

REPRESENTACIONES DE LA CORRUPCIÓN Y LA VIOLENCIA DE ESTADO EN
MÉXICO A TRAVÉS DE LA LITERATURA, LA MÚSICA Y EL CINE

Por

José Adrián Badillo Carlos

UNA TESIS DOCTORAL

Entregada a
Michigan State University
en cumplimiento de los requisitos
para el título de

Estudios Culturales Hispánicos—Doctor en Filosofía

2022

REPRESENTATIONS OF STATE VIOLENCE AND CORRUPTION IN MEXICO
THROUGH LITERATURE, MUSIC AND FILM

By

José Adrián Badillo Carlos

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

Hispanic Cultural Studies—Doctor of Philosophy

2022

RESUMEN

REPRESENTACIONES DE LA CORRUPCIÓN Y LA VIOLENCIA DE ESTADO EN MÉXICO A TRAVÉS DE LA LITERATURA, LA MÚSICA Y EL CINE

Por

José Adrián Badillo Carlos

Esta disertación examina las representaciones de la violencia y la corrupción del Estado en México mediante el análisis de obras literarias, musicales y cinematográficas desde principios de la década de 1960 hasta la actualidad. El enfoque de este proyecto es analizar cómo la literatura y las producciones culturales han respondido ante el papel que ha desempeñado el Estado mexicano en eventos históricos caracterizados por la violencia y la corrupción. Este proyecto inicia con la Masacre de Tlatelolco ocurrida en 1968 en la Ciudad de México. Por medio de la obra *Regina, dos de octubre no se olvida* (1988) de Antonio Velazco Piña se explora el intento del autor por recuperar una memoria histórica y se analiza también las representaciones de la violencia de Estado en contra del movimiento estudiantil en 1968 y los efectos sociales, políticos y culturales que esto genera en la década de los setentas. A través de obras literarias como *El amante de Janis Joplin* (2001) de Elmer Mendoza y *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera, este trabajo analiza las representaciones ficticias de la violencia de Estado y el desarrollo del narcotráfico en la década de los setentas, haciendo un énfasis en cómo se legitima y se representa la violencia subjetiva, sistémica y cultural. Desde el ámbito musical, este proyecto también analiza las representaciones de la violencia a través de géneros musicales como el rock y los narcocorridos. A pesar del intento de censura por parte del Estado, ambos géneros musicales han funcionado como una vía de expresión popular para proponer una contra narrativa del discurso oficial al igual que para protestar los sistemas de corrupción y violencia. Estas representaciones se profundizan aún más en el cine mexicano a partir del cambio de gobierno

ocurrido en el 2000. Por medio de *La ley de Herodes* (1999) y *El infierno* (2010) de Luis Estrada, este proyecto presenta un análisis de las representaciones de la violencia y la corrupción desde una perspectiva satírica. El objetivo de este acercamiento es analizar los efectos de comicidad y reflexión que genera la sátira al abordar representaciones de violencia, corrupción y narcotráfico.

ABSTRACT

REPRESENTATIONS OF STATE VIOLENCE AND CORRUPTION IN MEXICO THROUGH LITERATURE, MUSIC AND FILM

By

José Adrián Badillo Carlos

This dissertation examines representations of State violence and corruption through the analysis of literary, musical, and cinematographic works from the early 1960s to the present. The focus of this project is to analyze how literature and cultural productions have responded to the role that the Mexican State has played in historical events characterized by violence and corruption. This project begins with the Tlatelolco Massacre that occurred in 1968 in Mexico City. Through the literary work *Regina, dos de octubre no se olvida* (*Regina, October second is not forgotten*) (1988) by Antonio Velasco Piña, the author's attempt to recover a historical memory is explored through the representations of State violence against the student movement in 1968 as well as the social, political and cultural effects that this generated in the seventies. Through literary works such as *El amante de Janis Joplin* (*Janis Joplin's Lover*) (2001) by Elmer Mendoza and *Trabajos del reino* (*Kingdom Cons*) (2004) by Yuri Herrera, this project analyzes the fictitious representations of State violence and the development of drug trafficking in the seventies, emphasizing how subjective, systemic and cultural violence is legitimized and represented. From the musical field, this project also analyzes the representations of violence through musical genres such as rock and *narcocorridos*. Despite the attempt at censorship by the State, these musical genres have functioned as a means of popular expression to propose a counter-narrative to the official discourse as well as to protest systems of corruption and violence. These representations are further explored in Mexican cinema after the change of government in 2000. Through Luis Estrada's films *La Ley de Herodes* (*Herod's Law*) (1999) and

El Inferno (Hell) (2010), this project presents an analysis of the representations of violence and corruption from a satirical perspective. The objective of this approach is to analyze the effects of humor and reflection that satire generates when dealing with representations of violence, corruption, and drug trafficking.

Copyright by
JOSÉ ADRIÁN BADILLO CARLOS
2022

Es difícil encontrar las palabras para expresar mi agradecimiento por tantos esfuerzos, sacrificios y retos emprendidos desde aquel 1 de mayo de 1999. Aquel día que salimos de México rumbo al norte en busca de una vida mejor, dejando atrás parte de la familia, una casa y un país al que no hemos podido regresar. Han pasado ya más de 23 años y nunca he olvidado aquel día que llegamos aquí y les prometí que todos sus esfuerzos y sacrificios no serían en vano. Hoy les cumplo esa promesa. Ésta va por ustedes. Mil gracias ma y mil gracias pa. También dedico esta tesis a mi esposa. Bre, I cannot thank you enough for everything you have done for me, for us. I am very happy and thankful you joined me in this journey because your support, patience, and motivation made it possible to achieve this dream. This dissertation would not have been possible without you. ILYTM.

AGRADECIMIENTOS

Primeramente, me gustaría agradecer al departamento de Romance and Classical Studies por creer en mi potencial y darme la oportunidad de emprender este proyecto. El apoyo que he recibido en todos estos años ha sido muy importante en lo profesional y en lo personal. Uno de los agradecimientos más importantes es para mi director de tesis, Miguel Cabañas. Profe, valoro su apoyo incondicional y disponibilidad en todo momento. En las mañanas, tardes, fines de semana, dentro y fuera del país, a cualquier hora siempre ha estado disponible para ayudarme. Agradezco sus consejos y su paciencia, también las oportunidades y proyectos a los que me ha invitado a participar y que me han ayudado en mi formación profesional. En cuanto a lo personal, le agradezco inmensamente el apoyo y la motivación que me ha dado durante los momentos más difíciles. Ha sido un gran director, pero sobre todo un gran amigo.

Me gustaría también agradecer a los miembros de mi comité. Danny Méndez, muchas gracias por tus consejos y tu disponibilidad. Disfruté mucho el curso independiente que tomé contigo, sobre todo las charlas que tuvimos sobre tantos temas. Alejandra Márquez, muchas gracias por compartir tus ideas y recomendaciones de lecturas para enriquecer mi proyecto. Pero, sobre todo, agradezco que hayas compartido tus consejos y experiencias en el campo académico. Me gustaría también reconocer al profesor Anthony Grubbs. Profesor Grubbs gracias por su apoyo incondicional, especialmente en los momentos más difíciles. Le agradezco también las oportunidades, la confianza, la motivación y la responsabilidad que me ha dado en distintos proyectos.

Debo ofrecer un especial agradecimiento a varias personas que también han sido parte de mi formación profesional y personal desde el momento en que ingrese al programa. Profesora

Rocío Quispe-Agnoli, ha sido un gran placer trabajar con usted and tantos proyectos. Le agradezco inmensamente su disponibilidad, pero sobre todo la confianza que ha tenido en mí pues he aprendido muchísimo de su persona y de su ética de trabajo. Gracias a usted y a Steve por abrimos las puertas de su casa. No olvido tampoco los consejos y el apoyo que me ha dado en los momentos más importantes de mi vida. Muchísimas Gracias. Profesor Scott Boehm, usted ha sido un gran amigo y un gran motivador. He disfrutado mucho de cada uno de los retos y proyectos en los que hemos participado, pero sobre todo de las tantas conversaciones que hemos tenido. Su pasión e interés por cuestiones sociopolíticas han sido de gran motivación para mí. Gracias también a usted y a Pete Johnston por compartir la historia de dos soñadores. A Osvaldo Sandoval y a Claudia Berríos-Brown les agradezco sus colaboraciones, las conversaciones y las aventuras que pasamos juntos en todos estos años.

Quiero aprovechar esta oportunidad también para agradecer a tres personas que han sido muy importantes en mi formación como docente. Adolfo Ausín, Francisco Morales y Walter Hopkins les agradezco mucho por compartir sus filosofías, técnicas y consejos que me han ayudado a mejorar mi enseñanza.

Por último, aunque no menos importante, debo agradecer a cinco personas que desde el inicio me dieron la confianza y el apoyo para creer en mí y en este proyecto. Profesora Linda Saborío, gracias por las tantas conversaciones, preguntas e ideas que guiaron mi interés por el valor cultural del corrido. Profesor Eloy Merino, aprendí mucho de su estilo de enseñanza, pero sobre todo le agradezco que compartiera sus experiencias y consejos conmigo. Y para el profesor Greg Ross, no podría olvidarme del apoyo incondicional que durante todos estos años me has dado. Como buen amigo, has estado allí en los momentos buenos y los no tan buenos, siempre dándome palabras de aliento que me han ayudado a seguir adelante. Aún conservo las novelas

que me regalaste pues estos fueron los que inicialmente despertaron mi interés en este proyecto. Susana Das Neves, usted apareció en un momento muy importante. Le agradezco enormemente todo su trabajo, esfuerzo y determinación pues gracias a usted pude continuar con mis estudios. No podría terminar mis agradecimientos sin reconocer el arduo trabajo y dedicación de Pablo Álvarez. Míster Álvarez fuiste una de las primeras personas que creyó en mí y en mi potencial. Aprecio mucho tus consejos, tus regaños, tu paciencia, tu motivación, nuestras conversaciones después de escuela, porque en su momento me guiaron por el camino adecuado. Como te lo he dicho en repetidas ocasiones, gracias a ti pude emprender esta travesía.

