis de Rita Segato, cuya investigación acerca del feminicidio identifica, en muchos casos, una violencia estilizada que también lleva una firma (22).
- 4 Sobre este punto, Cavarero propone que las decapitaciones cometidas por grupos extremistas en el Medio Oriente y también distribuidas por Internet –antecedentes de los narco videos mexicanos– rechazan la mecanización de la violencia propia de la guillotina, la cual la convirtió en un macabro símbolo del utopismo tecnológico de la modernidad: “La iconografía de la Revolución Francesa ha hecho familiares las cabezas degolladas mostradas por los verdugos a la multitud. No obstante, en la repetición del gesto, los horrores de la época presente escapan a la racionalidad mecánica que se apreciaba en la guillotina. Agarrando la víctima inerte por los pelos, y posicionándose en modo correcto respecto a la cámara y, por tanto, a la platea mediática internacional, los asesinos de hoy en día cortan la cabeza con un cuchillo. El crimen, más que simplemente llevado a cabo, es puesto en escena como una ofensa intencional” (26).

ciente análisis de la función social de la violencia en México establece una genealogía que conecta los crímenes expresivos perpetrados en el periodo de La Violencia colombiana, el conflicto armado, el narcotráfico y la violencia paramilitar con la transferencia del poder en el narcotráfico a México.<sup>5</sup> Tal genealogía de la decapitación en los siglos XX y XXI muestra cómo en Colombia y México el cuerpo humano ha sido convertido en mercancía y se ha apropiado como texto.<sup>6</sup>

Autores como Ileana Diéguez y Sergio González Rodríguez aciertan al señalar la herencia prehispánica de la cabeza decapitada y su procesamiento como objeto cultural sincrético (Diéguez 93-96; González Rodríguez 27). Sin embargo, en este trabajo apunto al cine como artefacto moderno de la decapitación en México. En cierto sentido, hoy nos enfrentamos con la Gorgona, pero ya no más como lo hiciera Perseo, tras su reflejo en el escudo, sino por la mediación de las muchas pantallas sobre las que se materializa la guillotina visual contemporánea: circulan en Internet cientos de videos de decapitaciones producidos por el narcotráfico que intentan generar horror y extender el régimen del necropoder. Para ponerlo en términos bataillanos, esta guillotina visual persiste como una manera de redireccionar nuestros excesos de violencia. Por lo tanto, en este artículo investigo cómo la imagen en movimiento (tanto analógica como digital) codifica específicamente una violencia simbólica.<sup>7</sup> Asimismo, analizo cómo la violencia contemporánea produce sus propias imágenes y, simbólicamente, su medio. El resultado es un aparato crítico para tiempos

5 Jean Franco establece una genealogía parecida en su historia de la violencia en la modernidad latinoamericana (14-15).

6 Andrew Lantz ha comparado esta acción a una ventriloquía por la cual los victimarios secuestran al cuerpo de la víctima al escribir, pintar o tallar mensajes en la piel (261).

7 Al comparar material cinematográfico y videográfico, no pienso a partir de distintas ontologías de la imagen, según las cuales el cine y el video son opuestos. Mi análisis parte de otras preocupaciones. Aunque la muerte del cine ya se ha establecido como un topos constante en los debates sobre los medios hasta convertirse en cliché, destaco el trabajo de los teóricos André Gaudreault y Philippe Marion, quienes proponen que el giro digital no ha provocado la muerte del cine; la historia entera de este dispositivo ha sido puntuada por momentos similares de desarrollo tecnológico que ponen en duda la identidad del medio (3). Por lo tanto, se puede decir que tras la introducción del dispositivo digital el cine está más vivo que nunca. Mi decisión de analizar paralelamente el cine y el video parte de este planteamiento, que llama *videocinéma* a estas producciones digitales, las cuales a grandes rasgos siguen las mismas normas que el cine analógico e, incluso, imitan el celuloide.

difíciles. Parto de la observación de que, pese a todo, el cine permite enfrentarnos con la imagen violenta –la imagen del cuerpo hecho pedazos– la cual predomina en la producción visual contemporánea.<sup>8</sup>

### Talking Heads: la cabeza y el ritual cinematográfico

En este artículo no trazo una historia cultural de la decapitación,<sup>9</sup> sino que elaboro una teoría del dispositivo visual y de la relación entre imagen, cuerpo y violencia. En el cine, el carácter ritualista de la decapitación cautiva al público en la oscuridad artificial de la sala. Interpelados por el espectáculo cinematográfico, los espectadores regresamos al culto de la calavera<sup>10</sup> y a la representación de la violencia ritual en las cuevas de Lascaux –recuerdo que, de acuerdo con Bataille, el origen de la representación y de nuestra humanidad puede hallarse en esta última–.<sup>11</sup> Hoy día hemos sustituido la

8 Varios artistas visuales contemporáneos –desde Latinoamérica, Estados Unidos y Europa hasta el Medio Oriente– afirman el papel privilegiado de la cabeza decapitada y, más ampliamente, el cuerpo despedazado. Ver, por ejemplo, el trabajo de José Alejandro Restrepo (Colombia), Rosa María Robles (México), Seth Price (EE.UU) y Thomas Hirschhorn (Suiza). Muchos introducen en su obra la lógica del corte como respuesta a la decapitación a través del montaje, el collage, la instalación y la *performance*. A la vez, estos artistas juegan con temas de opacidad y la mirada, exponiendo la profunda relación entre la cabeza y la visualidad. Encuentran maneras distintas de enfrentarnos con la cabeza, aunque en todo caso insisten en la necesidad de ver pese a todo. Hirschhorn elabora su propia posición en un texto acertadamente titulado, “Why Is It Important –Today– To Show and Look at Images of Destroyed Human Bodies?”.

9 Para una historia cultural de la decapitación véanse los trabajos de Kristeva, Janes y Larson.

10 Como Kristeva nos hace recordar, la veneración de la calavera tiene sus orígenes en los tiempos más antiguos de la cultura humana. Existe evidencia de que la decapitación *post-mortem* se llevaba a cabo en el paleolítico inferior, dos millones de años antes de Cristo (10). Estos ritos han reemergido en tiempos de crisis, siendo la guillotina el ejemplo más claro y más estudiado, como escribe Kristeva: “La jubilación de las masas ante este espectáculo ha sido comparado a los ritos prehistóricos de calaveras y la cena totémica. Esta comparación no halaga la modernidad, por decir lo menos” (94). Remediando la guillotina, el cine también resucita este archivo cultural.

