

## Luis Estrada: *El infierno* (2010)<sup>1</sup>

Miriam Haddu  
(Royal Holloway University of London)

Con motivo de la celebración del Bicentenario de la Independencia de México, el Instituto Mexicano de Cinematografía, IMCINE, convocó la presentación de propuestas cinematográficas que representasen una reflexión sobre el tema de la nacionalidad mexicana. El cineasta Luis Estrada vio en esta convocatoria una oportunidad para concluir su trilogía política y presentó la idea de una película centrada en un problema de candente actualidad para México. El resultado fue *El infierno*, un *tour de force* satírico que analiza el impacto sobre el México actual de la generalmente conocida como “narcoguerra”. Un visionado superficial llevaría a calificar el filme de Estrada de tratamiento ligero y en tono de farsa del grave y complejo problema que afronta la sociedad mexicana. Un examen más cuidadoso, sin embargo, revela el inteligente acercamiento del director a la realidad del tráfico de drogas en México, así como su capacidad para comprender, comentar, diseccionar y criticar el conflicto armado más virulento que ha vivido México desde la Guerra de los Cristeros (1926-1929)<sup>2</sup>.

Durante la última década, México ha asistido a una escalada vertiginosa de la crisis del narcotráfico, manifestada en un recrudecimiento del conflicto armado entre los cárteles rivales y una mayor presencia militar en las regiones afectadas. La cifra oficial de muertes desde el inicio de la narcoguerra actualmente se sitúa en decenas de miles, contabilizándose más de doce mil vidas perdidas solamente en 2011. El efecto del clima de violencia ha sido devastador, cobrándose innumerables vidas civiles, manchando la imagen del país ante el exterior y convirtiéndose, según algunos comentaristas, en una amenaza potencial para la seguridad nacional (Carlsen 2007: s/n). Las circunstancias económicas han exacerbado la crisis y perpetuado la espiral de violencia producto de la lucha territorial entre los grupos de narcos y el esfuerzo del ejército por contener y acabar con el tráfico. Este trabajo mostrará cómo la película de Estrada se sirve del humor negro como recurso más efectivo para aproximarse a esta terrible crisis social. Enmarcado en el humor negro, el discurso filmico se presta a la realización de lecturas que someten a escrutinio la

---

<sup>1</sup> Este artículo ha sido traducido por Manuel Hijano, Durham University.

<sup>2</sup> Agradezco a Sergio de la Mora por compartir sus observaciones conmigo.

condición nacional y suponen una devastadora crítica al orden político mexicano, presente y pasado, a instituciones como la Iglesia y la Policía Federal y a la política de narcoguerra emprendida por el anterior gobierno mexicano.

### **Violencia política en la pantalla**

A fin de contextualizar la obra de Estrada, a continuación se ofrecen unos breves apuntes sobre la historia de la representación política en el cine mexicano. La relación del cine mexicano con sus espectadores y, por tanto, con la sociedad mexicana, siempre ha sido muy estrecha y los cineastas mexicanos se han mostrado comprometidos por representar su contexto social, aunque con éxito variable. Desde su introducción en el país en 1896, el cine no solo sirvió para la documentación visual de acontecimientos, sino que ofreció a las personalidades de la política nacional un vehículo propagandístico eficaz para comunicarse con las masas y autopromocionarse. Así, entre las primeras películas mexicanas se encuentran títulos como *Grupo en movimiento del General Díaz* y *El General Díaz paseando por el bosque de Chapultepec* (1896), documentales sobre las actividades diarias del entonces presidente Porfirio Díaz, que fueron proyectados a una cautivada audiencia en la Ciudad de México (De los Reyes 1995: 63). Dentro del ámbito de la ficción, un curioso ejemplo de la relación cine-política es el *cameo* que hizo el presidente Miguel Alemán en el melodrama *Río escondido* (1948) de Emilio Fernández.

Estos ejemplos han sido citados como representativos de la actitud general del cine mexicano de ofrecer representaciones positivas de las figuras públicas del país. Mucho más infrecuentes son los casos en los que la cinematografía nacional ha adoptado actitudes críticas hacia el Estado y el sistema político. La crítica directa al Estado o al ejército siempre quedó fuera de los temas narrativos autorizados. Un ejemplo de este fenómeno puede observarse en *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho, película que criticaba el entorno político posrevolucionario, cuya difusión fue prohibida y fue víctima de lo que dentro de la industria se conocía como “enlatamiento”, una forma de censura velada. Sin embargo, una manera de vencer la censura era mediante la metáfora y la alusión indirecta, como se puede observar, por ejemplo, en *Canoa* (1975) de Felipe Cazal, donde el personaje del sacerdote está inspirado en Gustavo Díaz Ordaz, presidente de México durante la masacre de Tlatelolco en 1968. La evolución de la industria solo se produciría, sin embargo, a finales de los ochenta, con los cambios introducidos en su sistema de financiación a raíz de la reestructuración del Instituto Mexicano de Cinematografía, IMCINE. Recibido con el beneplácito de la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, el IMCINE se constituyó como un organismo institucional dedicado específicamente a vigorizar la industria cinematográfica y restaurar un sentimiento

de autonomía a la creación cinematográfica. Pese a su sintonía con la orientación neoliberal del gobierno, el IMCINE prestó apoyo a directores jóvenes a través de iniciativas de cofinanciación y propició así el surgimiento de una nueva generación de autores ansiosos por explorar realidades alternativas hasta entonces no tratadas por el cine mexicano.

Con todo, pese a estas iniciativas, no podemos hablar de un análisis crítico de la realidad política mexicana en la pantalla hasta finales de los ochenta y el estreno de *Rojo amanecer* (1989), filme independiente dirigido por Jorge Fons, cuyo tema, la matanza de Tlatelolco y la represión gubernamental de 1968, hasta entonces nunca había sido tratado en el cine ni reconocido oficialmente. Posterior a *Rojo amanecer* es el estreno de *El bulto* (1992) de Gabriel Retes, filme que reincidió en la crítica política, adaptando al contexto mexicano el conocido motivo argumental de Rip Van Winkle. El protagonista de *El bulto* entra en coma al ser atacado por la policía durante la masacre de Corpus Christi de 1971, y se despierta veinte años después para encontrarse con una sociedad cambiada. Durante el resto de la película asistimos a sus intentos por adaptarse a la nueva realidad y a su confrontación de los traumas de su pasado. El cine político alcanzó nuevas cotas con la despiadada sátira de *La ley de Herodes* (1999) de Luis Estrada, que supone un ataque frontal contra las intrigas y maniobras políticas de la élite dominante mexicana. Ambientada en el México rural de los años cuarenta, el humor negro de Estrada y su crítica mordaz de los partidos del gobierno y la oposición del México posrevolucionario están intencionadamente destinados a encontrar resonancias en personajes y sucesos del México actual. Estrenada en 2000 coincidiendo con la campaña de las elecciones generales de ese año, *La ley de Herodes* permitió que el público mexicano se riese de las escenas de depravación y escándalo y, al mismo tiempo, reflexionase al reconocer la relevancia actual de su historia de violencia y la corrupción. *La ley* fue la primera película mexicana en criticar tanto al partido entonces gobernante, el Partido Revolucionario Institucional (PRI), como al de la oposición, el Partido de Acción Nacional (PAN), mediante la exhibición de logos políticos, imágenes icónicas y caricaturas dentro de un relato ficticio dominado por constantes manifestaciones de coacción y violencia por parte de quienes ostentan el poder. No obstante, pese a la audacia de su método, la película sigue basándose en la alegoría y no llega a hacer referencias críticas directas a personalidades políticas de la vida real. Han de ser los espectadores quienes establezcan los vínculos entre la representación ficticia y la realidad, identificando las similitudes entre las imágenes y su propia sociedad. Estrada siguió *La ley* con *Un mundo maravilloso* (2006), un relato anticapitalista sobre los efectos negativos del neoliberalismo sobre la economía mexicana, encaminado a criticar las políticas económicas del gobierno y denunciar las carencias de la ideología neoliberal. Sin embargo, *Un mundo maravilloso* carece de la energía narrativa de *La ley* y Estrada parece