Llegar aquí no hubiese sido posible sin el apoyo de todos ustedes y el de otras tantas personas que me ayudaron en distintos momentos durante esta travesía. A todos ustedes, muchas gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Contexto, terminología y consideraciones metodológicas	1
CAPÍTULO 1	21
Entre la historia, la literatura y la memoria: Representaciones de la violencia de Estado en <i>Regina, 2 de octubre no se olvida</i> (1988) de Antonio Velazco Piña	21
1.1 El contexto social y político previo a la Masacre de Tlatelolco de 1968	23
1.2 Regina: el mito de un despertar espiritual	30
1.3 El control social	35
1.4 La fabricación de la violencia	46
CAPÍTULO 2	63
Entre el narco y el Estado: Representaciones literarias de la violencia de Estado y el crimen organizado en México en <i>El amante de Janis Joplin</i> (2001) y <i>Trabajos del reino</i> (2004)	63
2.1 Contexto sobre el tráfico de drogas	68
2.2 El discurso de la seguridad nacional	75
2.3 El Estado suplantado por el narcotráfico	85
CAPÍTULO 3	102
Protesta musical mexicana: Representaciones de la opresión y corrupción del Estado en el rock y el corrido mexicano a partir de los setentas	102
3.1 La música como reflejo de ideas y valores socioculturales	103
3.2 Los refritos	111
3.3 Manifestaciones y críticas políticas en la música de rock	116
3.4 El uso de las alegorías para denunciar la corrupción en los narcocorridos	122
CAPÍTULO 4	141
¿Reír o no reír de la violencia y la corrupción?: Representaciones satíricas en <i>La ley de Herodes</i> (1999) y <i>El infierno</i> (2010) de Luis Estrada	141
4.1 La sátira como recurso para presentar una crítica política	142
4.2 El proceso de la creación de la comedia	149
4.3 Representaciones satíricas del sistema de corrupción en <i>La ley de Herodes</i>	152
4.4 Representaciones satíricas de la violencia en <i>El infierno</i>	166
CONCLUSIONES	180
Impunidad e impotencia social: Continuidad en las representaciones sobre la violencia de Estado	180

APÉNDICES	188
APÉNDICE A: Discografía	189
APÉNDICE B: Videos	191
BIBLIOGRAFÍA	193

INTRODUCCIÓN

Contexto, terminología y consideraciones metodológicas

La violencia y la corrupción son dos problemas que han afectado a México por muchos años. El abuso de poder, la opresión y los enfrentamientos entre el Estado y los ciudadanos es algo que a menudo se ha representado en producciones literarias y culturales. Por ejemplo, la literatura, el cine y la música nos ofrecen puntos de vista individuales o colectivos que nos permiten reflexionar y mantener una memoria sobre eventos históricos que han tenido un gran impacto en la sociedad mexicana. Aunque la historia de México es amplia y compleja, esta tesis se enfoca principalmente en las representaciones de la violencia y la corrupción en producciones literarias, musicales y fílmicas desde la década de los sesentas hasta el 2010. Se analizarán las obras literarias *Regina, dos de octubre no se olvida* (1988) de Antonio Velazco Piña, *El amante de Janis Joplin* (2001) de Elmer Mendoza, *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera, al igual que canciones de rock como “Abuso de autoridad” (1976) “Nuestros impuestos” (1974) de Three Souls in my Mind. También se analizarán narcocorridos como “El circo” (1996), “El sucesor” (1997) y “La granja” (2009) de Los Tigres del Norte. Finalmente se analizan las películas *La ley de Herodes* (1999) y *El infierno* (2010) del director Luis Estrada. Antes de analizar estas obras, es importante presentar como parte del contexto histórico algunas épocas y eventos violentos en la Historia de México.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, bajo el mandato de Porfirio Díaz (1876-1911), México mantuvo un importante crecimiento económico a nivel nacional e internacional por medio de productos agrícolas y minerales. Aunque el sector económico pasaba por un buen momento, a nivel social crecía cada vez más el descontento de los campesinos pues la brecha salarial entre los campesinos y los hacendados aumentaba cada día más (Speckman

Guerra 371-74). Francisco I. Madero, candidato presidencial por el Partido Nacional Antirreeleccionista (PNA), intentó hacer campaña presidencial para vencer a Porfirio Díaz en las elecciones de 1910. Sin embargo, Madero fue arrestado en San Luis, Potosí acusado de sedición justo antes de las elecciones presidenciales, las mismas que ganó nuevamente Porfirio Díaz. Madero escapó de la cárcel y huyó a Texas. A través de un manifiesto conocido como El Plan de San Luis, incitó al pueblo mexicano a levantarse en armas el 20 de noviembre de ese mismo año para destituir a Porfirio Díaz de la presidencia, después de 35 años de permanencia en el poder. Fue así como la Revolución Mexicana se inició el 20 de noviembre de 1910, con el propósito de reestructurar el sistema gubernamental al igual que restituir las tierras a la clase campesina. Madero fue elegido presidente de México en 1911 por medio de elecciones libres y democráticas (Garcíadiego 46-49). Sin embargo, dos años más tarde, fue asesinado. La inestabilidad política que provocó la Revolución Mexicana se extendió por más de una década, tiempo en el que se logró proclamar la Constitución Mexicana en 1917. Sin embargo, esta constitución no terminó con los desacuerdos políticos entre grupos. Los enfrentamientos armados continuaron por varios años más, cobrando las vidas de revolucionarios o presidentes como Emiliano Zapata en 1919, Venustiano Carranza en 1920, Doroteo Arango (conocido también como Francisco Villa) en 1923 y Álvaro Obregón en 1928. Esta inestabilidad política terminó en 1928 cuando Emilio Portes Gil, del Partido Nacional Revolucionario, asumió la presidencia. Así terminó una de las épocas más violentas de la historia de México e inició la transición hacia un gobierno democrático.¹ Este periodo es significativo porque refleja las tensiones violentas entre

¹ El Partido Nacional Revolucionario (PNR) inició en 1929. A pesar de llevar a cabo elecciones democráticas, el partido se mantuvo en el poder hasta el 2000. Es importante aclarar que esta permanencia en la presidencia de México se llevó a cabo por el mismo partido político, aunque con diferente nombre. En 1938 el PNR cambió su nombre a Partido de la Revolución Mexicana (PRM). En 1946 el partido cambió nuevamente de nombre a lo que hoy se le conoce como Partido Revolucionario Institucional (PRI).

ciudadanos y políticos en México a inicios del siglo XX. Este descontento social con el que inició la Revolución no sería el último en la Historia de México pues años después surgirían nuevas tensiones entre el Estado y sus ciudadanos.

Otro de los eventos más violentos en la historia de México es la Masacre de Tlatelolco, ocurrida en la Plaza de las Tres Culturas en 1968 en contra del Movimiento Estudiantil. En esta masacre participaron un grupo paramilitar llamado Batallón Olimpia, el ejército mexicano y la Dirección Federal de Seguridad (DFS). El Movimiento Estudiantil se encontraba en este lugar para protestar de manera pacífica el abuso de la autoridad. Pero esta protesta fue interrumpida por el despliegue de soldados y el uso de armas y vehículos del ejército mexicano que dispararon a los asistentes. Un año después, el presidente Gustavo Díaz Ordaz, del Partido Revolucionario Institucional (PRI), asumió la responsabilidad de los hechos que culminaron en la Masacre.² Hasta hoy en día, no se sabe exactamente cuál es la cantidad exacta de las víctimas, pero algunos han sugerido que tanto el presidente Díaz Ordaz y Echeverría Álvarez actuaron con ayuda de la Agencia Central de Inteligencia de Estados Unidos (CIA, por sus siglas en inglés) (*Tlatelolco*). Varios documentales e investigaciones periodísticas han propuesto diferentes representaciones de los hechos que contradicen la versión oficial del Estado y que señalan la participación de las autoridades y el crimen organizado.³

A pesar de las críticas hacia el presidente Gustavo Díaz Ordaz y su gobierno por la violencia ejercida contra los estudiantes, el PRI se mantuvo en la presidencia por varias décadas

² En 1969, durante su quinto informe de gobierno, el presidente Gustavo Díaz Ordaz declaró lo siguiente sobre la Masacre de Tlatelolco: “Asumo íntegramente la responsabilidad ética, social, jurídica, política e histórica por las decisiones del gobierno en relación con los sucesos del año pasado” (“¿Quiénes son?”).

³ En *La noche de Tlatelolco: Testimonios de la Historia oral* (1971), Elena Poniatowska nos ofrece una representación de los hechos en base a sus investigaciones periodísticas y la recaudación de testimonios orales de las víctimas. Su obra reúne los recuerdos, experiencias y memorias de estudiantes, profesores, miembros de familia, soldados, entre otros.

más. De hecho, siguió en la presidencia desde 1928 hasta el año 2000. Este cambio presidencial ocurrido en el 2000 generó también una restructuración dentro del gobierno pues, al no estar más en la presidencia, el PRI ya no podía gobernar piramidalmente desde el gobierno central hasta los municipios.⁴ Ese largo periodo de permanencia del PRI en la presidencia llamó la atención de Mario Vargas Llosa, que en 1990 participó en una serie de programas de televisión titulada “Encuentro vuelta, el siglo XX; La experiencia de la libertad”. Junto a Octavio Paz, grupos de intelectuales de diversas disciplinas debatieron sobre temas importantes de fines del siglo XX. En uno de esos programas, Vargas Llosa declaró que México era la dictadura perfecta:

[...] México es la dictadura perfecta. La dictadura perfecta no es el comunismo, no es la Unión Soviética, no es Fidel Castro, es México porque es la dictadura camuflada de tal modo que puede parecer no ser una dictadura. Pero tiene de hecho, si uno escarba, todas las características de la dictadura: la permanencia, no de un hombre, pero sí de un partido, un partido que es inamovible, un partido que concede suficiente espacio para la crítica en la medida que esa crítica le sirve porque confirma que es un partido democrático, pero que suprime por todos los medios, incluso los peores, aquella crítica que de alguna manera pone en peligro su permanencia [...]. (“Vargas Llosa”)

Las declaraciones de Vargas Llosa hacían referencia al PRI pues, a pesar de haber elecciones democráticas, su larga permanencia en la presidencia le permitió comportarse como una

⁴ A pesar de perder las elecciones presidenciales en el 2000, el PRI aún cuenta con gran presencia política en México a través de gobernadores y otros líderes locales. Algunos políticos que antes militaban en las filas del Partido Revolucionario Institucional (PRI) o el Partido de la Revolución Democrática (PRD) se han unido al partido Movimiento Regeneración Nacional (MORENA), al cual pertenece el actual presidente de México, Andrés Manuel López Obrador (Arista).

dictadura y hacer uso de la violencia y la corrupción para mantenerse en el poder. Sin embargo, esta “dictadura” del PRI terminaría en el año 2000, después de que ganara las elecciones presidenciales el candidato del Partido Acción Nacional (PAN), Vicente Fox Quezada.