11 Para Bataille los dibujos de animales en Lascaux no representan una caza, sino un sacrificio, una suspensión del tabú contra el asesinato. En otras palabras, el sacrificio del animal es un sustituto para el sacrificio humano. La animalización, por lo tanto, nos libera del tabú (81). En su antropología de la masacre durante la época de La Violencia en Colombia (véase abajo), María Victoria Uribe señala cómo la clasificación corporal adoptada por los verdugos que decapitaban y desmembraban los cadáveres, para luego ponerlos en escena, venía de la misma terminología campesina para los animales. La herramienta que se usaba en estos procesos –el machete– era el mismo que el campesino

pintura prehistórica de la cabeza, hecha a propósito de la reflexión de la luz sobre la piedra, por el primer plano proyectado en la pantalla. De aquí la relación directa entre decapitación y cine.<sup>12</sup>

La decapitación ha permeado de manera sostenida las culturas occidentales y prehispánicas. Por lo tanto, no resulta nada sorprendente que en *The Severed Head: Capital Visions*, su historia cultural y teoría de la decapitación, Julia Kristeva organice su argumento central a partir de cuestiones básicas de la imagen: “¿Cuál es el poder de la representación? ¿Sucumbe la imagen a la violencia de la muerte, o posee el don de modularlo? ¿Por qué la alquimia del sacrificio constituye este espacio sagrado, que puede ser nada menos que nuestra íntima lucha contra nuestras pasiones y nuestra mortalidad?” (10).<sup>13</sup> Si Kristeva sugiere que la cabeza subyace a nuestra relación con la imagen a través de la historia del arte, la guillotina une la decapitación con el proyecto de la modernidad y, por lo tanto, la reproducción mecánica de la imagen. A propósito de esto, Patrick Wald Lasowski nos recuerda que la guillotina no ha desaparecido. Nos persigue en la modernidad y altera nuestras relaciones con las imágenes (9). La inauguración de la modernidad política a propósito de la Revolución francesa y la guillotina fue dominada por esta misma lógica de la fragmentación corporal. La cultura visual occidental estetizó esta sensibilidad moderna de lo efímero, lo contingente, lo fragmentario (Nochlin). El cine continúa esta tradición de la mutilación corporal en el encuadre de la imagen, pero intensifica su lógica en el montaje. Walter Murch, montador y editor de sonido, señala la violencia implícita del montaje y la vincula con el legado cultural de la guillotina:

---

empleaba para despresar el ganado. La palabra para referirse a la cabeza decapitada –el tuste– designaba también la cabeza animal (170). Además, “al igual que en el sacrificio animal, la zona del cuello juega un papel de primer orden” en las masacres rurales de La Violencia (173). La cabeza del animal puede ser estetizada por la taxidermia y montada en la pared, un dispositivo de la historia natural. No obstante, también es una forma del sacrificio –un sustituto para la decapitación humana que permite nuestra fascinación con la cabeza cortada sin violar el tabú–.

<sup>12</sup> Muchos han comentado sobre la íntima relación entre la guerra y el cine (véase abajo para un ejemplo de la Revolución mexicana). Como la guerra, el dispositivo cinematográfico –para parafrasear a Bataille– se reduce a la organización colectiva de deseos violentos (64).

<sup>13</sup> Dicho estudio de Kristeva, publicado en 1998, se basa en una exhibición que curó en el Museo del Louvre ese mismo año.

¿Por qué funcionan los cortes? *Sabemos* que funcionan. Y sin embargo sigue resultando sorprendente, cuando uno piensa en ello, debido a la violencia de lo que finalmente sucede. [...] Recuerdo una vez haber vuelto a la sala de montaje después de dos semanas en el estudio de mezclas [...] y espantarme de la brutalidad del proceso de cortar. El “paciente” está sujeto a la mesa y... ¡Golpe! ¡Este, no, ese! ¡Dentro o fuera! Desmenuzamos la pobre película en una guillotina en miniatura, y luego pegamos los trozos desmembrados como si se tratara del monstruo de Frankenstein. (68)

En el siglo XX, entonces, la decapitación resurge en el cine tras introducir una serie de cortes a través del montaje, el cual marca el paso desde la fotografía en el XIX que continúa hacia el dispositivo digital en el XXI.<sup>14</sup> El dispositivo cinematográfico es también un aparato para el ejercicio del poder sobre el cuerpo del sujeto.

En este sentido, en México, las decapitaciones contemporáneas se vuelven crímenes cinematográficos.<sup>15</sup> En las grabaciones de estos crímenes, sus autores decapitan, desmiembran y reordenan el cadáver de la víctima de acuerdo con una serie de códigos reconocibles para producir una nueva sintaxis corporal a través del montaje. Este proceso simbólico reduce la cabeza a un sintagma que deshace la subjetividad de la víctima expresada en su rostro y genera un nuevo sentido de acuerdo con su posición frente a las demás imágenes. A propósito de esto, el artista visual colombiano José Alejandro Restrepo llama a este cuerpo, sometido a procesos de corte y montaje, un *cuerpo gramatical*: “Un cuerpo gramatical sería un cuerpo

14 Lasowski mismo señala la relación entre la guillotina y el dispositivo fotográfico: “De sorte que l'échafaud inspirera toujours ce rêve pur de photographe: appuyer sur le dé clic au moment où le couperet. Anonymat de l'appareil, immobilisation du sujet, effet de vitesse et d'instantanéité : la guillotine commande secrètement l'appareil photographique” (63).

15 La relación entre el cine y la violencia política en México tiene sus orígenes en la Revolución mexicana, años después de la introducción del dispositivo en el país. Pancho Villa firma un contrato con la Mutual Film Corporation en 1914. Por \$25.000 y la mitad de las ganancias de la película, Villa acepta batallar en pleno día debido a la necesidad de la luz natural para filmar los hechos. El contrato también estipuló que Villa reaccionaría sus batallas para las cámaras si se necesitaran tomas alternativas (Ten Brink y Oppenheimer 1). Así, Villa se convirtió en una estrella del cine mudo. Aunque se presume que *The Life of General Villa*, dirigida por Raoul Walsh, se extravió, podemos imaginar cómo el primer plano del guerrillero presagió su decapitación póstuma.

que habla hasta por los codos. Pero no se trata de una verborrea desordenada. [...] estos rituales aberrantes, a través del lenguaje y la retórica del cuerpo, se vuelven aberraciones lógicamente estructuradas” (21). El cuerpo gramatical carece de subjetividad; su cabeza no tiene rostro. Es decir, la cabeza decapitada es puro cuerpo, es desrostrificada.