haber reservado la indignación que le despierta el Estado y sus errores para la tercera película de su trilogía. *El infierno* nos ofrece la crítica política más directa y demoledora que se haya visto jamás en el cine mexicano<sup>3</sup>. Es importante señalar, sin embargo, que lo más novedoso del filme son sus referencias directas y sin ambigüedades a personajes políticos reales del pasado y del presente de México. La película de Estrada fue también la primera en centrar su enfoque narrativo en la guerra de las drogas. En este sentido, puede considerarse a *El infierno* como pionera de un nuevo género cinematográfico que han continuado luego obras como *Saving Private Pérez* (2011) de Beto Gómez y *Miss Bala* (2011) de Gerardo Naranjo<sup>4</sup>.

### Las guerras de las drogas de México

Antes de analizar la representación de la narcocrisis mexicana en *El infierno* de Estrada, se hace necesario pasar breve revista a los acontecimientos que han conducido al país a la actual situación. Ha de advertirse, sin embargo, que un examen exhaustivo de los imperativos socio-económicos que se encuentran en el fondo de la crisis actual desborda los límites de este trabajo. Tampoco se pretende aquí ofrecer, y cae fuera de los parámetros de nuestro análisis, una crónica pormenorizada de la narcoguerra desde sus orígenes, cuya historia es compleja y multiforme. Para los propósitos del presente trabajo nos centramos

---

<sup>3</sup> En el momento de escribir estas líneas se acaba de estrenar el *thriller* político de Carlos Bolado *Colosio: el asesinato* (2012), unas semanas antes de las elecciones presidenciales de junio de 2012. El tema de la película, el asesinato del candidato a la presidencia Luis Donaldo Colosio en 1994, junto con su audaz exploración narrativa de un momento tan crucial y polémico de la reciente historia mexicana prueba cuán lejos ha llegado el cine mexicano en el terreno de la crítica política. La película juega con el marco genérico de los filmes policiales y se centra en los protagonistas del sistema político, inculpando sin ambages del asesinato de Colosio al partido entonces gobernante, el PRI. Asimismo, la película presenta personajes y hechos históricos y pasa revista a las distintas explicaciones del crimen dentro del marco de un discurso de ficción.

<sup>4</sup> Con anterioridad a *El infierno* los temas de la corrupción política y la violencia policial han sido tratados en *Conejo en la luna* (2004) de Jorge Ramírez Suárez. Al contrario de *La ley de Herodes*, sin embargo, la historia de *Conejo en la luna* es enteramente ficticia y no hace referencias directas a personajes o acontecimientos de la vida real. Otro filme destacable es *El violín* (2005) de Francisco Vargas, una revolucionaria exploración cinematográfica cuya premisa narrativa es la represión militar con ocasión de una insurrección indígena en las regiones rurales del país. Aunque hay posibles referencias a actos de insurgencia y su represión en la reciente historia mexicana, el director elige desarrollar su narración en un momento histórico sin especificar. Quiero agradecer a Patricia Torres por llamar mi atención sobre la película de Beto Gómez *Saving Private Pérez* (2011).

en la manera en que el cine mexicano y, en concreto, *El infierno* de Estrada, afronta y representa la crisis actual. Basándose en fuentes multidisciplinarias, nuestra discusión considerará la relación dialógica que mantiene la película con su contexto de producción. Observaremos cómo el filme realiza su crítica y comentario mediante la ficcionalización de importantes acontecimientos y personajes de la turbulenta historia reciente de México.

Numerosos observadores coinciden en que el conflicto, sin precedentes en la historia del México moderno, es producto de una evolución en la manera en la que los cárteles operan y conducen su negocio ocasionado por un nuevo enfoque político hacia la guerra contra las drogas introducido en los últimos tiempos (Grayson 2010: 5, Hernández 2011: 17). Como está ampliamente documentado, la situación actual se remonta a diciembre de 2006, y al lanzamiento, por parte del recién elegido presidente Felipe Calderón, de una campaña anticorrupción que incluía una declaración de tolerancia cero hacia el tráfico ilegal de narcóticos (Langton 2012: 103). La dinámica creada por la nueva estrategia política del gobierno y la consiguiente respuesta de los cárteles se incrementarían hasta desembocar en la denominada “crisis de las drogas” o “narcoguerra”. Aunque desde entonces el gobierno ha realizado intentos por matizar su posición, los planes iniciales de Calderón para hacer frente a los traficantes y acabar con el papel de México dentro el comercio mundial de narcóticos propiciaron uno de los capítulos más sangrientos de la reciente historia mexicana. El conflicto entre los cárteles y las autoridades federales es anterior a 2006, pero los observadores señalan que el detonante del ciclo de violencia que sufren las calles de México fue la decisión de Calderón el 11 de diciembre de 2006 de enviar tropas federales al estado de Michoacán (sede del cártel anteriormente conocido como “la Familia Michoacana”) (Langton 2012: 105). El envío de un ejército de casi siete mil hombres a Michoacán significó para muchos una declaración de guerra abierta contra los cárteles mexicanos, un conflicto que definió el sexenio que Calderón permaneció en el poder (Langton 2012: 104).

La industria ilegal de las drogas de México, extremadamente compleja en su carácter y con unas dimensiones verdaderamente extraordinarias tanto por su volumen de producción como por su capacidad de distribución mundial, lleva tiempo viéndose presionada por los intentos del vecino del norte por acabar con la producción y detener el transporte de sustancias narcóticas a través de la frontera hasta territorio estadounidense. Como observa Vulliamy (2010: 6), resulta paradójico, sin embargo, que EE. UU. sea uno de los mayores consumidores de narcóticos del mundo y que sea su demanda lo que ha proporcionado a los cárteles mexicanos beneficiarse de lucrativas oportunidades de consolidación y expansión. Asimismo, el conflicto se nutre de armas procedentes de EE. UU., un fenómeno que agrava el problema y constituye una causa de preocupación compartida para los dos países, como han reconocido la ex secretaria de estado

Hilary Clinton y el presidente Barak Obama (Vulliamy 2010: 22). Este “río de hierro” (nombre con el que se conoce al flujo de armas procedentes de EE. UU., destinadas a los cárteles) ha alimentado la guerra entre los cárteles rivales y es, por tanto, un factor clave en el recrudecimiento de la violencia en el lado mexicano de la frontera (Vulliamy 2010: 248-302).