Se esperaba que el sexenio presidencial de Vicente Fox (2000-2006) fuera un periodo de transición que mejoraría el panorama político y social democrático. Para alejarse de las comparaciones con el antiguo gobierno, el gobierno de Fox prometió más claridad en cuestiones políticas y más libertad de expresión.⁵ Pero los cambios más drásticos le esperaban a México al finalizar este sexenio. En el 2006, Felipe Calderón, también del mismo partido político, asumió el cargo como el nuevo presidente de México, con lemas como “Mano firme, pasión por México”, “Valor y pasión por México” y “Para que vivamos mejor” (Jiménez). Nuevamente, se esperaba que bajo el gobierno de Calderón se produjeran cambios positivos que mejoraran la situación sociopolítica y económica en México. Irónicamente, el lema “Para que vivamos mejor” no tendría gran resonancia una vez que Calderón puso mano firme contra el crimen organizado pues esto provocó una ola de violencia que, según un reporte del periódico mexicano *Proceso*, cobró la vida de más de 121,000 muertes a lo largo de su sexenio (“Más de 121 mil”). El sexenio de Felipe Calderón (2006-2012), es recordado como uno de los más violentos en la historia de México debido al aumento drástico en el índice de violencia y la gran cantidad de víctimas que surgieron a raíz de la guerra contra el crimen organizado. En el año 2010 se reportaron 3,080 muertes en la parte norte del país. Esta cifra equivale a una cuarta parte del total de muertes de ese año en toda la nación. La guerra contra las drogas, que inició en el 2006 durante el sexenio

⁵ En el año 2003, el presidente Vicente Fox declaró lo siguiente: “Hoy en México se puede opinar, se puede decir, se puede calumniar, se puede hablar con absoluta libertad, salvo cuando no se respeten nuestras leyes. En mi gobierno no hay ni habrá censura. Ése es mi compromiso ante ustedes” (Melgar).

del presidente Felipe Calderón,⁶ se convirtió en un tema diario en los medios de comunicación. Los asesinatos, secuestros y extorsiones se volvieron tan comunes que dejaron de aparecer en los titulares de los periódicos (Franco 22).

El pensar en un México sin violencia sería como imaginar un país en el cual la corrupción, el terror y el narcotráfico no tienen cabida. Hoy en día es difícil pensar en un México pacifista, aislado de la corrupción y la violencia porque la guerra contra el narcotráfico que inició Felipe Calderón en el 2006, es también una estrategia de intereses políticos y económicos. El gobierno estadounidense ha colaborado con el gobierno mexicano por medio de provisión de armamento, información y fondos económicos.

Desgraciadamente, la violencia por parte del Estado es algo que se ha repetido a través de los años. Por ejemplo, un evento violento más reciente que acaparó los titulares tanto en México como en otros países fue la masacre de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa el 27 de septiembre del 2014. Estos estudiantes tomaron unos autobuses en la ciudad de Iguala en Guerrero con el propósito de asistir a la marcha conmemorativa de la Masacre de Tlatelolco en la Ciudad de México. Sin embargo, las autoridades interceptaron los autobuses en los que viajaban. Algunos murieron en los enfrentamientos y otros fueron entregados a narcotraficantes por las mismas autoridades (*Mirar Morir*). El presidente de México, Enrique Peña Nieto, declaró en su momento que ni el ejército o ninguna otra institución federal supo de los hechos hasta varias horas después de que ocurrieron. Pero, esta versión fue desmentida después de que la Procuraduría General de la Republica se viera obligada a presentar las declaraciones

⁶ El uno de diciembre del 2006, Felipe Calderón asumió la presidencia de México. Diez días después, el 11 de diciembre, Calderón inició un operativo para combatir el crimen organizado en el estado de Michoacán. Este operativo desató una guerra entre distintos cárteles del narcotráfico y el gobierno, con resultados trágicos que hasta hoy en día han dejado una gran cantidad de muertes y desaparecidos (Herrera Beltrán).

ministeriales de miembros del 27 Batallón de Infantería que estaban localizados en Iguala, Guerrero, donde ocurrieron los hechos. Los soldados declararon que estuvieron al tanto de todas las agresiones a los estudiantes en tiempo real desde que llegaron a la ciudad de Iguala. Está misma información también la sabía el comandante a cargo de la 35 Zona Militar, en la ciudad cercana de Chilpancingo, Guerrero. Ninguno de los soldados declaró haber colaborado en la desaparición-masacre de estos 43 estudiantes, pero tenían un conocimiento y no hicieron nada por detener la violencia (*Ayotzinapa: La otra historia*). Es importante presentar este contexto porque así se establece una conexión entre la violencia reciente y el momento histórico de la Masacre de Tlatelolco en 1968. Ambas tragedias revelan los sistemas de corrupción y violencia que continúan afectando a México, a pesar del tiempo que ha transcurrido entre ambas. Utilizando conceptos teóricos propuestos por Johan Galtung y Slavoj Žižek este trabajo analiza distintas representaciones de la violencia para identificar cómo la literatura, la música y el cine mexicano han respondido ante eventos y situaciones trágicas y sociopolíticas como estas.

Al igual que el caso de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa, la Masacre de Tlatelolco de 1968 todavía sigue sin resolverse. Ante la falta de claridad sobre este evento histórico, novelas como *Regina, dos de octubre no se olvida* (1988) de Antonio Velazco Piña o *Amuleto* (1999) de Roberto Bolaño han respondido con representaciones que nos permiten recuperar y mantener viva la memoria de este evento histórico. Además de la literatura, dentro de la cultura popular también podemos encontrar representaciones sobre la Masacre y otras épocas o eventos violentos en la historia de México. Por ejemplo, bandas mexicanas de rock como Maldita Vecindad, El Tri y Panteón Rococó han utilizado su música como una vía de expresión social para contar experiencias o historias relacionadas a la Masacre. El cine mexicano también ha presentado diferentes representaciones de esta Masacre por medio de producciones

documentales y ficcionales.⁷ Las representaciones que nos ofrece la literatura, el cine y la música nos permiten visitar el pasado, reflexionar y cuestionarnos sobre las condiciones que han permitido la violencia de Estado y el impacto que tiene en el presente. El hecho de que haya una gran variedad de representaciones sobre la Masacre de Tlatelolco desde diferentes campos como la literatura, la música y el cine, refleja el intento por recuperar y mantener viva esa memoria histórica.

Para entender la importancia de estas representaciones culturales y literarias, es necesario definir el concepto de memoria histórica. Según Pierre Nora, la Historia es una representación siempre problemática e incompleta del pasado pues intenta suprimir o destruir la memoria dependiendo de los tiempos y los discursos críticos (8-9). Sugiere también que la memoria representa vida ya que constantemente une a nuestro presente con el pasado y se mantiene en una perpetua evolución: es susceptible al recuerdo y al olvido; a la manipulación y la apropiación; puede ser largamente dormida y periódicamente revivida (Nora 8-9). Pareciera que la Historia y la memoria fueran siempre representaciones paralelas, pero Nora indica que la intersección de ambas crea lo que él llama *lugares de memoria*. Estos *lugares de memoria* surgen por el esfuerzo de crear activa y deliberadamente archivos, al igual que mantener y organizar aniversarios y celebraciones de eventos o actividades que ya no ocurren naturalmente (12). En otras palabras, el valor que le atribuimos a lugares físicos, monumentos y documentos históricos, al igual que a artefactos en museos representa el intento activo por recuperar y mantener una memoria del pasado y por lo tanto es también un intento deliberado por aprender de nuestra historia y cuestionarla. Desde esta perspectiva, las obras que se analizan en este proyecto simbolizan

⁷ Algunos de los documentales sobre la Masacre de Tlatelolco son *El grito* (1968) de Leobardo López Aretche y *Tlatelolco: Las claves de la Masacre* (2003) de Carlos Mendoza. Algunas de las películas de ficción son *Rojo Amanecer* (1989) de Jorge Fons, *Borrar de la Memoria* (2011) de Alfredo Gurrola, *Tlatelolco, verano del 68* (2012) de Carlos Bolado.

también *lugares de memoria* pues estas producciones culturales presentan intersecciones entre la memoria y la historia que nos permiten analizar las representaciones de la violencia y la corrupción desde la literatura y la cultura popular.

Dos géneros musicales que tienen un valor importante dentro de la cultura popular mexicana son el rock mexicano y el narcocorrido. Los narcocorridos, según indica Helena Simonett, “no presentan un panorama completo de la realidad, sin embargo, dan voz a muchas experiencias de la realidad” (“Subcultura musical” 192). Algunos críticos indican que los intentos por censurar o controlar la producción y el consumo de la música popular pone en evidencia diferentes posiciones, discursos y prácticas de control y de subversión que revelan complejas interacciones y tensiones entre el Estado, las industrias culturales, los músicos los compositores y los fans (Simonett et. Al. 133-34). Por lo tanto, la música es importante para este estudio debido a su importancia social ya que refleja muchas experiencias y relaciones entre individuos e identidades.

Las interacciones entre el Estado y las clases subalternas están presentes también en el rock mexicano de los sesentas y setentas. Ambos géneros musicales han sido populares por fungir como una vía de expresión social y reflejar muchas experiencias de la realidad. La popularidad del rock y del narcocorrido ha sido problemática para el Estado porque considera que estos géneros no promueven positivamente valores familiares y culturales y además cuestionan los discursos oficiales. Esto provocó que fueran censuradas algunas bandas de rock y conciertos en vivo durante la década de los setentas. Consecuentemente, también fue censurado el narcocorrido a finales de los noventas, especialmente en la región del norte de México.

A través de un discurso que intenta diferenciar entre una música “buena” y una música “mala”, el Estado se ha apoyado de varios mecanismos e instituciones para promover ideología y

valores culturales. Al hacer generalizaciones sobre lo popular y asociarlo con algo negativo, se establece una jerarquía que permite discriminar entre una cultura buena (alta) y una cultura popular (baja) (Hall y Whannon 39). Por ejemplo, el rock “bueno” o de cultura alta en México consistía de las adaptaciones al español de éxitos en inglés, conocidos también como *refritos*. Estos fueron comercializados por los medios de comunicación y la industria de la música en México como una forma de apoyar a la cultura del rock. Sin embargo, se promovían los éxitos en inglés sin necesariamente apoyar la rebeldía, la ideología y los cuestionamientos sociales y políticos asociados con el rock y los jóvenes en las décadas de los cincuentas y sesentas. Con el tiempo, los jóvenes urbanos mexicanos rechazaron los *refritos* por ser un rock impuesto desde arriba. La contrapropuesta de estos jóvenes se alejaba de los valores que el Estado intentaba promover. Los jóvenes intentaban expresar a través del rock sus ideologías, sus experiencias cotidianas y sus identidades. Estos valores se articulaban mejor a través de la música, la cual permitía llegar a un público mucho más amplio que las pequeñas células de estudiantes a las que tenían acceso los intelectuales radicales (Mitchell 9).