Sobre este punto abro un vínculo con el planteamiento del teórico de cine Jacques Aumont, quien concluye que el cine destruye el rostro al industrializarlo y fragmentarlo. En *El rostro en el cine*, Aumont relata la desfiguración del rostro en la modernidad como consecuencia del dispositivo cinematográfico: “En una parte [...] de la producción cinematográfica reciente, el rostro se trata [...] como un objeto. Su propia belleza, su significación, su expresión misma son eliminadas. Desprovisto de sentido, desprovisto de valor, ese rostro apenas entra en un intercambio cualquiera e impide la contemplación” (153-154). El primer plano pone en escena la decapitación. Sometido a este recurso cinematográfico, el aspecto del actor proyectado en la pantalla se convierte en un objeto. Por lo tanto, propongo que el cine en tiempos del narcopoder no solo destruye el rostro, sino que lo convierte en cabeza, en un objeto que se reproduce en serie como resultado de la operación de la guillotina (figura 1). De acuerdo con Aumont, esta desrostrificación es propiamente cinematográfica. Estos nuevos cineastas de la decapitación contemporánea entienden bien la estructura de la guillotina visual y se la apropian para nuevos fines ligados al horror.

El cine contemporáneo de México ha captado la lógica cinematográfica de estos crímenes y la ha expuesto. Me interesa estudiar la relación entre cine y decapitación en dos registros: 1) aquel marcado por los autores de estas imágenes en movimiento a propósito de la producción de la narcomáquina, y 2) aquel producido por el cine mexicano y que ha criticado la más reciente relación entre la cabeza cercenada y el cine. Es por ello que considero fundamentales tanto la supervivencia de los rituales de decapitación en esta iconografía del horror como la sobrevida del propio cuerpo de la víctima –mutilado *post-mortem* y recodificado– y la imagen cinematográfica desmembrada en la mesa de montaje.

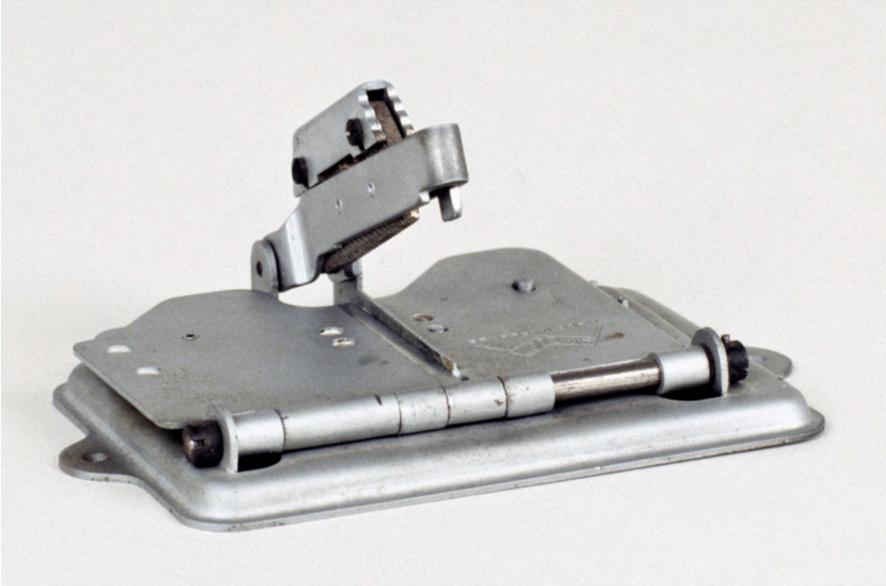


FIGURA 1. Una guillotina

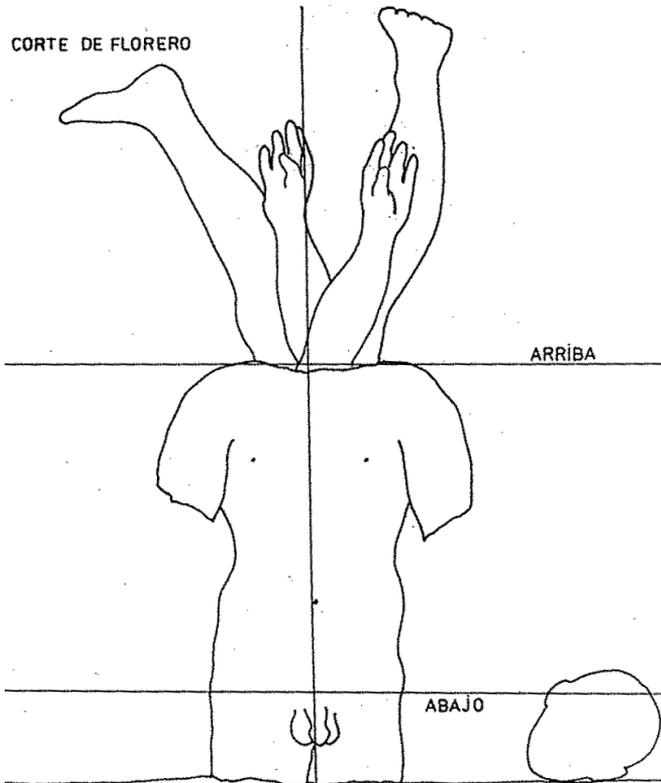
FUENTE: Máquina de montaje, *Colleuse Film 8mm, 9.5mm et 16mm*. París, 1960. Collections des appareils cinématographiques, La Cinémathèque française.

### De pies a cabeza: desrostrificación y nuevas lógicas corporales

Antes de proceder a mi análisis visual de la decapitación en México y las respuestas provistas por su cine contemporáneo, repaso un antecedente significativo. En *Matar, rematar y contramatar*, su estudio de la época de La Violencia en los años cincuenta, la antropóloga colombiana María Victoria Uribe traza una teoría cultural de la decapitación dentro del conflicto. En estos rituales, el corte de los miembros del cuerpo y su posterior reorganización formaban la base de un sistema comunicativo. Uribe resume la lógica de estos crímenes políticos:

A las víctimas generalmente se las *mataba* de un tiro, el cual producía la muerte biológica por anemia aguda. Acto seguido se las *contramataba* decapitándolas, para terminar *rematándolas*, efectuándole al cadáver una serie de cortes “post-mortem” que terminaban por desmembrar el cuerpo. [...] [Se producían] escenas donde hay un orden intencional, una verdadera *mise en scene* en la cual los cadáveres han sido colocados por los victimarios en fila, sentados o recostados, con las cabezas de los decapitados entre las piernas o sobre el vientre. (167-168, énfasis en el original)

En estos casos al cuerpo de la víctima se le somete a una serie de modificaciones macabras que reducen la cabeza y los otros miembros del cuerpo a sintagmas que, acto seguido, se recodifican según una nueva sintaxis corporal. Esta recodificación del cuerpo, de acuerdo con Uribe, dependía de la reordenación tanto de sus miembros (desde abajo para arriba, de pies a cabeza –como en el esquema del corte de florero (figura 2)– o de adentro para afuera, en el caso del destripamiento). La operación simbólica introduce tres muertes, a las cuales alude Uribe en el título de su libro. La decapitación desrostrifica, ataca a la víctima en su muerte al quitarle la poca subjetividad que le queda en su rostro tras la muerte biológica. Estas muertes simbólicas atestiguan la extensión del poder soberano más allá del instante en que se cancela la vida. Por lo tanto, la decapitación lleva la teoría de la necropolítica, que presume tenemos solo una muerte, al límite.