Resultaría injusto, sin embargo, considerar la actual crisis como un fenómeno reciente y achacarla, exclusivamente, a las políticas de la administración Calderón. Parece más apropiado situarla dentro de un contexto más amplio, como un capítulo dentro de un proceso gradual cuyo origen se remonta a la segunda mitad del siglo xx y los primeros contactos comerciales entre los primeros traficantes mexicanos y los cárteles colombianos. Todos los comentaristas coinciden en situar el origen de la actual rivalidad entre los cárteles en los años setenta, cuando el cártel más antiguo, el del Golfo, fundado en su forma actual por Juan García Ábrego, se estableció como organización a gran escala dedicada al contrabando de drogas. Este cártel tuvo su origen en el cártel Matamoros, liderado por Juan Nepomuceno Guerra, que en los años treinta se dedicó al contrabando de alcohol ilegal en EE. UU. durante la Prohibición. Es importante señalar que los cárteles mexicanos solo empezaron a traficar con narcóticos en los años setenta. De finales de los sesenta y principios de los setenta datan los comienzos del cártel de Juárez, fundado por Rafael Aguilar Guajardo, seguido a finales de los ochenta por los cárteles de Tijuana y Sinaloa, que hasta entonces habían operado bajo las órdenes de Miguel Ángel Félix Gallardo, fundador del cártel de Guadalajara, hasta su arresto en 1989 (Langton 2012: 61-63). Tras su traslado a una prisión de máxima seguridad, la organización de Félix Gallardo se dividió en dos secciones, una constituyó el cártel de Tijuana, al mando de los hermanos Arellano Félix, y la otra, el cártel de Sinaloa, gobernado por Joaquín Guzmán Loera, alias “El Chapo” (Beith 2010: 56-66). Durante los años ochenta el crimen organizado mexicano consolidó su fortaleza y creció en número de integrantes, constituyéndose en sindicatos dotados de complejas infraestructuras dedicados a la producción y suministro de marihuana y opio. Estas organizaciones ofrecían sus servicios a los cárteles colombianos, haciéndose cargo del transporte de la cocaína procedente de ese país a lo largo de América central hacia los mercados de América de norte. A finales de los ochenta, sin embargo, la relación comercial entre los cárteles mexicanos y los colombianos experimentó importantes cambios. Al principio los traficantes mexicanos se limitaban a recibir pagos en efectivo por sus servicios de transporte. A finales de los ochenta este acuerdo incluía pagos parciales en forma de un porcentaje del producto colombiano, un desarrollo que, como observa Langton (2012: 61), gradualmente contribuyó a dotar de mayor autonomía comercial a los mexicanos. Con el tiempo, las actividades de los cárteles mexicanos, inicialmente limitadas a organizar y asegurar el transporte de narcóticos al norte, se ampliaron hasta incluir la distribución

de la mercancía y, eventualmente, la fabricación de nuevas sustancias como la metanfetamina, que se añadieron a su cartera de negocios. El control de todas las áreas de negocio (de la producción, al transporte y la distribución) permitió al crimen organizado mexicano asegurarse una posición de liderazgo mundial y desbancar a los colombianos del lugar hegemónico que hasta entonces habían ocupado. Los principales cárteles mexicanos arriba mencionados establecieron sus respectivas áreas de influencia de acuerdo con las distintas rutas de tráfico que cada uno mantenía y dominaba, produciéndose encarnizadas disputas por controlar los principales puntos de entrada a EE. UU.

La creciente rivalidad entre los cárteles por el control de estas “plazas”, espoleada por el incesante aumento de la demanda y los enormes beneficios generados por el tráfico, no ha hecho sino agravar el clima de violencia y escalar la narcoguerra. En el contexto así creado, los sindicatos tradicionalmente establecidos, como los cárteles del Golfo, Sinaloa y Tijuana, afrontan una mayor competencia que nunca por parte de organizaciones nuevas como los Zetas y la Familia, decididas a mantener su dominio sobre las principales rutas a EE. UU. y expandir sus imperios a toda costa. Un ejemplo de este fenómeno lo tenemos en la emergencia del ya mencionado cártel de los Zetas. Originalmente la facción armada del cártel del Golfo, en la actualidad los Zetas constituyen uno de los cárteles más peligrosos y con más poder de los que operan en México. Su zona de influencia abarca los territorios del noreste del país, pero su presencia se ha extendido gradualmente en las regiones sureñas de Chiapas y la península de Yucatán y, al parecer, en el país vecino de Guatemala (Langton 2012: 129).

La batalla por el dominio de los puntos de entrada en EE. UU. y la librada contra las fuerzas gubernamentales ha obligado a los cárteles a incrementar el número de sus miembros, a fin de mantenerse al nivel de sus enemigos y competir con ellos. Esta política de captación se ha visto favorecida por el severo entorno económico y el aumento del desempleo, sobre todo a raíz de las crisis económicas de mediados de los ochenta y finales de los noventa (Vulliamy 2010: 112-114). Seducidos por las promesas de ingresos seguros, los nuevos miembros han visto en el crimen organizado una vía rápida a la prosperidad. Es más, los cárteles han podido expandir su fuerza laboral, pese al alto riesgo que conlleva el trabajo, gracias no sólo al mayor desempleo, sino también al aumento en la demanda de estupefacientes. Entre los nuevos miembros incorporados a las filas de los cárteles se encuentran ex miembros de las fuerzas armadas, empleados principalmente como sicarios o asesinos, quienes son muy valorados por su experiencia en el combate y su falta de escrúpulos, como ha sido habitual en el cártel de los Zetas. Muchos observadores señalan que, paradójicamente, la política anticorrupción del gobierno panista de Calderón puede haber servido para empeorar el conflicto, al haber puesto fin a lo que

para muchos era una especie de acuerdo de paz tácito (y oficioso) o *pax mafiosa* entre gobierno y cárteles. Así, según Vulliamy

[...] a *Pax Mafiosa* —the Mafia’s peace— whereby criminal syndicates know their place with reference to each other, law enforcement knows its place in the same scheme of things, the product keeps flowing, and politicians understand that this kind of quiet comes at a price — protection. A *Pax Mafiosa* can guarantee the politician votes, and a power base, in return for nothing more than the tranquillity of a blind eye at least, or cover for, even adherence to, a particular cártel at best (2010: 18).