Uno de los conceptos que será útil para analizar las tensiones e interacciones entre el Estado, los jóvenes, e instituciones sociales y culturales es el concepto de *violencia cultural* propuesto por Johan Galtung. Galtung propone que la *violencia cultural* surge desde el ámbito simbólico de nuestra existencia y que se materializa por medio de la religión, las ideologías, las artes, las ciencias y las escuelas. Éstas tienen el poder de influir en nuestra percepción de la violencia para que acciones violentas se perciban como justificables o por lo menos no incorrectas (Galtung 292-294). Por ejemplo, en el caso del rock propuesto desde abajo por los jóvenes urbanos, los medios de comunicación, la iglesia y las escuelas no apoyaban esta música por considerarla perturbadora de los valores familiares y culturales. A diferencia del apoyo que

recibieron los *refritos*, los jóvenes urbanos y su música fueron desplazados política y socialmente con el propósito de censurar o limitar el consumo de la música de rock en vivo. Se les negó el libre acceso a espacios públicos, alegando que esta música incitaba a las drogas y a la prostitución. Inclusive se llegó a asociar esta música con el diablo y el comunismo (Fernández Cruz 60). Sin embargo, los jóvenes fanáticos del rock veían en esta música una vía para explorar sus identidades y compartir sus experiencias, memorias, modo de vivir y formas de criticar al Estado.

Además del rock, otro género musical que ha plasmado vivencias cotidianas, memorias colectivas y críticas políticas ha sido el narcocorrido.⁸ Dentro de este género musical, existe una gran cantidad de narcocorridos que relatan la corrupción y la violencia dejando entre ver una colaboración entre el narcotráfico y el gobierno. Según el Estado, esta música glorifica y motiva a los jóvenes a cometer crímenes e integrarse a los cárteles de la droga (Simonett et. Al. 133). Sin embargo, hacer una generalización o simplificación como ésta resulta problemática pues en el cine y en la literatura también se abordan temas similares, aunque sin el mismo riesgo a ser censurados hoy en día. Miguel Cabañas propone que la simplificación de los hechos y su asociación con el narcotráfico son dos métodos utilizados por el Estado para establecer nuevas formas legítimas de represión política y explicar cualquier tipo de violencia. Agrega también que, al vincular este género musical con el narcotráfico, se perderían de vista las representaciones y significados metafóricos de situaciones políticas y sociales que nos ayudan a entender la realidad desde otro lugar (Cabañas, “El narcocorrido global” 523). Por lo tanto, el generalizar a todos los narcocorridos bajo el criterio de glorificación del narco es una forma de

⁸ A diferencia del narcocorrido actual, muchos de los corridos tradicionales mexicanos de principios del siglo XX tenían un enfoque diferente al romantizar anécdotas y acciones heroicas de líderes revolucionarios, como Francisco Villa y Emiliano Zapata, entre otros. Además de ofrecer tributo o propagar las ideas revolucionarias, los corridos también han cumplido la función de representar las experiencias y memorias colectivas en distintas épocas.

censurar o discriminar a todo un amplio género musical dentro de la cultura popular sin tomar en cuenta las distintas representaciones o discursos que esta música propone.

Existen varios narcocorridos que cumplen con la función de criticar y exponer la corrupción en México. Desde una perspectiva crítica, Los Tigres del Norte han utilizado alegorías políticas en sus narcocorridos para evadir la censura y presentar una crítica al Estado y sus sistemas políticos. Utilizando el concepto de *violencia sistémica*, propuesto por Slavoj Žižek, este proyecto analiza las representaciones en la música, al igual que en el cine y la literatura, de los mecanismos que permiten a los gobiernos mantener su hegemonía política y ejercer un control social. La *violencia sistémica* es difícil de detectar porque no se basa en la violencia física o instancias de terror, sino que se disfraza como algo “regular” y se esconde bajo los sistemas políticos y económicos (2). Es importante tomar en cuenta la *violencia sistémica* para entender las representaciones de la corrupción, de los mecanismos de control y de las instituciones del Estado que abusan del poder. Identificamos la *violencia sistémica* en algunos de los narcocorridos de los Tigres del Norte como “El circo” (1996), “El sucesor” (1997), “La granja” (2009) y “El diputado” (2009). Estos narcocorridos critican, entre varios, temas la colaboración entre funcionarios corruptos, el narco, los bancos y empresas transnacionales. Hoy en día no existe ninguna ley a nivel federal en México que censure legalmente esta música. Sin embargo, desde el 2001 se le ha llegado a censurar en lugares públicos en algunos estados o ciudades fronterizas del norte de México, como en Baja California y Sinaloa. También, numerosas estaciones de radio que dependen de fondos económicos gubernamentales han optado por la autocensura para evitar represalias económicas que les impida continuar con su programación (Astorga, “Notas críticas” 150). Además del concepto de *violencia sistémica* propuesto por Slavoj Žižek, otro de sus conceptos teóricos de gran utilidad para el análisis de las

representaciones de los sistemas de violencia y corrupción en este proyecto es la *violencia subjetiva*. Žižek propone que la *violencia subjetiva* es fácil de detectar porque se compone principalmente de delitos e instancias de terror con el propósito de perturbar el estado “normal” y pacífico y es perpetrada por agentes sociales, individuos malvados, aparatos represivos disciplinarios, y multitudes fanáticas (10). Este concepto nos permitirá analizar las acciones violentas cometidas por las autoridades en contra de personajes que representan una amenaza para el Estado. Ambos conceptos serán útiles para analizar cómo las producciones culturales representan los mecanismos de control de las organizaciones gubernamentales.

Al igual que la violencia, la corrupción y el narcotráfico son temas populares dentro de los narcocorridos, estos temas también se han abordado en el cine. Antes del cambio de gobierno ocurrido en el 2000, la libertad de expresión en el cine mexicano era limitada y estaba controlada por instituciones culturales del Estado como el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC). Por lo tanto, es limitada la cantidad de películas en el cine mexicano que representan la violencia sistémica de manera directa como en los narcocorridos. Con la llegada del PAN al poder disminuyeron las pautas de censura, lo cual generó una oportunidad y un espacio para representaciones y críticas políticas que antes no eran del todo posible. Sin embargo, la censura y el control del Estado sobre las producciones cinematográficas no desapareció por completo pues en el 2001, una nueva ley estableció que se limitaría el papel de la RTC a la clasificación de películas para determinar las categorías y rangos de edades del público que las podía consumir (Velazco 78).⁹ Por lo tanto, aunque el Estado ya no podía enlazar o censurar las películas como en el pasado, sí podía limitar

⁹ Las clasificaciones que estableció la RTC fueron las siguientes: A- para un público general; B- para un público adolescente mayor de 12 años; B15- para un público adolescente mayor de 15 años; y C- para un público adulto mayor de 18 años.

el acceso del público en las salas de cine. Durante una entrevista, el director Luis Estrada habló sobre su película *El infierno* (2010) y declaró que la clasificación C (para adultos) que le fue asignada a esta película era una censura disfrazada porque “es una clasificación restrictiva, eso es lo que es, porque entonces ya ni siquiera tú como padre puedes tomar la decisión de decir “yo ya la vi y me interesa que mi hijo la vea” (“Carlos Loret” 00:06:35-00:06:43). En las últimas dos décadas, películas como *El infierno* (2010) y *La ley de Herodes* (1999) del director Luis Estrada han explorado y representado satíricamente la violencia sistémica y a los personajes que participan en ésta. Por ejemplo, políticos, autoridades, el narco y la sociedad. La implementación de la sátira en estas películas genera por lo menos dos efectos en el espectador: la comicidad o ridiculización de los eventos y de los personajes; y la crítica o la reflexión sobre los sistemas políticos y sociales que se emplean para justificar la violencia. El actor Damián Alcázar, quien protagoniza ambas películas, declaró que: “ninguna película tiene salida, pero tiene una transformación en el público. Pone en escena la violencia, la corrupción y las situaciones que afectan a México” (Carlos Loret 00:03:49-00:03:59). Estas películas de Estrada nos ofrecen representaciones satíricas y cómicas que, además de ser para el consumo del público, también representan un espejo de la violencia y la corrupción que afectan a México.

Otro concepto que nos permite entender y analizar las representaciones de la violencia en este proyecto es el que propone Judith Butler como *vidas precarias*. Este concepto será útil para analizar el marco o el discurso de culpabilidad que se genera alrededor de algunos personajes y que le permite al Estado justificar la violencia. Butler indica que las vidas precarias indignas de luto son aquellas que no se pueden perder porque ya son consideradas perdidas y destruirlas de forma activa sería una redundancia (xix). En otras palabras, cuando se presentan las cifras de muertes o víctimas durante una guerra, por ejemplo, en realidad nada se destruye porque

inicialmente esas cifras eran ya anticipadas como pérdidas y daños colaterales. Este concepto nos permitirá analizar las representaciones en la literatura, la música y el cine de cómo el Estado aplica el marco de culpabilidad para justificar la violencia.

El tema de la corrupción y la violencia en México ya se ha analizado desde otros ámbitos como las ciencias sociales y el periodismo.¹⁰ Sin embargo, al hacer un análisis más profundo, descubrí una variedad de producciones culturales que abordaban la corrupción y la violencia desde la cultura popular. Jesús Martín-Barbero indica que el valor de lo popular reside en la representatividad sociocultural y la capacidad de expresar y materializar las experiencias de vida, ideologías de las clases subalternas, y cómo éstas “reorganizan lo que viene de la cultura hegemónica, y lo integran y funden con lo que viene de su memoria histórica” (85). Lo popular tiene un valor importante, no tanto por lo estético o lo auténtico, pero porque puede ser un espacio adaptable por muchas personas como una vía para la expresión social y cultural. Cuando algo se populariza, es porque la gente se identifica con ello y tiene interés en aprender de las experiencias y pensamientos, ya sea los presentados en tiempo presente al igual con eventos del pasado.