**FIGURA 2.** "Corte del florero"  
FUENTE: Uribe 186.

Añado al análisis de estos actos una observación sobre su afinidad conceptual con el cine. Reordenar los sintagmas del cadáver de esta manera y, a través de estos cortes, generar un nuevo sistema expresivo y comunicativo, se asociaría con el montaje. Por lo tanto, propongo que estos actos se consideren crímenes cinematográficos, puesto que sus autores establecen una analogía entre la violencia codificada en el cine –su necesidad de cortar– y la violencia de la política criminal. Gran parte de la lógica del ritual violento surge del impulso de desrostrificar a la víctima mediante la decapitación. Aquí establezco otro paralelismo con el cine, cuyo dispositivo también desfigura el rostro y lo convierte en cabeza. Como propone Aumont, la industrialización del rostro en el cine –su representación en serie, veinticuatro cuadros por segundo– nos lleva a una sobresaturación de estas imágenes que termina en su condenación a la opacidad: es decir, a su decapitación. Espectacularizado, el rostro se convierte en una cabeza como consecuencia de la guillotina visual.

La narcomáquina compulsivamente produce imágenes que necesitamos decodificar para poder desactivar sus armas horrorizantes. Al grabar sus crímenes, estos *autores* literalmente incorporan la lógica cinematográfica del corte en el mismo ritual. El crimen de la decapitación es, en sí, cinematográfico. El primer video de decapitación que se hizo viral en México apareció en abril de 2006 y fue grabado en Acapulco. De cinco minutos y dieciséis segundos, dicho video –titulado *Haz patria, mata un Zeta*– fue subido a YouTube. El video comienza con un plano fijo de un torso masculino semidesnudo y decapitado por un encuadre de primer plano. Sentado con sus manos atadas, lleva una Z pintada en su pecho para identificarlo como miembro de *Los Zetas*.<sup>16</sup> Debajo de esta letra, los verdugos han escrito, “Bienvenidos mata mujeres y niños”, y “sigues O\$tión”.<sup>17</sup> Tras una confesión, en la cual el hombre afirma su pertenencia a los Zetas y detalla los ataques que su organización ha llevado a cabo contra los productores del video, dos manos envueltas en guantes quirúrgicos entran en el plano. Colocan un alambre en su cuello y el cuerpo inerte se atiesa en anticipación de su decapitación. Acto seguido, el video *corta* a una imagen del cadáver mutilado y exhibido para la cámara.

---

16 En el momento de la grabación, los Zetas todavía no se habían dedicado al narcotráfico. Dicha organización fue compuesta originalmente de desertores de las fuerzas especiales del ejército mexicano que se encargaron de la seguridad del Cartel del Golfo.

17 Alias de un Zeta de alto rango, recipiente de este mensaje macabro.

En su análisis del mismo video, Sergio González Rodríguez hace notar que el dispositivo de la imagen en movimiento esconde el propio acto de la decapitación: “En las imágenes, *que cancelan el instante en el que la cabeza cae*, se observa enseguida el cuerpo ya mutilado y la cabeza aparte, sola, perenne en un registro que da la vuelta al mundo (26, énfasis mío). Como indica el fragmento enfatizado, el primer video de decapitación en México no hizo explícito el corte de cabeza: los autores del video aprovechan el dispositivo para sustituir el corte físico del cuerpo en escena por el corte cinematográfico. Esta retórica sugiere que los propios autores del video asocian el montaje con la decapitación. Por lo tanto, el video demuestra la operación de la guillotina visual que he querido proponer. Aquí, el lenguaje cinematográfico no solo expresaría la mimesis morbosa, sino que también ejercería una violencia simbólica al representar un corte tanto literal como figurativo.

Si, entonces, estos videos usan una sintaxis cinematográfica para hacer más efectivo el corte, se podría decir que el corte mismo –esta elipsis señalada– contiene el momento en que la cabeza es cercenada. Por lo tanto, el cine compulsivamente produce cabezas decapitadas a través de los procesos que definen el medio: el primer plano que simultáneamente corta la cabeza y la agranda a proporciones enormes y el montaje-el acto de cortar el cuerpo mismo de la película. El sustituto del corte de la cabeza en el acto de la decapitación por el corte cinematográfico presente en el montaje que presenciamos en el video es el ejemplo más reciente de una genealogía que se inicia con el cine de atracciones. Esta categoría se refiere aproximadamente a la primera década tras la inauguración del medio, cuando el cine todavía no había sido codificado como vehículo narrativo, sino que gozaba de la novedad del dispositivo.

En estos años, los pioneros del medio exploran las capacidades de la imagen en movimiento de producir un espectáculo. El concepto de atracción, que tiene su origen en los escritos de Eisenstein sobre el montaje teatral, refiere a “[...] todo momento agresivo [...] es decir, todo elemento que despierte en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influyen sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos” (169). La tendencia de estos cineastas a experimentar con el montaje para evocar efectos mágicos o grotescos muchas veces jugaba con el corte de la cabeza. Por ejemplo, en *The Execution of Mary, Queen of Scots*, producida para el kinetoscopio en 1895 por la Edison Manufacturing Company, una

*substitution splice* crea la ilusión de una decapitación. En la imagen –que dura pocos segundos y fue exhibida en *loop*– un actor interpretando el papel de María Estuardo se arrodilla. El verdugo, quien está rodeado por espectadores, levanta el hacha. Mientras cae, Edison corta la imagen. En ese instante, un maniquí sustituye al actor y, en la siguiente imagen, es decapitado. La sutura de estas imágenes simula la mutilación. El verdugo levanta la cabeza cercenada para exhibirla a su público, tanto diegético como extradiegético. Los demás personajes saltan, expresando su asombro corporalmente, abriendo un espejo con el que se ve reflejado el espectador de Edison. Los historiadores de cine consideran este corte de cabeza como el primer intento cinematográfico de visualizar la muerte (Combs 32).<sup>18</sup> El hecho de que la primera muerte cinematográfica sea una decapitación nos sugiere la lógica macabra que comparten estas dos tecnologías.