La película de Estrada hace referencia a la existencia en el pasado de una relación armoniosa entre gobierno y cárteles, un orden en el que el capo se situaba en el epicentro de la vida política y económica de la ciudad y mantenía una estrecha relación con la policía y el gobierno locales. La película también muestra cómo los cárteles mexicanos ofrecen a los funcionarios oficiales una forma de contribución financiera o soborno, generalmente conocida como “plata o plomo”. Como indica la frase, “plata o plomo” constituye una amenaza velada de asesinato y fue una de las tácticas favoritas del capo de las drogas colombiano Pablo Escobar, en el cenit de su poder, como medio para controlar a enemigos y funcionarios del gobierno. La técnica es, como señala Langton (2012: 75), plenamente operativa en la crisis de las drogas de México y ha contribuido a agravar la situación. Los medios de comunicación y recientes investigaciones en el tema reconocen que una práctica habitual de los cárteles es la de ofrecer sobornos a policías, miembros del sistema judicial, funcionarios federales, y otras figuras públicas a quienes el crimen organizado identifica como influyentes dentro de las principales instituciones del país (Hernández 2010: 51). Las mismas observaciones se hacen en la narrativa de *El infierno*, en cuya corrupta fuerza policial se encuentran el jefe de policía, miembros de patrullas y un agente federal, personaje interpretado por Daniel Giménez Cacho, enviado por el gobierno para asistir en la lucha contra el crimen organizado. También está implicado el alcalde de la ciudad, cuya campaña política han financiado los cárteles y, en un intento por difuminar las fronteras entre ficción y realidad, se acusa a varias figuras políticas reales del pasado de confraternizar con los padrinos del crimen organizado de México en la escena que se analizará a continuación.

## México 2010: La apocalíptica visión de Estrada

La violencia del crimen organizado siempre ha estado latente; pero ahora coincide tal vez con la peor crisis económica moderna de este país, y eso crea un entorno, desde mi punto de vista, apocalíptico...<sup>5</sup>

(Luis Estrada, cineasta)

Desde el inicio del filme es claro el pesimismo de Estrada ante el México actual y la guerra contra el narcotráfico. En las escenas iniciales, el protagonista, Benjamín García, o “el Benny” como le conocen en su localidad (interpretado por Damián Alcázar), se despide de su madre y su hermano pequeño para marchar a los Estados Unidos en busca de trabajo. El relato salta veinte años y nos muestra a un Benny deportado de los EE. UU. y de vuelta a casa de su madre. Lo que se encuentra durante su viaje a casa es revelador y nos introduce al entorno criminal y anárquico que encontramos durante el resto del relato fílmico. En primer lugar, un bandido lo atraca a punta de pistola mientras duerme en el autobús, luego un soldado le obliga a desnudarse para someterle a un registro (y le vuelve a robar) en un puesto militar. Cuando Benny mira por la ventana del autobús que lo lleva a casa, casi no puede reconocer su tierra natal. La cámara va ofreciéndonos imágenes en movimiento que conforman una panorámica de un paisaje desnudo en el que destaca una ermita a la Santa Muerte, el icono de los narcotraficantes<sup>6</sup>. La imagen de la Santa Muerte constituye un elemento emblemático de la llamada “narcocultura”, el contexto genérico de producciones literarias, fílmicas y artísticas dedicadas al narcotráfico (DVD 2:29). Un importante elemento de esta emergente subcultura son los narcocorridos, una variación del tradicional corrido compuesto y popularizado durante la época de la Revolución (Burgos Dávila 2011: 98). Los recientes narcocorridos adoptan la forma musical del corrido tradicional y la combinan con el estilo musical norteamericano popularizado por grupos como Los Tigres del Norte y Los Tucanes de Tijuana. Los narcocorridos han ganado popularidad tanto en México como, más recientemente, en EE. UU., capturando la imaginación del público gracias a sus letras que narran historias de bandidos generosos en lucha contra un mundo injusto y hostil (Vulliamy 2010: 78-81). En reconocimiento de este fenómeno cultural, Estrada incluye entre los elementos extradiegéticos de su película la música de Los Tucanes de Tijuana, así como un narcocorrido especialmente

---

<sup>5</sup> Véase Vértiz de la Fuente, Columba (2010): “*El infierno*, de Luis Estrada, retrato de México”. En: *Proceso*, 1, marzo, p. 2.

<sup>6</sup> El fenómeno de la Santa Muerte se originó en el barrio pobre de Tepito, en la Ciudad de México, donde miembros de bandas criminales y seguidores que buscaban protección visitaban la ermita para presentar sus respetos.

compuesto para el filme, cuya letra rinde homenaje a la memoria de “el Diablo”, el fallecido narcotraficante hermano menor de Benny. El fenómeno del narcocorrido y su incorporación a la cultura popular mexicana son indicativos del interés creciente por la narcocultura y ejemplifica la accesibilidad de estas manifestaciones populares para el consumo masivo.

Volviendo a las escenas iniciales del filme, se nos ofrecen grandes planos generales de tierras yermas desde el punto de vista de la incrédula mirada de Benny, mientras pasamos por ciudades casi fantasmas, sin hombres, pues estos han emigrado a EE. UU. o han caído víctimas de la narcoguerra. Al llegar a casa, Benjamín se entera de que su hermano ha sido asesinado a balazos “como un perro” y que la miseria en su ciudad natal sigue siendo la misma o peor. Luego, cuando va en busca de trabajo al garaje de su padrino, en la ciudad vecina, irónicamente llamada San Miguel del (N)Arcángel, experimenta de primera mano una violencia, que constituye “el pan nuestro de cada día” para los vecinos de la ciudad (DVD, 12:12). Poco acostumbrado a ser testigo de un brutal asesinato en medio de la calle y a plena luz del día, Benjamín comprende la magnitud del problema del narcotráfico y el chantaje al que somete a su ciudad. Gracias a su padrino (interpretado por el actor Salvador Sánchez), quien le informa de la desesperación de los mexicanos ante la situación de “crisis, desempleo, violencia” (DVD 12:01), el protagonista empieza a tomar conciencia de la gravedad del actual (des)orden social. Esta perspectiva sirve para poner de relieve la crítica subyacente que conforma la narrativa y es articulada explícitamente en el lema del filme: “Nada que celebrar”, una referencia a las ya mencionadas celebraciones del Bicentenario (Vértiz de la Fuente 2010: 5). El hecho de que la narcoguerra, como señala el padrino de Benjamín, se haya cobrado un número desproporcionado de víctimas y recuerde la Revolución, es también una referencia al año de producción del filme, pues en 2010 se conmemoró no solo el bicentenario de la Independencia, sino también el centenario de la Revolución. Ambos acontecimientos representan hitos en la historia de la nación mexicana y su alusión en la película es una invitación a reflexionar sobre el estado actual del país. De manera deliberada, Estrada rechaza la convocatoria oficial a la celebración y cuestiona la necesidad de glorificar una condición nacional que parece encontrarse en proceso de autodestrucción socioeconómica (Jordán 2010: 11). Las escenas finales, en las que Benjamín se infiltra en las celebraciones del Bicentenario organizadas en la ciudad (ahora oficialmente gobernada por el cártel) para aniquilar a la totalidad del clan gobernante y poner fin no solo a la existencia del cártel, sino también a la conmemoración de un momento histórico nacional, constituyen una acerba crítica al *statu quo* tal y como lo ha demarcado la narrativa del filme. El contexto y las circunstancias de esta matanza se hacen eco de un acontecimiento de la vida real que afectó enormemente a Estrada cuando se enteró de él a través de la prensa nacional (López 2010: 40).