El interés por estudiar las representaciones de la corrupción y la violencia en México desde los estudios culturales y durante estos momentos históricos surge después de explorar los espacios contestatarios de la música y las relaciones conflictivas entre el Estado y algunos sectores sociales. Dentro de los estudios que inspiraron este proyecto destaca la investigación de Laura Martínez-Hernández sobre el valor cultural del rock mexicano y su “capacidad de

¹⁰ La periodista Anabel Hernández ha publicado varios libros sobre la corrupción, la violencia y el narcotráfico en México. Entre éstos encontramos: *Los señores del narco* (2011), *El traidor. El diario secreto del hijo del Mayo* (2020) y *Los cómplices del presidente* (2020). Desde las ciencias políticas, hay libros como *Corrupción y política en el México contemporáneo* (1994) de Stephen D. Morris, *Vacíos de poder en México. Cómo combatir la delincuencia organizada* (2013) de Edgardo Buscaglia.

proponer una forma alternativa de vivir y de pensar” (216). Martínez-Hernández concluye su investigación sugiriendo futuras investigaciones sobre las relaciones entre el rock y otras expresiones culturales, como el cine y la literatura, sobre algunos momentos históricos (218). Con esta perspectiva en mente, esta tesis busca contribuir al campo de los estudios culturales a través de las representaciones de la corrupción y la violencia propuestas en varias obras dentro del cine, la música y la literatura desde la década de 1960 hasta la actualidad.

Desde el enfoque musical, ha habido varios estudios que motivaron esta investigación. Por ejemplo, en su libro *Refried Elvis. The Rise of the Mexican Counterculture* (1999), Eric Zolov analiza el rock mexicano y la contracultura de los sesentas y setentas en México. El libro *Narcocorrido* (2002) de Elijah Wald también explora el valor cultural de este género y su evolución a través de los años. Presenta también un estudio sobre la popularidad de los narcocorridos en la década de los setentas. Mark Hernández establece una relación entre el corrido y el rock por medio del análisis de la canción “El barzón” y cómo ésta ha funcionado, en distintos momentos históricos y distintos géneros musicales, como una vía de expresión social colectiva para criticar los problemas económicos y políticos. Estos estudios han inspirado el interés por aprender más sobre estos géneros musicales. Sin embargo, es necesario resaltar también algunos de los estudios que motivaron mi interés por analizar más afondo el valor cultural de la música. Por ejemplo, Miguel Cabañas ha señalado cómo el narcocorrido “desarrolló rasgos contraculturales” para los jóvenes migrantes que intentaban encontrar una identidad propia con rasgos auténticos que les permitiera “expresar su inconformidad con las culturas nacionales hegemónicas de México y Estados Unidos” (“El narcocorrido” 520). También, María Herrera-Sobek señala que al analizar un corrido o una canción folklórica podemos deducir información como las situaciones políticas, económicas y sociales, al igual que

los valores, las ideologías, y la sociedad mexicana (49). Considerando el valor cultural de la música y su potencial como espacio y vía para expresar las identidades, las inconformidades y las críticas sociopolíticas, consideré importante ampliar mi enfoque e incluir la literatura y el cine como espacios contestatarios ante problemas sociopolíticos importantes en el pasado.

A lo largo de este proyecto, se analizarán obras que responden a la violencia y la corrupción en México desde distintos medios literarios y culturales y que corresponden a épocas y eventos significativos en la historia de México. El primer evento que se analiza en este trabajo es la masacre de Tlatelolco ocurrida en 1968. La segunda época de interés para este proyecto es la década de los setentas en la cual identificamos una transición en el discurso de la seguridad nacional que reemplaza el comunismo y la Guerra Fría por el discurso de la guerra contra el narcotráfico. La tercera época se analiza a partir del año 2000, cuando ocurrió el cambio político en México y abrió las puertas para una mayor libertad de expresión y menos censura al abordar cuestiones políticas, sociales y culturales. Para guiar el análisis en los capítulos siguientes se han planteado las siguientes preguntas: ¿Cómo responden las producciones literarias y culturales ante la violencia y la corrupción? ¿Cuáles son las circunstancias o mecanismos que justifican la violencia de Estado? ¿Se presentan nuevos discursos que contradicen o critican al discurso oficial del gobierno?

En cuanto a la literatura, este proyecto se centra en novelistas mexicanos como Antonio Velasco Piña, Yuri Herrera y Elmer Mendoza, quienes han escrito obras literarias abordando temas sobre la violencia y la corrupción. También se presentará la persecución del gobierno a las bandas mexicanas de rock para analizar la respuesta de protesta de este género en los sesentas y setentas. Durante los setentas surgieron también bandas como Los Tigres del Norte que comenzaron a usar su música para crear conciencia sobre temas que iban desde las luchas de los

migrantes en los Estados Unidos hasta la denuncia de la corrupción en el gobierno de México. Se explorará también las representaciones satíricas de la violencia y la corrupción en el cine y el efecto que éstas generan en el público por medio de la cinematografía de Luis Estrada.

En el primer capítulo, “Entre la historia, la literatura y la memoria: Representaciones de la violencia de Estado en *Regina, 2 de octubre no se olvida* (1988) de Antonio Velazco Piña,” se analiza a través de la literatura el tema de la Masacre de Tlatelolco ocurrida en 1968 en la Ciudad de México. Las representaciones literarias de este trágico evento son esenciales para entender la complejidad de los sistemas de violencia y corrupción actual en México. Usando los términos teóricos propuestos por Johan Galtung y Slavoj Žižek, este capítulo explora la complicidad entre el gobierno mexicano y el crimen organizado a fines de la década de 1960. Además, se analizará la violencia de Estado y los mecanismos para oprimir a estudiantes y otros ciudadanos con diferentes opiniones políticas. Examinó también el impacto cultural y político del sistema de partido único en México, que duró más de 70 años y orquestó la masacre.

El segundo capítulo, “Entre el narco y el Estado: Representaciones literarias de la violencia de Estado y el crimen organizado en México en *El amante de Janis Joplin* (2001) y *Trabajos del reino* (2004),” se centra en la continuidad de la opresión hacia los estudiantes, el desarrollo del narcotráfico y la colusión entre el gobierno mexicano y el crimen organizado a partir de la década de 1970. A través de obras literarias como *El amante de Janis Joplin* (2001) del escritor Elmer Mendoza, se examina cómo se legitima y se representa la violencia de Estado mediante el discurso de seguridad nacional ante la amenaza de jóvenes comunistas y jóvenes narcotraficantes. Se utilizarán términos teóricos sobre la violencia propuestos por Judith Butler y Slavoj Žižek, para hacer un análisis de la corrupción política y los aspectos socioculturales representados en esta novela, que permiten que un joven narcotraficante triunfe mientras un

estudiante universitario es perseguido y asesinado por sus opiniones políticas. Se estudia también la propuesta literaria de Yuri Herrera en su obra *Trabajos del reino* (2004) para contrastar la ausencia del Estado ante el desarrollo e instalación del narcotráfico en la sociedad mexicana.

El tercer capítulo, “Protesta musical mexicana: Representaciones de la opresión y corrupción del Estado en el rock y el corrido mexicano a partir de los setentas,” examina la denuncia de la violencia y la corrupción en México a través de géneros musicales como el rock y narcocorridos. A través de estos géneros musicales, el capítulo analiza no solo las representaciones líricas de la corrupción y la violencia, sino también la complejidad de la censura hacia el rock y los narcocorridos por parte del Estado mexicano. La censura de esta música popular es, en términos de Stuart Hall, una clasificación y discriminación de las artes populares. Es también una representación de la *violencia cultural*, según lo propone Johan Galtung. Al generalizar y asociar el rock y los narcocorridos con la criminalidad, el Estado mexicano define el estilo de música “aprobado” y legitima la violencia y la censura de las contranarrativas que se encuentran en algunas canciones de rock y en algunos narcocorridos.

El cuarto y último capítulo, “¿Reír o no reír de la violencia y la corrupción?: Representaciones satíricas en *La ley de Herodes* (1999) y *El infierno* (2010) de Luis Estrada,” analiza las representaciones satíricas de la violencia y la corrupción en el cine mexicano a partir del cambio de gobierno de 2000. Utilizando el concepto de chiste y lo inconsciente propuesto por Freud, se analizará el efecto cómico y reflexivo que genera la sátira en el público para ridiculizar y criticar al sistema político actual, la integración del narcotráfico en zonas rurales y la representación de agentes políticos e instituciones que anteriormente estaban vetadas en el cine.

Concluyo el presente proyecto con una reflexión sobre las conexiones entre lo social y lo político por medio de los espacios de expresión cultural, como lo son el cine, la música y la

literatura. Además, observo los temas recurrentes en las obras literarias y culturales, mencionadas anteriormente, para resaltar su valor contestatario ante contextos políticos, sociales y culturales durante distintos eventos históricos.

CAPÍTULO 1

Entre la historia, la literatura y la memoria: Representaciones de la violencia de Estado en

Regina, 2 de octubre no se olvida (1988) de Antonio Velasco Piña

Además de la literatura, producciones culturales como el teatro, el cine y la música son medios que nos ofrecen representaciones y críticas de la violencia que ha afectado a México desde la década de los 1960s. Novelistas como Antonio Velasco Piña, Yuri Herrera, Elmer Mendoza, Juan Pablo Villalobos, Alejandro Almazán, entre otros, han escrito obras literarias que abordan temas de corrupción, violencia, censura, narcotráfico, al igual que críticas hacia el gobierno y la sociedad. A través de sus obras, los autores nos ofrecen ficciones, algunas de ellas basadas en eventos reales, para ofrecer al lector representaciones de la complejidad de las causas y los efectos de la violencia y la corrupción que han afectado a México por tantas décadas. Otras de las técnicas que utilizan los escritores para facilitar a los lectores una reflexión es ofrecer perspectivas distintas, que algunas veces difieren del discurso oficial. Estas representaciones pueden tener un impacto diferente entre los lectores debido a que la complejidad de las obras permite una recreación de la memoria colectiva o reflexiones sobre eventos violentos del pasado (Angenot 56). Por ejemplo, obras literarias como *Los de debajo* (1916) de Mariano Azuela, *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán son algunas novelas históricas situadas durante los años de la Revolución Mexicana que ofrecen representaciones de conflictos entre clases sociales, batallas de revolucionarios, memorias y experiencias del pasado. Obras como éstas presentan al lector la oportunidad de aprender y reflexionar sobre los problemas sociopolíticos durante este periodo histórico.

Uno de los periodos más violentos en la historia de México ha sido La Revolución Mexicana, que inició oficialmente el 20 de noviembre de 1910 con el propósito de reestructurar

el sistema gubernamental después de 34 años bajo el poder de Porfirio Díaz. Este conflicto armado, que se extendió por más de una década, logró proclamar la Constitución Mexicana en 1917. Los enfrentamientos continuaron por varios años, cobrando las vidas de revolucionarios como Emiliano Zapata en 1919, Venustiano Carranza en 1920, Francisco Villa en 1923 y Álvaro Obregón en 1928. Este año cesaron los enfrentamientos y el PRI ganó las elecciones por la presidencia. Se esperaba que esas elecciones iniciarían un sistema democrático en México, sin embargo, los políticos elegidos para asumir el poder de la nación anteriormente habían formado parte de la dictadura de Porfirio Díaz. Por eso, la transición democrática, por la cual se luchó durante la Revolución Mexicana, no ocurrió del todo como se esperaba.