La película de Edison y el narcovideo siguen la misma lógica cinematográfica. Es decir, en *The Execution of Mary, Queen of Scots* el corte del verdugo –la decapitación del maniquí que reemplaza el cuerpo del actor– también coincide con el corte del montaje. Entonces, la obsesión cinematográfica con la decapitación vuelve a hacerse explícita pasado el fin de siglo. La decapitación no deja de fascinar a los cineastas quienes, en este contexto, atestiguan la apropiación de su medio para fines del horror.

### La guillotina visual: del rostro a la cabeza

Tras el estreno de *Post Tenebras Lux* en el Festival Internacional de Cannes –en el cual recibe el premio al mejor director– la prensa internacional acusó a Carlos Reygadas de oscuridad conceptual y autocomplacencia (Weissberg, Young).<sup>19</sup> En parte, tales críticas se pueden atribuir a la falta de una alegoría nacional que facilitara su recepción. Aunque resultó ganadora en Cannes, el filme fue muy

---

18 Es preciso aclarar que la estrategia de Edison no es una excepción: se convierte en un gesto generalizado en la época del cine de atracciones, periodo temprano en la historia del cine en que los cineastas y sus espectadores se interesan principalmente por exponer la tecnología cinematográfica y los trucos que permite.

19 Como observa Ignacio Sánchez Prado, la polémica que el filme genera entre la crítica es típica para el cine de Reygadas: “The fact that he was awarded the Cannes Film Festival Best Director Award in 2012, a few days after his film *Post Tenebras Lux* was subject to a violently adverse reaction from the audience, embodies well a paradox central to understanding Reygadas, a director whose illegibility and irritating nature is precisely the condition of possibility of his impact and genius” (196).

poco exhibido en salas nacionales. La controversia generada por *Post Tenebras Lux* se debe a su capacidad de incomodar al espectador. Reygadas establece un tono oscuro desde la primera secuencia, en la cual introduce los temas principales de la animalidad, el instinto primario y la violencia naturalista.

A lo largo de sus siete minutos y cuarenta y cinco segundos, la primera secuencia capta la transformación de la luz de un paisaje en el anochecer. Comenzamos con un cielo cubierto de un rojo intenso. Una niña rubia camina con dificultad hacia un rebaño de ganado, limpiándose con impaciencia cuando cae en el camino. Unos pastores alemanes ladran y acechan a la pequeña Ruth y el ganado. La expresión de la niña cambia en cuanto se aproxima a los animales. Su rostro llena el centro del plano. La complexión clara de la cara y su pelo rubio reflejan la luz del anochecer y atraen la mirada del espectador (figura 3). Reygadas corta a un plano medio de un toro amenazante. En la imagen siguiente el toro monta a una hembra, que huye de la agresión. Mientras tanto, la noche sigue cayendo y se evidencia la lenta transformación del cielo desde su anterior rojo-anaranjado a un morado oscuro.



**FIGURA 3.** Ruth en un estado de excepción, frente a la amenaza animal  
**FUENTE:** *Post Tenebras Lux* (2012). Dir. Carlos Reygadas.

La cámara se desplaza por la escena, con la figura de la niña en plano medio mientras unos caballos salen en estampida al fondo de la imagen. Reygadas corta de nuevo a un primer plano de Ruth rodeada de perros, aparentemente protegida. No obstante, los animales parecen igualmente amenazantes; un grupo espanta un caballo, que los intenta patear mientras huye. La secuencia intermitentemente corta a un plano hecho con una cámara en mano, tomado desde un ángulo bajo para captar la perspectiva de Ruth mientras la niña sigue a los perros que ladran y giran alrededor de ella. “¡No, perritos!” exclama cuando se aproximan demasiado. Tras el cuarto minuto de la secuencia, el cielo ya parece completamente negro. La noche ha caído y se escuchan truenos a la distancia. La escena idílica con la que comenzó la secuencia se ha transformado en un ambiente amenazante. “¿Papi?”, pregunta Ruth. “¿Casa?”. Con este tono desesperado Reygadas corta al título del filme, que aparece palabra por palabra, todas separadas por relámpagos, con el trasfondo negro de la noche. Aunque, por supuesto, la secuencia inicial presenta la amenaza de una violencia primitiva y animal,<sup>20</sup> lo cual parece caracterizar el discurso de la violencia en México hoy día, también introduce una temática meta-cinematográfica que persiste a lo largo del filme.

A la vez que una referencia bíblica al Libro de Job, el título del largometraje es también una metáfora cinematográfica que se refiere a la oscuridad de la sala cinematográfica y la posterior luz de la proyección. Reygadas comienza su filme interpelando al espectador, exponiendo su presencia en un mundo de violencia animal que persiste a lo largo de la película. Aquí, Reygadas apunta a los límites de la representación cinematográfica y el papel del espectador frente a la imagen violenta en México de hoy día, pero a la vez también reflexiona sobre su propia posición como productor de imágenes violentas en este contexto. En la secuencia inicial, el cineasta identifica al espectador con la niña: rubia, de apariencia europea, inocente, ingenua frente a los peligros que la rodean y, sobre todo, fuera de lugar en este estado de excepción.<sup>21</sup> Siguiendo la metáfora, se puede estable-

- 
- 20 El tema del primitivismo es recurrente en el cine de Reygadas. En su lectura de *Japón*, la ópera prima del cineasta, Tiago de Luca subraya cómo el filme reduce a su protagonista –un artista de la Ciudad de México que viaja a un pueblo remoto a morir– a sus instintos primarios, su mortalidad y su animalidad (223). De Luca también cita la representación poco sentimental de las relaciones entre animal y ser humano en el cine de Reygadas, citando escenas explícitas de violencia. Dicho tema surge de nuevo en *Post Tenebras Lux* cuando su protagonista, Juan, brutalmente golpea a una perra.
- 21 Esta lectura del espectador de Reygadas, que es mayormente metropolitano, se basa en el análisis de Ignacio Sánchez-Prado sobre el discurso del cine arte contemporáneo, tras la reorganización neoliberal de la producción cinematográfica en México en los años noventa (156).

cer un paralelismo entre Reygadas y los perros. El cineasta es nuestro guardián mientras entramos al espacio oscuro y amenazante de *Post Tenebras Lux*. Sin embargo, como estos animales también presentan un peligro para la pequeña Ruth, Reygadas es capaz de hacernos sentir incómodos. El rostro luminoso que observamos en la secuencia inicial nos llevará hasta la cabeza decapitada de El Siete, al final de la película. El rostro quedará destruido, convertido en cabeza. Tal es la operación del cine y de la decapitación como proceso cultural y político.