En 2008, uno de los miembros del cártel de la Familia irrumpió en las festividades del Día de la Independencia en Morelia y arrojó una granada de mano a la multitud congregada en la plaza para oír el tradicional “Grito” que conmemora la guerra de la Independencia. Estrada calificaría después dichos sucesos de “terrorismo contra la población civil” y, según ha declarado, sintió la necesidad de reflejarlos en su película, aunque cambiando la identidad de las víctimas de la violencia de civiles a miembros del cártel, utilizando así la ficción para crear un sentido de justicia poética (López 2010: 40).

*El infierno* pone de manifiesto el caos reinante en la ciudad nortea de San Miguel del (N)Arcángel, un microcosmos de las regiones fronterizas de México y, al mismo tiempo, examina algunas de las razones del agravamiento de la violencia y de los problemas sociales que han conducido a la nación a su estado actual. Como señala el padrino de Benjamín, el país se encuentra en la peor situación social de su historia moderna reciente. Su observación “en este país uno no hace lo que quiere, sino lo que puede” (DVD 26:41) sirven al espectador de pista introductoria acerca de las causas de la expansión de las actividades de los cárteles y el aumento del número de sus miembros. Como reconoce Cochiloco (interpretado por Joaquín Cosío), un amigo de la infancia de Benjamín, ni él ni otros se dedicarían al negocio de los cárteles si existiesen oportunidades de empleo alternativas, y califica el estado del México actual de “infernol”<sup>7</sup>. Con todo, pese a la perspectiva pesimista de la película, Estrada mantiene un tono satírico, subrayando la narrativa con humor negro, y facilitando así al espectador un elemento de distanciamiento ante las violentas escenas representadas. En referencia a los distintos discursos asociados a la sátira, Dustin Griffin señala lo siguiente:

la sátira es problemática, discursiva, ambigua en su relación con la historia, incierta en su efecto político, resistente a ofrecer finales satisfactorios, más inclinada a hacer preguntas que a dar respuestas y ambivalente respecto al placer que ofrece] (1994: 5).

Todas estas características son detectables en la narrativa de *El infierno* y en su final abierto. De acuerdo con las observaciones de Griffin, el enfoque del filme de la violencia que ocurre en pantalla es ambiguo, ya que la retórica política subyacente a la narrativa se mantiene casi prescriptiva en su forma y la narración no propone posibles soluciones al problema. El uso de la sátira, una técnica muy utilizada por Estrada en su trilogía política, permite al cineasta criticar el actual estado de la nación mediante un acercamiento ligero al tema. Sin

---

<sup>7</sup> Estrada ha decidido aquí dar a uno de sus personajes el nombre de un traficante real, Manuel Salcido Uzeta, alias Cochiloco o “cerdo loco” por sus súbitos ataques de cólera. El Cochiloco real murió en 1991 durante un tiroteo en Guadalajara.

embargo, *El infierno* debe también interpretarse dentro del contexto más amplio de la cultura popular mexicana y su relación con el humor como un mecanismo genérico para la crítica política y social. Como señala Rafael Barajas Durán, México tiene una larga tradición de lo que él llama “humor político” (2009: 25), que permite mantener un distanciamiento crítico respecto a un contexto de otro modo excesivamente conflictivo. A este respecto, la obra de Estrada sostiene una relación dialógica con la tradición picaresca del cine mexicano, popularizada en los filmes del actor y cómico Mario Moreno Reyes, “Cantinflas”, cuyo humor verbal basado en los alburas supuso la articulación de una retórica populista que le permitió hacer una crítica efectiva de la corrupción en películas como *Abí está el detalle* (1940). En relación al albur, Jeffrey M. Pilcher observa que constituía la “principal expresión de subversión lingüística” (2001: 10) mediante la formación de “frases de doble sentido con alusiones obscenas” (Pilcher 2001: 10) y sigue señalando que a finales de los años cuarenta los alburas “también representaban un modo de subvertir las autoridades civiles y eclesiásticas” (2001: 10). De manera similar, *El infierno*, influido por el albur y el humor negro precedentes de la cultura popular, aspira a satisfacer la necesidad del espectador de visualizar los dramáticos acontecimientos que vive el país. Lo consigue mediante un relato que hace reír y entretiene, pero cuyo propósito último es invitar a la reflexión. El marco satírico del filme y la distancia emocional que brinda la risa proporcionan la perspectiva necesaria para procesar imágenes que de otra manera serían desagradables. Este efecto se hace más dramático mediante el reconocimiento de la realidad contenida en las violentas escenas del filme, similares a las que a diario aparecen en los medios de comunicación. Estrada selecciona e incorpora al filme detalles y acontecimientos relacionados con los líderes reales de los cárteles, incidentes históricos de violencia ejercida sobre la población civil, acusaciones de corrupción y ejemplos de la relación entre los cárteles y el mundo de la política, elementos todos que el público mexicano puede reconocer fácilmente en las noticias que aparecen en la prensa diaria. El primero de los elementos satíricos de Estrada aparece en su retrato de los propios miembros de los cárteles ficticios y sus jefes, los hermanos rivales, don José y don Pancho Reyes. En la película, los hermanos Reyes fueron en el pasado los jefes del cártel de los “Reyes del Norte”, pero tras una disputa familiar como consecuencia de una herencia, don Pancho rompió su alianza con don José y formó su propio cártel con el nombre de “Los Panchos”. Ambos cárteles están librando una dura lucha por la supremacía y el control de la plaza que ha producido violentas confrontaciones y agravios mutuos. Este contexto ficticio de rivalidad entre hermanos permite a Estrada señalar la fragmentación de varios importantes cárteles reales en México, con la consiguiente

exacerbación de la violencia en la sociedad mexicana<sup>8</sup>. Los motivos de estas confrontaciones ficticias son también objeto de sátira al mostrarse cómo el enfrentamiento entre los hermanos Reyes, cuyos niveles de violencia son de un barbarismo extremo, tiene un origen y un carácter casi ridículos.

### **El crimen organizado mexicano en el cine**

En el filme de Estrada el narcoconflicto es resultado del enfrentamiento entre diversas facciones familiares, cuya estructura está inspirada en la de los principales cárteles protagonistas de la actual crisis en México. Tal vez el paralelo más evidente entre la vida real y el ficticio clan Reyes y su líder don José sea la referencia al antes mencionado cártel de la Familia, fundado por el carismático Nazario Moreno González, conocido también como “El Más Loco”<sup>9</sup>. La Familia adquirió notoriedad pública (y entró a formar parte del imaginario colectivo) con una atroz demostración de violencia y machismo, aderezada con un sentido de lo teatral. El 6 de septiembre de 2006, veinte hombres enmascarados entraron en una discoteca y arrojaron cinco cabezas decapitadas en la sala de baile, junto con el mensaje “La Familia no mata por dinero, ni por mujeres, ni mata a inocentes. Solo mata a quienes merecen morir. Sepan que esto es justicia divina” (Vulliamy 2010: 18). La exhibición de cabezas decapitadas en lugares públicos como símbolo de la supremacía de los perpetradores es reproducida en la escena de *El infierno* en la que don José jura vengar la muerte de su hijo y pide las cabezas de los culpables de su asesinato. Las cabezas son aquí lanzadas en medio de una pelea de gallos a la que asiste don Pancho, el archienemigo de don José; 1:58:49). Por medio de estas escenas la cámara de Estrada establece una deliberada conexión entre ficción y realidad. Los paralelismos visuales con

---

<sup>8</sup> En los últimos tiempos se ha asistido a una fragmentación y reestructuración de los cárteles más antiguos y establecidos. Por ejemplo, el cártel de Juárez se ha repositionado y cuenta con una facción conocida como “la Línea”. De la misma manera, los Zetas, originalmente la rama militar del cártel del Golfo, se independizaron para constituir su propio cártel tras el arresto de Osiel Cárdenas, líder del cártel del Golfo. Los Zetas y su antiguo aliado, el cártel del Golfo, libran actualmente una cruenta guerra por el control de las plazas en las regiones que comparten. La Familia Michoacana solicitó la ayuda de los Zetas en una etapa vulnerable de su existencia. Parece ser que la intención de los Zetas es incorporar la Familia a su dominio y que ahora se encuentran en conflicto con ellos. Para más información véase <<http://www.bbc.co.uk/news/world-latin-america-12177875>> y Vulliamy (2010: 9-22).