El propósito de tener elecciones presidenciales cada seis años era para promover un desarrollo democrático y equitativo que ayudara a los distintos sectores políticos, sociales y económicos. Sin embargo, para mucha gente no existía gran cambio pues, aunque cada sexenio se elegía a un nuevo presidente, el mismo partido político y su misma ideología gobernaron a México por el resto del siglo XX. Es decir, cada seis años se cambiaba el gobierno, pero permanecía el mismo sistema, los mismos valores, y el *estatus quo*. Este sistema unipartidista permitió que el Partido Revolucionario Institucional (PRI) se mantuviera en el poder hasta el 2000. Sin embargo, ese poder hegemónico se vio amenazado varias veces en su historia y tuvo que ser defendido mediante actos corruptos y la violencia de Estado.

La larga permanencia del PRI en el poder ha sido denominada como una dictadura camuflada de democracia. Como ya mencionamos en la introducción, en 1990, el escritor Mario Vargas Llosa y otros intelectuales participaron en una serie de programas de televisión en los cuales debatían temas importantes a fines del siglo XX. Vargas Llosa declaró que México era la dictadura camuflada pues la permanencia del mismo partido político (el PRI) en el poder le

permitía llevar a cabo elecciones para confirmar que era un partido democrático, aunque fuera inamovible del poder (“Vargas Llosa”). Estas declaraciones de Vargas Llosa surgieron mediante una conversación sobre el contexto analítico de la tradición dictatorial latinoamericana en el siglo XX. Si bien México no se caracteriza por tener una dictadura militar durante este periodo, sí ha tenido un sistema de dominación hegemónica de un mismo partido político (PRI) que se asemeja a las características de otras dictaduras latinoamericanas, como las ya mencionadas anteriormente. El PRI se mantuvo en el poder por medio de campañas y elecciones presidenciales polémicas, además de introducir cambios a los sistemas económicos y políticos que prometían mejorar al país y validaban su permanencia en el poder. Por estas razones, el PRI es considerado el partido político con mayor permanencia en el poder en toda Latinoamérica (I. Sánchez). Sin embargo, este periodo de 72 años de gobierno y corrupción monopartidista del PRI en México terminaría en el año 2000, una década después de la crítica de Vargas Llosa. Con el lema “El gobierno del cambio” el candidato izquierdista del Partido Acción Nacional (PAN), Vicente Fox Quezada logró ganar las elecciones presidenciales.

Sin embargo, esta permanencia del PRI y el abuso de poder también generaron el espacio para su cuestionamiento y rechazo por parte de distintos grupos sociales.

1.1 El contexto social y político previo a la Masacre de Tlatelolco de 1968

En 1968, su permanencia política se vio amenazada por un movimiento estudiantil que, entre varias preocupaciones, protestaba por la intervención policial y la opresión de las pandillas en contra de los estudiantes de las escuelas públicas de la Ciudad de México. Las protestas se hicieron masivas y culminaron en La Masacre de Tlatelolco de 1968, considerada como una de las tragedias más violentas en la Historia de México después de la Revolución Mexicana. El

Estado impidió que se llevaran a cabo investigaciones jurídicas e imparciales sobre lo sucedido. Sin embargo, esto impulsó también a investigaciones independientes y representaciones literarias con el fin de representar, recordar o analizar los contextos sociopolíticos que llevaron a esta tragedia. Gran parte de la obra *Regina, dos de octubre no se olvida* (1987) de Antonio Velasco Piña, se desarrolla dentro de este contexto social y político que surge alrededor de la Masacre de Tlatelolco en 1968. Este capítulo analiza cómo Velasco Piña, a través de esta novela dialoga muy cercanamente entre la historia, la memoria, y la narrativa para presentar una crítica o comentario histórico que incita al lector a recuperar una memoria histórica fragmentada por la censura y la violencia del Estado. La impunidad, la censura y la falta de claridad en las investigaciones oficiales sobre esta tragedia han inspirado a la recreación o representación de la historia por medio de ficciones como esta que nos permite idealizar algunos hechos y cuestionar otros para entender no solamente un pasado borroso, pero también mantener viva la memoria y entender las conexiones que pueda tener con el presente.

Antes de analizar la obra *Regina, dos de octubre no se olvida* (1987), es importante hacer un paréntesis para presentar el contexto social y político previo a la Masacre de Tlatelolco de 1968 y la importancia de la fecha de publicación de esta obra. Para entender las acciones violentas del Estado, es importante definir nuestro concepto de corrupción. Una de las razones más importantes por la cual el PRI pudo permanecer en la presidencia por tanto tiempo fue debido al poder y a la corrupción que ejercía para mantener su control político. Joseph Nye ha propuesto que la corrupción es simplemente el abuso del poder político con el fin de obtener ganancias personales (419). Otros como George Benson han indicado que la corrupción se extiende a cuestiones más generales que alcanzan, además del ámbito político, todo aquel uso ilegal o no ético de cualquier actividad con consideraciones de beneficio personal o político

(xiii). También, Stephen Morris sugiere que la corrupción florece cuando existe una negación sistemática de cualquier derecho o influencia política a un grupo en particular. A su vez, esto provoca que el soborno se utilice ampliamente para “comprar” influencia (política), ya que es una de las maneras más fáciles y rápidas para adquirir poder. De esta manera se puede identificar la corrupción si se analizan los problemas que pueden surgir a través del uso y las conexiones que existen entre el poder y la riqueza (10-11). Según Michael Johnston, esta combinación de elementos crea problemas de corrupción sistémica que debilitan una participación competitiva entre instituciones políticas y económicas, creando así un retraso o prevención en el crecimiento y desarrollo de estas mismas (12).

En el caso de México, la permanencia monopartidista de más de siete décadas ha generado el tiempo y las condiciones para crear un sistema de gobierno corrupto. Un sistema arraigado no solamente en las costumbres, valores y discursos que permiten ocultar de manera efectiva las acciones ilícitas tanto de los que están en el poder como de los ciudadanos comunes. Por ejemplo, la corrupción en México va más allá de los partidos políticos, también se ha convertido en algo cultural que, a través del soborno económico conocido en la jerga mexicana como “mordida”, permite agilizar trámites legales, evitar multas de tránsito, y más. Otros señalan que la corrupción en México ha llegado a tal nivel que se ha convertido en una red que de manera efectiva dirige, genera equilibrios, oculta y racionaliza tanto acciones simples de corrupción como actos más complejos (Arellano Gault 10-11). Según un estudio realizado en 2020 por Mexicanos Contra la Corrupción y la Impunidad (MCCI), seis de cada 10 mexicanos indicaron que existe corrupción en los trámites que realizaron durante el año (16). El mismo estudio revela que el 67% de los mexicanos cree que se dan más actos de corrupción en el gobierno y el sector público que en cualquier otro sector (109).

Además de las cifras reportadas anteriormente, el estudio revela que gran parte de la población relaciona la corrupción prevaleciente en México al legado de grupos conservadores vinculados a intereses del pasado y a gobiernos anteriores. El desarrollo y la integración de este sistema de corrupción tanto en los sistemas políticos, económicos y culturales se fue arraigando durante las siete décadas que estuvo el PRI en el poder. Se esperaba que al finalizar la Revolución Mexicana y la instauración de un sistema de gobierno democrático mejoraran los sectores políticos, económicos y sociales. Sin embargo, no fue así pues los políticos adquirían cada vez más riqueza personal, además de control político y social, mientras que la clase obrera luchaba por sobrevivir ante los abusos laborales. Esta dinámica continuó por muchos años más y en la década de los sesentas comenzó a surgir un cuestionamiento y protestas por parte de grupos estudiantiles. Mismos que evidenciaron al autoritarismo del gobierno y el intento fallido de solucionar problemas democráticamente. Una de las muestras públicas de protesta ocurrió el viernes 26 de julio de 1968, al igual que en ocasiones anteriores durante este mismo año, cuando estudiantes de varias universidades pertenecientes a la Federación Nacional de Estudiantes Técnicos (FNET) en México salieron a marchar por las calles de la ciudad de México para protestar la violencia excesiva que las autoridades locales habían utilizado al irrumpir en las escuelas Vocacionales 2 y 5, evento en el que resultaron varios estudiantes heridos. (“Dos de octubre”).

Según el discurso oficial, la policía intervino en la escuela porque había un enfrentamiento entre estudiantes y pandilleros. Sin embargo, esta versión de los hechos ha sido cuestionada por Elena Poniatowska pues, según sus investigaciones y los testimonios orales recolectados por ella misma, los policías no intervinieron para proteger a los estudiantes, sino para ayudar a los pandilleros. Ese mismo día, muy cerca de la marcha de la FNET, se llevó a

cabo otra marcha organizada por agrupaciones de izquierda para celebrar la fecha simbólica de la Revolución Cubana. Ambas marchas se unieron en apoyo y se dirigían al Zócalo cuando, unas calles antes de llegar al centro de la ciudad cuando fueron interceptados por policías nuevamente. Después de este enfrentamiento, representantes estudiantiles de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y del Instituto Politécnico Nacional (IPN) contemplaban la posibilidad de un movimiento de huelga hasta que se cumplieran sus demandas¹¹. Sin embargo, el martes 30 de julio, el gobierno respondió con violencia al enviar al ejército a la Escuela Preparatoria de San Ildefonso en donde derrumbó con un bazucazo la entrada principal. Varios estudiantes resultaron heridos y muchos fueron arrestados. Como reacción a este ataque, varios estudiantes delegados de aproximadamente 70 escuelas se unieron para formar el Consejo Nacional de Huelgas (CNH) y de esta manera poder coordinar protestas y promover una reestructuración de las reformas políticas, sociales y educacionales. El CNH intentó dialogar con las autoridades gubernamentales en radio y televisión abierta, pero este diálogo nunca se dio (Poniatowska 274-277).