En una secuencia posterior, Reygadas desplaza su mirada interpelante desde el paisaje mexicano a un baño francés, exponiendo el cuerpo femenino y el acto sexual. La transición a esta imagen es abrupta: de una conversación sobre literatura rusa en una cena elegante, Reygadas corta a una mujer desnuda, decapitada por el encuadre del plano (figura 4). En la escena anterior, un hombre vestido de traje, fumando un cigarro se dirige hacia la cámara y comenta en tono seco, “La verdad, yo prefiero Dostoevsky. Tolstoy me parece *too intense* y la neta, pues lo mejor, es Chejov. ¿O apenas ustedes están leyendo a los actuales?”. El contraste de esta cómica pretensión burguesa –con la cual podemos identificar al espectador de cine– con la exposición de una sexualidad violenta sirve para agitar más al espectador. El cuerpo femenino aparece inmóvil; cubierto de una luz roja que parece sangre, adquiere el aspecto de un cadáver. Dada esta composición, enfatizada por esta decapitación, el plano sugiere una mirada necrofílica. La composición de la imagen refleja el video descrito anteriormente, en el cual la víctima aparece decapitada por el encuadre en anticipación de su propio degollamiento (figura 5).



**FIGURA 4.** El baño francés convertido en una cámara de tortura  
**FUENTE:** *Post Tenebras Lux* (2012). Dir. Carlos Reygadas.



FIGURA 5. El hombre sin cabeza. *Haz patria, mata un Zeta*  
 FUENTE: autor desconocido (2006).

En esta transición a la imagen de la mujer desnuda, sin cabeza, el sonido de la escena (que nunca corresponde a una acción en la imagen) se parece más a quejidos de tortura que al éxtasis sexual. El espectador es incapaz de distinguir un lenguaje entre los gritos; la única frase comprensible es “¡Mámasela!”, la cual enfatiza el carácter voyerista y agresivamente sexual de la puesta en escena. De la imagen del torso decapitado, Reygadas corta a una serie de hombres observando el encuentro sexual en el baño. Con una cámara fija, se nota cómo la mirada de este espectador desnudo sigue el cuerpo de una mujer que pasa enfrente. En la siguiente toma, otro hombre mira fijamente a la cámara. Tras él una serie de espectadores, sus siluetas borrosas por el vapor, observan un acto sexual que solo escuchamos, que sucede fuera de campo. Reygadas se concentra en los desnudos reclinados hasta que la cámara se desplaza a un plano medio de la sala que muestra, por lo menos, a quince espectadores sentados en fila.

Es a través de una decapitación que Reygadas destruye la posibilidad del placer que el espectador podría derivar de esta escena; al cortarle la cabeza la mujer ya no sirve como objeto de la mirada masculina, para seguir la teoría de

Laura Mulvey.<sup>22</sup> Propongo aquí otra lectura metacinematográfica: el baño oscuro se convierte en una metáfora del cine. El espectador consume imágenes violentas y pornográficas. En la pantalla, los cuerpos anónimos están sentados observando –sin moverse– la violencia sexual que los rodea. De nuevo, el filme interpela al espectador: la escena funciona como un espejo que refleja la misma condición de la *spectatorship* y la complicidad de Reygadas como director y espectador en el discurso visual de la violencia contemporánea. En esta secuencia, el cineasta abre un diálogo tanto con los crímenes cinematográficos de la narcomáquina como con el espectador que goza de ellos.

### Perder la cabeza: una respuesta al narco

Reygadas vuelve al tema de la decapitación al final del filme. La penúltima secuencia comienza con el cuerpo de El Siete, peón que trabaja en la hacienda de Juan, el protagonista del filme.<sup>23</sup> La penúltima secuencia comienza con El Siete filmado de la cintura para abajo, caminando por el campo hacia un bosque. El lugar parece ser el mismo que vimos en el comienzo del filme, aquella en que la niña camina entre los perros. Reygadas *corta* a un primer plano de la cabeza del hombre de perfil, en medio de la pantalla mientras su cuerpo sigue en movimiento (figura 6). *Corta*

22 En su crítica del goce y la erotización de la violencia en esta secuencia, Reygadas reitera la hipótesis de “Placer visual y cine narrativo”. La teoría de Mulvey, que se basa en una interpretación psicoanalítica del dispositivo cinematográfico, es pertinente a una discusión de la decapitación dada su interpretación tradicional en el psicoanálisis como análogo a la castración (Kristeva 78). Mulvey propone, “Una cierta idea de mujer se yergue como pieza clave del sistema: en su carencia de lo que produce el falo como una presencia simbólica, es su deseo de triunfar sobre la carencia lo que el falo significa” (365). En la imagen de la mujer sin cabeza en la escena del baño, podríamos interpretar la decapitación según líneas psicoanalíticas: resulta representativa de la castración de la mujer, su falta de subjetividad en un ambiente sexualmente hostil. Sin embargo, la crítica de Reygadas va más allá del psicoanálisis; es un comentario político y artístico –por medio de una cabeza decapitada– sobre la representación de la violencia en México hoy día. Por lo tanto, aunque no refuto la interpretación psicoanalítica de la decapitación, observo que es incapaz de captar la función de la cabeza cortada en este contexto.

23 Ambos personajes intentan superar la jerarquía de su relación laboral. En un ejemplo, El Siete lleva a Juan a una reunión de terapia en grupo para adictos, donde lo introduce como su patrón y su amigo. En una escena marcada por una tensión debida a los contrastes de raza y clase entre Juan y los demás, el protagonista se confiesa a su consumo descontrolado de pornografía. Existe una referencia autobiográfica en el personaje: su casa, en la cual está ambientada el filme, es la casa de Reygadas y Ruth, hija de Juan, es la propia hija del cineasta. Por lo tanto, vinculo esta escena con mi lectura de la escopofilia y la conversión del baño francés en una cámara de tortura. Interpreto la confesión de Juan como una autocrítica del cineasta frente a su propia relación con el consumo de la imagen violenta y su conversión en un goce pornográfico.

entonces al lado opuesto del cuerpo, visto desde la cintura como en el plano anterior. El brazo se balancea de un lado de la toma al otro, como si fuera un péndulo recordando al espectador de la temporalidad cinematográfica que Reygadas aquí construye a través del montaje. *Corta* de nuevo al torso desde el frente y *El Siete* sigue caminando hacia la cámara. La figura se detiene de repente, aunque la toma sigue, cortándole la cabeza en el encuadre desde los hombros para abajo. Reygadas nos permite el tiempo suficiente para pensar ese cuerpo fragmentado. Se puede observar, por ejemplo, que le falta el último botón de su camisa. La imagen le hace un guiño al espectador y anuncia la decapitación; la raja en la camisa además evoca el orificio creado en su futura decapitación. El botón ausente emprende otra serie de asociaciones cinematográficas: la redondez de la cámara-ojo, el rollo de celuloide, la rueda del proyector, la cabeza decapitada del primer plano.