<sup>9</sup> En el momento de escribir se rumorea que la Familia se ha reconfigurado con el nombre de “Los Caballeros Templarios” tras el arresto de varios de sus líderes, entre ellos el sucesor de “El Más Loco”, José de Jesús Méndez Vargas, alias “el Chango”. “El Más Loco” murió en un tiroteo con agentes federales en diciembre de 2010.

la realidad aspiran a legitimizar la narrativa y, al mismo tiempo, a encontrar resonancia en el público mexicano, acostumbrado a los despliegues de violencia de los narcos de los que informan habitualmente los medios de comunicación.

Dentro de un ambiente de teatralidad con asociaciones a lo grotesco, los miembros de la Familia están ligados por vínculos de honor y lealtad; su solidaridad de grupo se fortalece mediante rezos colectivos y la devoción casi religiosa con la que siguen un libro escrito por el finado líder del cártel, Moreno González. La falacia de una organización criminal guiada por un sentido de misión divina es objeto de la sátira de Estrada, quien nos presenta al capo ficticio como una especie de líder espiritual. Los espectadores asisten a escenas que establecen la superioridad de don José, quien ofrece la mano para que la besen sus trabajadores y subordinados. Más adelante, don José hace el signo de la cruz y bendice a sus trabajadores<sup>10</sup>. Las alusiones al papa, como suprema autoridad religiosa y objeto de la devoción de tantos mexicanos, no son accidentales, como tampoco lo son las deliberadas asociaciones entre las actividades de la Familia y los Reyes del Norte. Uno de los golpes más fuertes contra la política anticorrupción del gobierno ha sido el que la Familia haya logrado el apoyo de los habitantes más pobres de Michoacán, región que irónicamente es tierra natal del ex presidente Felipe Calderón. Los michoacanos han salido en defensa de la Familia y en protesta de lo que consideran la injustificada represión de los federales contra los miembros de la banda en los habituales tiroteos, con eslóganes que proclaman: “Viva la Familia Michoacana”<sup>11</sup>. Estos curiosos gestos públicos de lealtad a favor de un brutal grupo criminal vuelven a poner en evidencia la compleja relación que sectores de la sociedad mexicana mantienen con el crimen organizado, especialmente en un contexto donde las recompensas en forma de donativos a escuelas e instituciones públicas han estado en la lista de prioridades de las actividades sociales de la Familia (Padgett 2010: 3). *El infierno* explora esta paradójica respuesta del público ante el cártel. El espectador asiste a varias escenas en las que escolares rinden homenaje a don José, como el benefactor que ha donado a la escuela un nuevo edificio. De esta manera, el filme constantemente despliega la oposición entre la respetada fachada pública de don José frente a su identidad como líder criminal sin escrúpulos. La película cuestiona la falta de conciencia de don José y su justificación

---

<sup>10</sup> Aquí Estrada parece hacer un guiño al género de gánsters, especialmente a la trilogía de *El padrino*, donde las escenas de besamanos son frecuentes. El ritual de besar la mano en señal de la fidelidad del vasallo a su señor es, por cierto, característico también de la tradición hispana medieval, apareciendo repetidas veces, por ejemplo, en el *Poema de Mio Cid*. Agradezco a Manolo Hijano por compartir estas observaciones conmigo.

<sup>11</sup> Véase <<http://www.borderlandbeat.com/2010/12/peace-rallies-show-public-support-for.html>>.

del asesinato de sus oponentes y el director utiliza la parodia para ridiculizar al capo y su falta de perspectiva. Se nos presenta a don José como un capo ya mayor, cuyo mundo está cambiando y que parece desorientado en medio de la guerra contra su hermano. La rivalidad entre los hermanos se sitúa en el contexto de una sociedad que don José ya no comprende y sus referencias a una época pasada de paz y entendimiento mutuo (entre él y el gobierno) implican el reconocimiento de la existencia de una forma de *pax mafiosa*, como ya se ha comentado. En una escena de capital importancia en el filme, esta “edad de oro” se revela ante los ojos de Benny y el espectador a través de una serie de fotografías que prueban la cercana relación que mantenía don José con figuras políticas del pasado.

Las observaciones de Estrada sobre el funcionamiento interno de los Reyes del Norte y su enfrentamiento con Los Panchos conforman un panorama general de la estructura y las motivaciones de un cártel ficticio pero que tiene resonancias directas con acontecimientos y organizaciones reales. Estrada también traza las jerarquías del cártel desde el nivel más bajo de los halcones, a los asesinos o sicarios —representados por los personajes de Benjamín y Cochiloco— hasta los padrinos encarnados por don Pancho, don José, la esposa de este y su hijo, Jesús Reyes, también conocido como JR. También encontramos una representación de quienes se benefician de los favores del cártel, especialmente figuras oficiales de autoridad, cuyo rango, una vez más, abarca desde los niveles inferiores hasta la cumbre del orden político y eclesiástico. La sátira de Estrada alcanza a miembros de la sociedad civil, cuya ambivalencia les lleva a aceptar las donaciones financieras de los cárteles al precio del derramamiento de sangre que tiene lugar en sus ciudades. Algunos ejemplos de esta actitud se encuentran en los personajes de la madre de Benny y su padrino; quienes al principio critican a los cárteles y su riqueza adquirida con medios ilegales y violentos para luego aceptar con agradecimiento los regalos que les hace Benjamín de un nuevo garaje y electrodomésticos sin plantearse su origen. Estrada critica a quienes se benefician de la aparente generosidad del cártel, mediante su retrato de los habitantes de San Miguel del (N)Arcángel, un pueblo agraciado de nuevos edificios y una escuela adquiridos a través de fondos ilegales. Las donaciones de criminales a causas sociales no son un fenómeno exclusivo de los actuales jefes de cártel mexicanos. Desde siempre los capos hicieron gala de un código moral y un sentido del deber hacia la sociedad y se sabe que dieron con generosidad a las ciudades circundantes, con lo que se ganaron una reputación mítica de bandidos generosos en el imaginario colectivo<sup>12</sup>. Estos códigos de