Según investigaciones periodísticas y testimonios de los sobrevivientes, debido a falta de cooperación por parte del gobierno, el CNH organizó una reunión pacífica para el 2 de octubre de 1968 a las cinco y media de la tarde en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. La gran mayoría de los asistentes eran estudiantes, hombres y mujeres, amas de casa con niños en brazos, vendedores ambulantes y periodistas internacionales que estaban en México para cubrir los juegos olímpicos que se celebrarían unas semanas después. El día de la reunión, mientras algunos estudiantes proyectaban sus discursos por el altavoz hacia la multitud, un helicóptero

¹¹ Entre esas demandas existían la desaparición de la FNET, de la “porra” (pandilla) universitaria; la expulsión de alumnos miembros de estas agrupaciones y del PRI; indemnización a los estudiantes heridos y a los familiares de los muertos; excarcelación a los estudiantes detenidos, desaparición del cuerpo de granaderos y demás policías de represión (Poniatowska 278).

arrojó varias luces de bengala color verde. Al parecer esta fue la señal que indicó a alrededor de cinco mil soldados y muchos otros agentes policiacos que era el momento de entrar a la Plaza de las Tres Culturas y atacar a los protestantes. Nadie observó de dónde provinieron los primeros disparos, pero mientras los organizadores intentaban disuadir la situación, el ejército, que ya había rodeado la Plaza para limitar las rutas de escape, inició el fuego contra los asistentes (*Tlatelolco* 00:06:50-00:07:48). Al ver que no podían escapar, muchos trataron de refugiarse dentro de los apartamentos cercanos. La plaza estaba rodeada por francotiradores, unos 300 tanques de guerra, yips y otros vehículos militares con armamento de alto calibre. Los cuerpos que quedaron tendidos en la plaza no pudieron ser fotografiados porque elementos del ejército lo impidieron. La prohibición de las fotografías fue una acción autoritaria del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz para ocultar el número de muertes. Es por eso que, hasta hoy en día, no se ha podido determinar la cifra de muertos, pero se estima que fueron alrededor de 325, a pesar que los periódicos reportaron al día siguiente de la Masacre que la cifra oscilaba entre los 20 y 28 (*Poniatowska* 166-70).

Esta obra fue publicada originalmente en 1987, casi dos décadas después de la Masacre y desde entonces ha sido publicada varias veces por distintas editoriales. Es importante tomar en cuenta el año de publicación de la obra pues ocurre cerca del vigésimo aniversario de la Masacre y durante el año de campañas presidenciales. El año de publicación de la obra fue de gran importancia porque permitía a los lectores recordar o recuperar “lugares de memoria” por medio de la literatura. Según Pierre Nora, los *lugares de memoria* (*Lieux de mémoire*) surgen por la voluntad de recordar el pasado, coexisten entre lo simbólico, lo material y lo funcional, y se generan por la interacción entre la historia y la memoria. Agrega también que para crear estos *lugares de memoria* debe haber una voluntad del lector para recordar esa memoria, de lo

contrario, éstos serían distinguidos como *lugares de historia* (18-19). Por ejemplo, la Plaza de las Tres Culturas es un *lugar de memoria* porque no solamente es el lugar físico donde ocurrió la Masacre, también es simbólico y funcional pues representa la memoria traumática de esta Masacre. Velazco Piña, a través de esta ficción presenta una versión de los hechos para honrar la memoria de las víctimas de la Masacre, pero también con fines políticos pues la reconstrucción de este pasado violento representaba también una crítica del sistema político y el partido del poder (PRI). La obra incitaba a los lectores a recordar la memoria de la Masacre a veinte años después de haber ocurrido y a reconsiderar las acciones y las ideologías del mismo partido que en aquel entonces le permitieron actuar como una dictadura. La novela se adentra en los temas de corrupción y violencia como los principales mecanismos de control utilizados por el gobierno del PRI para eliminar las amenazas, tanto políticas como ideológicas. Para el año de publicación de esta obra, la permanencia política del PRI se encontraba de nuevo en crisis. Sus campañas presidenciales no fueron del todo exitosas debido a los escándalos de corrupción que involucraban a varios miembros del partido, incluyendo al candidato presidencial Carlos Salinas de Gortari, además de la Comisión Federal Electoral (CFE) y su presidente el secretario de Gobernación, Manuel Bartlett Díaz (Castro Sánchez).

Como resultado, la imagen del partido y el apoyo por parte de la sociedad se vieron afectados y, por primera vez en muchos años, existía la posibilidad real de que el candidato del partido Frente Democrático Nacional (FDN), Cuauhtémoc Cárdenas, ganara las elecciones presidenciales del 1988. Sin embargo, el PRI logró mantenerse en el poder cuando Salinas de Gortari ganó las elecciones con un escándalo por un sistema fallido de recuentos de votos. El sistema de conteo de votos había sido cuestionado por varios políticos y los partidos de oposición porque lo consideraban fraudulento, e inválido. Quedó al descubierto que el programa

o el *software* del “sophisticado y costoso equipo computacional que controlara el flujo de la información electoral” había sido modificado para beneficiar al PRI. A pesar de la crítica de la oposición, el partido del PRI actuó como de costumbre y nombró una vez más al candidato del PRI, Carlos Salinas de Gortari, como el presidente Constitucional de “todos los mexicanos” (Fuentes Flores 208-212).

Una vez establecida la importancia del año de publicación y el contexto político en el que aparece la obra de Velasco Piña, podemos entonces enfocarnos en la representación de los acontecimientos sociopolíticos que se desarrollan en la novela. La obra *Regina, 2 de octubre no se olvida* es una novela histórica que utiliza varios mecanismos de representación en la que combina elementos de la ficción, investigaciones periodísticas, discursos oficiales del Estado, y algunos testimonios de sobrevivientes. De esta manera, Velasco Piña desarrolla una representación novelística de la Masacre del 1968 que recrea y recupera un trauma y una memoria histórica basada en el autoritarismo del Estado ante el Movimiento Estudiantil.

1.2 Regina: el mito de un despertar espiritual

La primera parte de la obra comienza con el mito de una profecía que reciben los padres de Regina, la protagonista de la obra, durante un viaje al Tíbet. Un monje tibetano les revela que el destino de su futura hija ya está escrito y que ella será la líder de un despertar espiritual que abarcará a una gran multitud. El monje les entrega una carta de admisión para que, en un futuro no muy lejano, su hija pueda ingresar al convento y recibir su formación educativa, espiritual y religiosa por parte de los monjes tibetanos. Varios días después, los padres regresan a México y es entonces cuando se enteran que, efectivamente, el monje había acertado que muy pronto ellos

serían padres. Después de varios años de vivir en México, ellos deciden dejar todo y mudarse al Tíbet para que Regina inicie su educación espiritual.

Muchos años después, Regina ya es adulta y regresa a México una vez que ha terminado su formación académica y religiosa en el Tíbet. En base a este aprendizaje y el mito de ser la persona elegida para generar un gran despertar espiritual, el autor desarrolla una conexión entre mito, historia, y conocimiento indígena. Sin saber cómo ni cuándo, Regina sabe que su misión es ayudar a la sociedad mexicana que por más de cuatro siglos ha permanecido dormida, haciendo referencia al inicio del periodo colonial en México. Nuevamente se establece la referencia entre el mito y la historia indígena cuando un grupo de cuatro “auténticos mexicanos” inician un ritual en la pirámide de la luna porque creen que esto invocará el regreso del rey Cuauhtémoc a México y, con su ayuda, la sociedad mexicana despertará. Sin embargo, se sorprenden cuando ven que Regina es la que aparece en ese sitio.

El reencuentro entre Regina y los cuatro “auténticos mexicanos” es significativo porque establece una conexión entre el presente y una memoria histórica sobre el pasado indígena precolonial. Los cuatro “auténticos mexicanos” consideran que su conocimiento es una memoria que se ha conservado de generación en generación a través de los siglos. Como indica Pierre Nora:

Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived. (8)

Si la memoria está en constante evolución y es susceptible a cambios y apropiaciones, entonces es importante mantener con vida esa memoria y protegerla. La memoria es también un recuerdo

del pasado que, directa o indirectamente, puede tener un efecto en nuestro presente. La memoria representa también el reconocimiento y la importancia de valores, experiencias o eventos del pasado. Por ejemplo, los “auténticos mexicanos,” conocidos también como “Supremos Guardianes,” son los encargados de proteger y mantener viva la memoria y el conocimiento prehispánico de las cuatro principales culturas indígenas de México (zapoteca, olmeca, náhuatl, maya). Cada uno de los “auténticos mexicanos” interrogan a Regina para determinar si es ella la persona elegida para compartir esa memoria y, consecuentemente, cumplir la profecía del movimiento despertador y liberador en México. Ellos entienden la importancia de resguardar el conocimiento y la memoria indígena para evitar que cualquier persona se apropie o manipule la historia. Es así como el personaje de Regina refleja la conexión entre mito, memoria e historia pues ella representa una importancia mística basada en la profecía del monje tibetano, la combinación espiritual y religiosa del Tíbet con el conocimiento indígena y católico. Mismas que le otorgan las cualidades necesarias para asumir la responsabilidad de recaudar una energía mística y generar un movimiento que provocará el tan esperado despertar espiritual de la población en México.

En la segunda parte de la obra, el autor desarrolla la trama haciendo una intersección entre el personaje místico de Regina y los eventos históricos que culminaron en la Masacre de Tlatelolco en 1968. El plan de Regina y los cuatro “auténticos mexicanos” es reunir la energía mística generada por cuatrocientas mil personas en “el corazón de México” (el Zócalo) y así iniciar el ritual que pueda despertar sus conciencias. Durante la primera marcha de los estudiantes, ella se da cuenta que la mayoría son gente que tiene la capacidad de comprender y combatir la opresión por parte del gobierno. Para Regina, estos jóvenes ya han despertado en espíritu y conciencia, pero no cuentan con la cantidad suficiente de personas que ella y sus cuatro

acompañantes necesitan para lograr el ritual. Para ello, elaboran un plan que consiste en ofrecer talleres de mexicanidad en los que se les educa sobre las distintas culturas indígenas que existían en el país y cómo estas fueron afectadas por el imperio español. Como indica Nora, la búsqueda de la memoria es la búsqueda de la historia personal:

The passage from memory to history has required every social group to redefine its identity through the revitalization of its own history. The task of remembering makes everyone his own historian. [...] Those who have long been marginalized in traditional history are not the only ones haunted by the need to recover their buried pasts. [...] Indeed, there is hardly a family today in which some member has not recently sought to document as accurately as possible his or her ancestors' furtive existences. (15)

Junto con Regina, los “auténticos mexicanos” representan esta conexión entre la historia y la memoria a la que hace referencia Nora. Ellos comparten su memoria para ayudar a estos jóvenes a entender el pasado, recordar la historia y redefinir su identidad. Además de los estudiantes también asistían amas de casa, niños, obreros, académicos y cualquier persona que estuviera interesada en aprender. Poco a poco fueron aumentando la cantidad de talleres y, a su vez, se unieron más participantes que compartían la idea del despertar de la conciencia ya no solamente espiritual, sino también social en México.