FIGURA 6. El cuerpo de *El Siete* fragmentado por un primer plano antes de su autodecapitación  
FUENTE: *Post Tenebras Lux* (2012). Dir. Carlos Reygadas.

Abandonando el plano, la cámara corta a un paisaje campestre al anochecer. El tiempo y lugar idénticos a la secuencia inicial sugieren una lógica circular a esta violencia. De repente, los árboles al borde del bosque empiezan a caer sin ayuda de

otras fuerzas que las de sí mismos, aunque ningún otro ruido es perceptible. Reygadas vuelve a una imagen de El Siete tomada de frente, y luego a un plano medio en el cual captura su figura entera. Ambas tomas se detienen en el hombre y dejan al espectador reflexionar sobre su cuerpo. De repente, en silencio, levanta los brazos hacia la cabeza mientras se inclina hacia abajo. El espectador escucha un gruñido en crescendo y observa a El Siete decapitarse.<sup>24</sup> La cabeza vuela con un chorro de sangre antes de caer de un golpe. El cuerpo sin cabeza continúa desangrándose (figura 7). Se escucha un trueno y empieza a llover. Reygadas mantiene este plano por más de un minuto; el único movimiento perceptible es el de la lluvia.<sup>25</sup> Aunque no se percibe bien al principio, mientras empieza a acumularse el agua, se hace evidente que está lloviendo sangre. Entonces, Reygadas corta a los charcos de sangre que se han formado en el prado: una vaca se aproxima a uno de ellos y empieza a beber.



FIGURA 7. La cabeza cercenada y el cadáver de El Siete tras su autodecapitación

FUENTE: *Post Tenebras Lux* (2012). Dir. Carlos Reygadas.

- 
- 24 La acción evoca los espectáculos de Georges Méliès y los primeros pasos del cine. En *Un homme de têtes* (1898) –estrenada tres años después del experimento de Edison analizado anteriormente– Méliès se autodecapita, aprovechando el montaje para generar este efecto fantástico.
- 25 Esta imagen evoca un antecedente llamativo para pensar cómo el lenguaje cinematográfico conscientemente desmiembra el cuerpo. En una secuencia inicial de *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2009), la protagonista es decapitada por el encuadre mientras se mantiene de pie, inmóvil. En el momento de la decapitación, empieza a llover.

El uso de planos largos en el cine de Reygadas genera una temporalidad que permite la reflexión crítica y que se resiste a la aceleración característica de nuestra época del capital neoliberal. Por lo tanto, el uso de un montaje comparativamente rápido mientras *El Siete* camina es inesperado. En vez de seguir a *El Siete* en su trayecto con la cámara, Reygadas separa diferentes partes del cuerpo. En esta fragmentación y reconstrucción corporal, el cineasta revierte a los fundamentos del cine y la teoría del montaje de Lev Kuleshov. Como teórico y cineasta, la contribución de Kuleshov corresponde a su descubrimiento de que la interpretación del espectador no depende de la representación cinematográfica, sino del orden de las imágenes establecido por el montaje. El famoso “Efecto Kuleshov”<sup>26</sup> llevó al cineasta a experimentar con la construcción frankensteiniana de una forma humana construida de fragmentos de distintos cuerpos cinematográficos. Kuleshov propone:

A través del montaje pudimos representar a una muchacha, tal como si apareciera en realidad, aunque realmente no existe porque tomamos los labios de una mujer, las piernas de otra, la espalda de una tercera y los ojos de una cuarta. Empalmamos los pedazos de película según una relación predeterminada y, reteniendo la complete realidad del material, creamos una persona nueva. Este ejemplo en concreto nos demostró que todo el poder del efecto cinematográfico se encuentra en el montaje. (53)

No sugiero que el montaje de Reygadas siga la misma operación de construir una figura ficcional de varios cuerpos reales. Sin embargo, en esta secuencia el cineasta expone la relación –fundamental para el cine– que existe entre el cuerpo desmembrado y el corte característico del montaje. Por lo tanto, Reygadas destaca el carácter metacinematográfico de la autodecapitación que constituye el clímax de la escena y del filme. La fragmentación del cuerpo de *El Siete* por el encuadre del primer plano y el montaje que organiza estas imágenes anticipa su decapitación. Por lo tanto, esta secuencia destaca la concurrencia del corte cinematográfico con el corte que produce

---

26 Dicho experimento mostró un plano fijo de un rostro masculino seguido por distintas imágenes. Aunque Kuleshov recicló el mismo primer plano del actor, la audiencia asoció una expresión diferente con cada rostro dependiendo de la imagen que le seguía a este plano. Por ejemplo, el rostro seguido por un plato de sopa expresaba hambre; seguido por un niño difunto, expresaba duelo. De aquí Kuleshov concluye que el significado de la imagen cinematográfica se produce a partir del montaje.

la cabeza cercenada que es característica de la producción visual de la narcomáquina hoy día. El lenguaje de Reygadas sugiere que las decapitaciones que siguen ocurriendo en México son crímenes cinematográficos.

### **Pedagogías de la mirada en la narcomáquina**

A pesar de su resistencia a la alegoría, Reygadas ha expresado que *Post Tenebras Lux* alude a la violencia contemporánea en México. Respondiendo a una pregunta de si creía que la reacción negativa de la crítica hacia la película se debía a la complejidad de sus referencias nacionales, Reygadas reflexiona sobre la claridad de sus alusiones y las reafirma: “el tema de la decapitación, por ejemplo, es muy cercano a nosotros, pero no necesariamente a los demás. Por otro lado, cualquier persona medianamente informada sabría que la decapitación es algo propio de México, así como un mexicano sabría que en Japón la gente puede hacerse *seppuku*” (Solórzano).

La cabeza decapitada es un artefacto visual y visceral; su poder desestabiliza los límites de la representación. La modernidad política se inaugura con la decapitación tras la Revolución francesa, irónicamente evocando una gramática pre-lingüística del cuerpo. Una posterior modernidad visual, que emerge con el cine, también surge de la cabeza decapitada. La decapitación ha sido un proceso crucial dentro de la lógica del cine desde los inicios del medio hasta su incorporación en el dispositivo digital. La guillotina se inscribe en el dispositivo cinematográfico; es decir, la imagen en movimiento no existe sin ella. Por lo tanto, la violencia simbólica que he descrito en este trabajo es presente en cualquier filme. El narcovideo hace explícita esta relación. *Post Tenebras Lux* es una respuesta a un crimen propiamente cinematográfico que nos permite entender su apropiación del medio para fines ligados al horror.