---

<sup>12</sup> El Cochiloco real, Manuel Salcido Uzeta, vivía en un rancho bajo la personalidad fingida del ingeniero Pedro Orozco García. Orozco García era muy respetado entre sus vecinos, hacía generosas donaciones a causas locales y recibía como invitados al jefe de

conducta dentro de los cárteles son explorados en el filme, especialmente en la escena en la que Benny es presentado a don José cuando anda en busca de empleo. Aquí, don José encarna el prototipo tradicional del jefe de cártel, cuyas decisiones están determinadas por códigos morales de comportamiento definidos por los valores de “honestidad, honradez cabal y silencio” que intenta impartir a sus trabajadores. En una escena que subraya los valores de don José y establece los personajes y su relación mutua, Estrada anuncia el inminente choque de ideas entre el líder del cártel y su hijo, JR, quien no tiene tantas preocupaciones morales (DVD 39:42). Este conflicto entre padre e hijo le sirve a Estrada para dramatizar los cambios que se han producido en el crimen organizado mexicano: desde la época en la que los patrones dirigían sus cárteles como un negocio exigiendo lealtad y respeto a sus miembros mientras mantenían una posición privilegiada de poder y respeto en la sociedad, hasta el actual conflicto de mentalidades, donde el sentido de moralidad y discreción choca con el narcisismo y la avaricia de la nueva generación de traficantes, manifestados en exhibiciones externas de brutalidad y machismo. En una escena crucial, un Benny todavía ingenuo llega con Cochiloco para conocer al “patrón”, don José. Don José, según nos es presentado en la escena, sigue sintiéndose como un rancharo en su corazón, un vaquero que cuida sus reses cada mañana (DVD 37:04). Esta caracterización se ajusta a la realidad de muchos líderes de cártel tradicionales, ganaderos que mantenían sus actividades ilegales ocultas para escapar la atención pública (Miller 1991: s/n). Don José hace hincapié en la necesidad de discreción “en este negocio” y critica a Cochiloco y a sus compañeros por “andar presumiendo por ahí”, ya que su ostentoso atuendo les hace ser blanco fácil de rumores. Estrada se refiere así al “nuevo” prototipo del miembro de cártel, encarnado por los jactanciosos y ostentosos jóvenes criminales, conocidos como “los *narco juniors*”, habituales en el entonces poderoso cártel de Tijuana (Vulliamy 2010: 27), cuya imagen y estilo de vida ha capturado la imaginación de los autores de series de televisión y narcocorridos. Con su rimbombante vestimenta, su vanidad ingenua y su naturaleza despiadada hasta extremos sádicos, JR, el hijo de don José, personifica a la nueva generación de criminales que ejercen la violencia en el contexto del México actual.

La escena en cuestión comienza con la llegada de Cochiloco y Benny al rancho de don José, “el ranchito del cielo”, una referencia paródica al pequeño paraíso que se ha creado don José con fondos adquiridos mediante la explotación y la violencia (DVD 36:43). Estrada opone este paraíso privado protegido por

---

policía, al alcalde y a otros dignatarios de la región. Participaba a lomos de su caballo en los desfiles del Día de la Independencia y logró ocultar el hecho de que era uno de los más buscados señores de la droga. Murió asesinado en 1991, se sospecha que por orden de un cártel colombiano (Miller 1991: s/n).

muros y puertas al infernal dominio exterior, poniendo en evidencia lo absurdo de la situación. Cuando Cochiloco y Benny avanzan por el pasillo cubierto de mármol hacia el lugar de la reunión en el barroco estudio de don José, la torpe ingenuidad de Benny se yuxtapone a las palabras de cautela de Cochiloco. Pero la crítica política más radical de Estrada se produce en el momento en el que Benny se queda admirando este nuevo entorno. En esta escena, la ingenuidad de Benny le sirve a Estrada de vehículo para señalar los que en su opinión son los peores fallos del sistema político mexicano. Sobre la pared vemos varias fotografías enmarcadas de don José y su esposa doña Mari (interpretada por María Rojo) en compañía de los últimos presidentes de la República. A medida que Benny observa las fotos, la cámara enfoca las sonrientes imágenes del matrimonio junto a los ex presidentes Miguel de la Madrid, Carlos Salinas de Gortari, Ernesto Zedillo, Vicente Fox y su esposa Marta Sahagún (DVD 37:50). Estas acusaciones de corrupción en los más altos niveles suponen una crítica frontal a la retórica política asociada a la guerra contra el narcotráfico, especialmente dado que el Partido de Acción Nacional (PAN), que gobernaba en 2012 (el momento de escribir este trabajo), es también acusado de confraternizar con los cárteles, como sugiere la sonriente imagen de Vicente Fox, predecesor del presidente Calderón, junto a don José y su esposa.<sup>13</sup>

Estrada también ridiculiza el lujoso estilo de vida de los narcos y su gusto por el *kitsch*. El despacho de don José está lleno de trofeos de sus actividades como cazador, coleccionista de arte, hombre de familia y ganadero. Don José ha ganado varios premios por su ganado, tiene un retrato de su familia colgada en la pared y demuestra cierta afición por la taxidermia. La escena pone de relieve el mal gusto reinante en este entorno, ridiculizando la ambición y el ansia de riqueza del personaje y creando un marco irónico para la interacción de los personajes. Esta escena en el despacho de don José también sirve para introducirnos al grupo familiar que domina el cártel y la dinámica reinante entre sus miembros. En dicha dinámica es crucial la relación entre padre e hijo, ambos en extremos opuestos del espectro político en lo que se refiere a sus opiniones sobre Estados Unidos. Don José echa la culpa a EE. UU. por el estado de cosas actual y critica a los políticos mexicanos por plegarse a los caprichos de sus vecinos del norte. Se hacen referencias a lo que el personaje percibe como el fracaso del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) que

---

<sup>13</sup> Hasta ahora, era una sospecha extendida que el PRI (representado en la película por De la Madrid, Salinas de Gortari y Zedillo) mantuvo la situación de *pax mafiosa* comentada antes, durante sus años de gobierno. También se sospechaba que varios políticos, incluyendo los hermanos Salinas de Gortari, se beneficiaron personalmente de este entendimiento. Sin embargo, nunca hasta el estreno de *El infierno* estas sospechas se habían hecho públicas ni habían sido representadas en el cine nacional.

ve vinculado a la narcocrisis actual. JR, por su parte, desafía las opiniones de su padre recordándole que “los gringos” son “nuestros mejores clientes”, lo que apunta una vez más al paradójico papel de EE. UU. con respecto a la crisis actual (DVD 39:22). Dicha disparidad de opiniones conduce a un altercado entre padre e hijo, simbólico de la cambiante naturaleza del cártel mexicano, una lucha entre el patrón a la vieja usanza y el joven y ambicioso Júnior, menos preocupado por cuestiones de honor. Tal vez el aspecto más interesante de la escena sea su representación del papel de las mujeres dentro del mundo del cártel, a través del personaje de la narcomatriarca interpretado por María Rojo. La aparición de mujeres líderes de cártel ha fascinado a los medios de comunicación en la pasada década y capturado la imaginación de autores de series de televisión y narcocorridos en la última década<sup>14</sup>.

La problemática que todo ello plantea es doble. Las mujeres desempeñan un papel dual dentro del mundo del narcotráfico mexicano: en algunos casos se las representa como glamorosas y temidas jefas de cártel (cuya feminidad es enfatizada y desplegada abiertamente, como en la serie televisiva *La Reina del Sur*) y en otros actúan como trofeos de los hombres; ello ejemplifica el caso de varias reinas de belleza implicadas en el narcomundo que fueron salvajemente asesinadas en las disputas entre cárteles rivales y en cuya historia se basa *Mis Bala*, la película de Gerardo Naranjo antes mencionada. Doña Mari pertenece al primer grupo: una mujer dominante y poderosa en medio de un mundo de hombres. Es tan despiadada como su marido, según demuestra en el modo en que exige la venganza de su hijo, y tan ambiciosa como él. En la escena comentada, doña Mari reprende y desafía a su marido por su tratamiento a JR, cuestionando, al hacerlo, no solo su autoridad, sino también su masculinidad (DVD 41:54). Al subvertir la supremacía masculina de don José en esta escena, Estrada pone en entredicho el sentimiento de masculinidad de los líderes de los cárteles, construido a través de exhibiciones externas de machismo y actos de violencia, cuyo funcionamiento, según argumenta Vulliamy (2010: 286), recuerda al de los enunciados performativos. De esta manera, don José y don Pancho rivalizan en varias escenas de agresión y en un determinado momento el primero desafía a su hermano a ver “quién la tiene más grande”, con lo que los brutales niveles de violencia quedan reducidos a una mera disputa sobre las cualidades fálicas de cada hombre.

---

<sup>14</sup> Un buen ejemplo de este fenómeno es Annel Violeta Noriega Ríos, también conocida como “la Chula” (es decir, la bella), antiguo miembro del cártel antes conocido como la Familia y que actualmente se encuentra en prisión. Durante su época de integrante del cártel, Noriega Ríos ejerció un puesto de alto nivel dentro de la organización y actuó como principal punto de contacto entre los cárteles de la antes nombrada Familia y el de Sinaloa.

En general, el empleo por parte de Estrada de la sátira, y la aparente superficialidad cómica de la película, esconden un conocimiento sólido sobre los grupos de poder que funcionan dentro de la crisis y las complejas infraestructuras del mundo de los cárteles. Su uso de la parodia en la representación de los protagonistas del actual conflicto proporciona un foro tanto para la risa como para la reflexión acerca del contexto, a menudo paradójico, de la guerra del narcotráfico que sufre México.

## Bibliografía

- ANÓNINO (1996): “The Salinas-Citibank Affair: U.S. Laundering Law Applies in Salinas, other Corruption Cases”. En: <<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/mexico/family/citibankaffair.html>>, [última consulta: 05/07/14].
- (2010): “Mexico: Eccentric La Familia cartel chief killed”. En: *Associated Press*, 11 diciembre, <[http://article.wn.com/view/2010/12/11/Eccentric\\_La\\_Familia\\_cartel\\_chief\\_killed\\_in\\_Mexico](http://article.wn.com/view/2010/12/11/Eccentric_La_Familia_cartel_chief_killed_in_Mexico)> [última consulta 05/07/11].
- BARAJAS DURÁN, Rafael (2009): *Sólo me río cuando me duele: la cultura del humor en México*. México: Planeta.
- BEITH, Malcolm (2010): *The Last Narco: Inside the Hunt for El Chapo, the World's Most Wanted Drug Lord*. New York: Grove Press.
- BURGOS DÁVILA, César Jesús (2011): “Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos desde la noción del mediador / Music and drug trafficking in México. An approach to narcocorridos from the notion of mediator”. En: *Athena Digital* 11, 1, pp. 97-110.
- CARLSEN, Laura (2007): “Militarizing Mexico: The New War on Drugs”. En: *Foreign Policy in Focus*, Washington DC, 11 de julio, <[http://fpif.org/militarizing\\_mexico\\_the\\_new\\_war\\_on\\_drugs](http://fpif.org/militarizing_mexico_the_new_war_on_drugs)> [última consulta 09/10/11].
- DE LOS REYES, Aurelio (1995): “The Silent Cinema”. En: Paranaguá, Paulo Antonio (ed.): *Mexican Cinema*. London/Mexico: British Film Institute/IMCINE, pp. 63-79.
- GRAYSON, George W. (2010): *Mexico, Narco-Violence and a Failed State?* New Brunswick: Transaction Publishers.
- GRIFFIN, Dustin H. (1994): *Satire: a Critical Reintroduction*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- HERNÁNDEZ, Anabel (2011): *Los señores del narco*. Mexico: Grijalbo.
- JORDÁN, C. (2010): “Luis Estrada: Los gobiernos panistas han sido un esperpento”. En: *Milenio*, 4, 11 de septiembre.
- LANGTON, J. (2012): *Gangland: the Rise of the Mexican Drug Cartels from El Paso to Vancouver*. Ontario: Wiley.
- LIPPMAN, Lore (2005): “The Queen of the South: How a Spanish Bestseller was written about Mexican Narcocorridos”. En: *Crime, Media Culture*, 1, 2, pp. 209-213.
- LÓPEZ, S. R. (2010): “Todos hemos colaborado en el brutal deterioro del país: Estrada”. En: *El Financiero*, 6, septiembre, 40.

- MILLER, Marjorie (1991): "In Death, a Generous Rancher Emerges as 'Crazy Pig,' the Drug Lord: Trafficking: Somehow, he avoided detection and arrest for years until he was mysteriously gunned down in Guadalajara". En: *Los Angeles Times Online*, 20 de noviembre, <[http://articles.latimes.com/1991-11-20/news/mn-235\\_1\\_drug-lord/2](http://articles.latimes.com/1991-11-20/news/mn-235_1_drug-lord/2)>, [última consulta 05/06/11].
- OPPENHEIMER, Andrés (1996): *Mexico: en la Frontera del Caos*. México: Javier Vergara Editor.
- OROPESA, Salvador A. (2003): *The Contemporáneos Group: Rewriting Mexico in the Thirties and Forties*. Austin: The University of Texas Press.
- PADGETT, Tim (2010): "Mexico's Meth Warriors". En: *Time Magazine Online*, 28 de junio, <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1997449,00.html>>, [última consulta 12/09/11].
- PILCHER, Jeffrey M. (2001): *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*. Wilmington: SR Books.
- VÉRTIZ DE LA FUENTE, Columba (2010): "El infierno, de Luis Estrada, retrato de México". En: *Proceso*, 1, marzo, s/n.
- VULLIAMY, Ed (2010): *Amexica: War Along the Borderline*. London: The Bodley Head.

*Páginas web [última consulta 05/10/11]*

- <<http://www.bbc.co.uk/news/world-latin-america-12177875>>
- <[http://www.fpf.org/articles/militarizing\\_mexico\\_the\\_new\\_war\\_on\\_drugs](http://www.fpf.org/articles/militarizing_mexico_the_new_war_on_drugs)>
- <<http://www.independent.co.uk/news/world/americas/mexico-city-the-new-kidnap-capital-of-the-world-546131.html>>
- <<http://www.borderlandbeat.com/2010/12/peace-rallies-show-public-support-for.html>>
- <<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/mexico/family/citibankaffair.html>>