Si en el siglo XX, el fascismo convirtió el cine, la fotografía y el espectáculo en armas de guerra, los pensadores vinculados a la Escuela de Frankfurt elaboraron una teoría mediática para contrarrestar esas fuerzas al hacer explícita la lógica estética y política de esta apropiación de los medios analógicos. Esto implicó, como hizo Walter Benjamin con su imprescindible ensayo, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, la escritura de un manual político para entender el fascismo y su condicionamiento de la cultura visual. Hoy día, somos testigos de un momento paralelo, un eco de esa historia. Los medios digitales han sido asimilados a las tácticas del horror. Hace falta una pedagogía que deco-

difique la asimilación de la imagen en movimiento dentro del dispositivo digital al ejercicio de violencia. Necesitamos entender cómo ver esas imágenes para que no nos paralicen, para poder desarmarlas. Respondiendo a los atentados del 11 de septiembre de 2001 y el espectáculo mediático que causaron, el filósofo italiano Carlo Galli afirma la necesidad de imaginación que provoca nuestra época de conflicto perpetuo. En este contexto, Galli propone que es necesario desarrollar una nueva pedagogía visual (146). Este ha sido el aporte de los pensadores del estado de excepción mexicano, quienes ofrecen nuevos conceptos críticos y teóricos.

En su diálogo con la producción audiovisual de la narcomáquina, *Post Tenebras Lux* desplaza este mismo esfuerzo teórico y pedagógico al cine. El filme se centra en exhibir las variaciones del corte cinematográfico –en el encuadre del plano o el montaje– y su coincidencia con una fragmentación corporal. De este modo, Reygadas nos hace ver la lógica cinematográfica de estos crímenes y hace posible mi aproximación teórica que entiende la relación violenta entre dispositivo, cuerpo e imagen según su afinidad a la guillotina.

### Obras citadas

- Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*. Trad. José Ángel Alcalde. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- Bataille, Georges. *Erotism: Death and Sensuality*. Trad. Mary Dalwood. San Francisco: City Lights Books, 1962. Impreso.
- Cavareto, Adriana. *Horrorism*. Trad. William McCuaig. Nueva York: Columbia University Press, 2009. Impreso.
- Combs, C. Scott. *Deathwatch: American Film, Technology, and the End of Life*. Nueva York: Columbia University Press, 2014. Impreso.
- De Luca, Tiago. “Natural Views: Animals, Contingency, and Death in Carlos Reygadas’s *Japón* and Lisandro Alonso’s *Los muertos*”. *Slow Cinema*. Eds. Tiago de Luca y Nuno Barradas Jorge. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016. Impreso.
- Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. Trad. Norah Lacoste. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974. Impreso.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Durham: Duke University Press, 2013. Impreso.
- Galli, Carlo. *Political Spaces and Global War*. Trad. Adam Sitze. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. Impreso.

- Gaudreault, André y Philippe Marion. *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*. Trad. Timothy Barnard. Nueva York: Columbia University Press, 2015. Impreso.
- González Rodríguez, Sergio. *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
- Hirschhorn, Thomas. “Why Is It Important –Today– To Show and Look at Images of Destroyed Human Bodies?”. *Critical Laboratory: The Writings of Thomas Hirschhorn*. Eds. Lisa Lee y Hal Foster. Cambridge: MIT Press, 2013. Impreso.
- Janes, Regina. *Losing Our Heads: Beheadings in Literature and Culture*. Nueva York: New York University Press, 2005. Impreso.
- Kristeva, Julia. *The Severed Head: Capital Visions*. Trad. Jody Gladding. Nueva York: Columbia University Press, 2014. Impreso.
- Kuleshov, Lev. “Art of the Cinema”. *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*. Trad. y Ed. Ronald Levaco. Berkeley: University of California Press, 1974. Impreso.
- La mujer sin cabeza*. Dir. Lucrecia Martel. Strand Releasing, 2009. Filme.
- Lantz, Andrew. “The Performativity of Violence: Abducting Agency in Mexico’s Drug War”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 25.2 (2016): 253-269. Impreso.
- Larson, Francis. *Severed: A History of Heads Lost and Heads Found*. Londres: Granta, 2014. Impreso.
- Lasowski, Patrick Wald. *Guillotinez-moi!: Précis de décapitation*. París: Gallimard, 2007. Impreso.
- Matusiak, Thomas. “Learning to Gaze into the Abyss: An Interview with Rossana Reguillo”. *Princeton University Program in Latin American Studies*. Web. 27 de febrero de 2019. <https://plas.princeton.edu/news-events/news/learning-gaze-abyss-interview-rossana-reguillo>
- Mulvey, Laura. “Placer Visual y cine narrativo”. *Arte Después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ed. Brian Wallis. Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, 2001. Impreso.
- Murat, Laure. *The Man Who Thought he was Napoleon: Towards a Political History of Madness*. Trad. Deke Dusingberre. Chicago: University of Chicago Press, 2014. Impreso.
- Murch, Walter. *En el momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Trad. Arantxa Aguirre. Madrid: Ocho y Medio, 2003.
- Post Tenebras Lux*. Dir. Carlos Reygadas. Strand Releasing, 2013. Filme.
- Reguillo, Rossana. “La narco máquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación”. *e-misférica* 8.2 (Winter 2011). Web. 20 de septiembre de 2017.
- Restrepo, José Alejandro. *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2006. Impreso.

- Sánchez-Prado, Ignacio. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2014. Impreso.
- Segato, Rita Laura. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013. Impreso.
- Solórzano, Fernanda. “Reygadas contra la interpretación”. *Letras Libres* (30 de noviembre de 2012). Web. 20 de septiembre de 2017.
- Ten Brink, Joram y Joshua Oppenheimer: *Killer Images: Documentary Film, Memory, and the Performance of Violence*. Londres: Wallflower Press, 2012. Impreso.
- The Execution of Mary, Queen of Scots*. Dir. Thomas Edison. Edison Manufacturing Company, 1895. Filme.
- Un homme de têtes*. Dir. Georges Méliès. Star Films, 1898. Filme.
- Uribe, María Victoria. *Matar, rematar y contramatar: Las masacres de la violencia en el Tolima, 1948-1964*. Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular, 1996. Impreso.
- Vega, Aurora. “Maras adiestran a cárteles mexicanos; decapitaciones, aprendidas de pandillas: PGR”. *Excelsior* (22 de julio de 2012). Web. 20 de septiembre de 2017.
- Weissberg, Jay. “Review: Post tenebras lux”. *Variety* (23 de mayo de 2012). Web. 20 de septiembre de 2017.
- Young, Neil. “Post Tenebras Lux: Cannes Review”. *Hollywood Reporter* (24 de mayo de 2012). Web. 20 de septiembre de 2017.