Velazco Piña sustenta la conexión entre ficción e historia por medio de la inclusión de protestas históricas de otros países y organización de los sindicatos estudiantiles en México. Esta conexión permite al autor presentar una narrativa que dialoga entre la historia y la memoria para representar un pasado traumático. Como explica Nora,

Memory has never known more than two forms of legitimacy: historical and literary. These have run parallel to each other, but until now, always separately. At the present, the boundary between the two is blurring; following closely upon the successive deaths of memory-history and memory-fiction, a new kind of history has been born. Which owes its prestige and legitimacy to the new relation it maintains to the past. History has become our replaceable imagination – hence the last stand of faltering fiction in the renaissance of the historical novel, the vogue for personalized documents, the literary revitalization of historical drama, the success of the oral historical tale. (24)

La cercana relación entre la historia y la literatura nos permite visitar eventos del pasado. En México, los estudios sobre la violencia del Estado y el movimiento armado socialista en los años sesenta y ochenta se enfocaban en la reconstrucción del pasado desde una disciplina histórica y periodística (Gómez Unamuno 57). La novela *Regina 2 de octubre no se olvida* es importante porque por medio de la ficción representa y reinterpreta los hechos relacionados con la Masacre. Es interesante también el estilo narrativo que presenta Velazco Piña en esta obra pues dentro de su ficción la novela imita los discursos del presidente Gustavo Díaz Ordaz al igual que el estilo testimonial y periodístico como el presentado en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska. El límite entre la memoria histórica y la memoria literaria, como indica Nora en la cita anterior, pareciera no estar muy claro en la obra. Así, el autor se apoya en testimonios e investigaciones para legitimar su obra y por medio de su narrativa recuperar una memoria histórica que, en el caso de la Masacre de Tlatelolco, ha sido fragmentada por la censura del gobierno.

Según la narrativa, el gobierno mexicano temía que se desarrollaran protestas similares a las ocurridas en Francia y Estados Unidos. La preocupación del gobierno era que grupos de

jóvenes se organizaran para protestar reformas sobre la educación, el trabajo, la política, el cumplimiento del servicio militar, y más. Por ejemplo, explica que las protestas en Francia fueron estrictamente académicas ya que los estudiantes de la Universidad de la Sorbona no estaban de acuerdo con la organización administrativa en esa institución. Al principio eran pocos los estudiantes que protestaban en las calles, pero las marchas se intensificaron una vez que una gran cantidad de obreros se unieron a la huelga y esto provocó que Francia se paralizara por casi una semana. En Estados Unidos, jóvenes estudiantes organizaron varias huelgas para protestar su negación a cumplir el servicio militar debido a que consideraban que la guerra en Vietnam era injusta. En Checoslovaquia, gran parte de la población comenzó las protestas al darse cuenta que eran gobernados por un régimen despótico que no era más que una marioneta de la Unión Soviética. Al ver la alarmante reacción de la población, el gobierno ruso ordenó “la inmediata ocupación militar de Checoslovaquia y la supresión de todo asomo de libertad” (Velasco Piña 310).

1.3 El control social

Al incluir estos conflictos internacionales como referencia, el autor nos incita a reflexionar cómo el movimiento estudiantil nacional en México (y la violencia del Estado) se contrasta con aquellos de otros países durante el mismo periodo. El personaje del entonces presidente mexicano, Gustavo Díaz Ordaz, también aparece dentro de la obra como un mandatario frío y calculador. Al darse cuenta de los conflictos que ya habían ocurrido antes de 1968 en otros países y cómo estos habían atentado contra sus respectivos gobiernos, el presidente Díaz Ordaz se propuso responder ante el movimiento estudiantil utilizando la fuerza policiaca y

militar para no permitir que se saliera de control. Esto se revela durante una conversación entre el secretario de gobernación y el presidente Díaz Ordaz:

Nuestro embajador en París me ha enviado un informe sobre la llamada “Revolución de Mayo”. El embajador no se dio cuenta, pero lo que permitió que un simple incidente universitario se convirtiese en un conflicto nacional se explica por una sola causa: la falta de control del gobierno francés de las diferentes fuerzas sociales. Eso es algo que, afortunadamente, jamás podrá ocurrir en nuestro país. [...] No es a mí a quien se debe la ejemplar organización política de nuestro país, yo solo soy un continuador más del sistema; espero, eso sí, contribuir en alguna medida a su perfeccionamiento. (317)

La idealización del dialogo entre el presidente y su secretario de gobernación funciona como una manera de presentar un recuerdo crítico o un comentario histórico sobre la manera en la que ha gobernado el PRI en México por tantos años. Por ejemplo, la crítica del presidente sobre cómo el gobierno francés no tiene control sobre las fuerzas sociales y la seguridad que demuestra al afirmar que “eso nunca sucederá en México”, nos deja entrever a un gobierno férreo y dictatorial pues éste no permitiría las protestas o el descontrol de los jóvenes. Especialmente, eso se entiende cuando sabemos que hasta 1968 el PRI llevaba casi 4 décadas en el poder sin perder ninguna elección y, como indica el presidente, él es solamente un continuador más de ese sistema. Aunque él no pueda ser nuevamente el próximo presidente de México, su trabajo es proteger a como dé lugar el poder, los mecanismos de control y la ideología de su partido. De esta manera, y aunque cada seis años se lleven a cabo elecciones presidenciales democráticas, el poder continúa dentro del mismo partido y es lineal. Este sistema es lo que se ha criticado como una “dictadura camuflada” de democracia.

Velazco Piña nos ofrece nuevamente otra crítica sobre la ideología autoritaria y el *modus operandi* por parte del gobierno mexicano para el control social. Durante esa misma conversación con el secretario de gobernación, el presidente declara lo siguiente:

Lo genial de nuestro sistema político consiste en que el Gobierno posea un perfecto control de todas las fuerzas sociales del país, pero este control se realiza de tal forma que la gente ni siquiera se da cuenta de su existencia. Obreros, campesinos, burócratas... bueno, hasta los boleros y los voceadores de periódicos, si quieren prosperar en su trabajo o al menos conservarlo, tienen que formar parte de las organizaciones creadas para ellos en el PRI. Es ahí donde habrán de canalizar sus solicitudes para lograr la resolución a sus problemas. Es en estas organizaciones donde se vale, siguiendo las reglas, hacer “grilla” e intentar alcanzar mayores beneficios personales y de grupo. Tratar de lograrlo está muy bien, pero siempre y cuando se pertenezca al sistema, se acepte su control y se juegue siguiendo las reglas. (317-318)

Esta cita nos permite reflexionar sobre el poder que ejerce el gobierno sobre la sociedad. Primero, la creación de organizaciones patrocinadas por el PRI para la estabilidad de los campesinos, obreros, burócratas y más, le permiten al presidente segregar y mantener un control más directo sobre los distintos sectores de la sociedad. Las organizaciones patrocinadas por el gobierno forman parte de un sistema de acciones y dirigentes que permiten disfrazar, e incluso racionalizar, la corrupción. El problema es que el gobierno ofrece oportunidades para la superación y beneficio tanto personales como del grupo, siempre y cuando estos sigan “las reglas del juego” pues de esta manera el PRI mantiene el poder en distintos sectores sin tener mayor oposición. Este sistema de control y corrupción al cual se refiere el presidente en la novela, le ha

funcionado al gobierno del PRI por tantas décadas que incluso ha llegado a institucionalizarse en los distintos sectores sociales y económicos. En otras palabras, se puede proteger de cualquier acción u oprimir a través de leyes o medidas económicas que afecten estratégicamente aquellos que representan una amenaza para el gobierno y sus instituciones o sus dirigentes.

Esta ideología autoritaria y *modus operandi* al que alude el presidente Díaz Ordaz y sus colaboradores políticos para mantener control político y social lo podemos considerar como una representación de la violencia, específicamente de la *violencia sistémica* que nos presenta Slavoj Žižek:

Systemic violence is something like the notorious “dark matter” of physics, the counterpart to an all-too-visible subjective violence. It may be invisible, but it has to be taken into account if one is to make sense of what otherwise seems to be “irrational” explosions of subjective violence. (2)

La *violencia sistémica* es más sutil porque puede esconderse y ser casi invisible bajo mecanismos sistémicos como la política y la economía. Es difícil detectar esta *violencia sistémica* porque, a diferencia de la *violencia subjetiva*, no hay asesinatos, golpizas o secuestros. Aunque no sea fácil de detectar, es importante tomarla en cuenta para entender cómo las organizaciones creadas por el gobierno para los distintos sectores sociales son también mecanismos de control. De esta manera, los sistemas o instituciones designadas para la protección de la sociedad, son las mismas que abusan del poder.

El carácter tirano, obsesivo, y controlador del personaje del presidente Díaz Ordaz En la novela se asimila a las características de otros dictadores en la literatura del Boom latinoamericano.¹² Aunque el personaje del presidente apenas aparece de manera activa en la

¹² La novela del dictador obtuvo gran popularidad durante el Boom de la narrativa latinoamericana en las décadas de 1960 y 1970. Con la combinación de sucesos reales y la ficción narrativa, varias obras abordaron temas como el

obra, su nombre es constantemente aludido, como si fuera un dictador omnipresente. Gustavo Díaz Ordaz en esta obra se exhibe como el personaje más representativo del abuso del poder, especialmente cuando se trata de controlar al movimiento estudiantil. El personaje de Díaz Ordaz coincide con otros personajes dictatoriales en cuanto a su composición y características como:

(1) un sentimiento de absoluta superioridad, que pronto degenera en profundo desprecio hacia todos los demás seres humanos; (2) una total seguridad en sí mismos, en la validez de su juicio y en lo ineluctable de su destino, que al fin les cierra la posibilidad de comunicación hasta con los consejeros más íntimos; (3) un temperamento imperioso, para el cual vivir es inseparable de mandar, lo que lleva a la plena concentración de poderes en su mano y a su intervención en las más nimias decisiones gubernamentales; (4) un apetito voraz de poder, no sólo por sus retribuciones secundarias (riqueza, lujo, adulación) sino por el exhilarante sentimiento de inflación del yo que su ejercicio conlleva y que pronto, como una droga, demanda dosis cada vez mayores de dominio: más sometimiento de los otros; más intransigencia; más represiones, mayores crueldades. (Castellanos y Martínez 94)

Las características señaladas anteriormente nos ofrecen una muy buena descripción de la construcción literaria de dictadores. Algo más que estos dictadores tienen en común con el personaje de Díaz Ordaz es una serie de características que van desde la vejez del tirano, el uso (o mal uso) de la memoria, el machismo, una crueldad fría, el aislamiento, la impenetrabilidad,

caudillismo, el poder, la violencia, entre otros más, relacionados con las dictaduras en países latinoamericanos. Por ejemplo, *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *El otoño del Patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, entre otros. Algo que tienen en común estas obras es que los dictadores aparecen como personajes principales con características representadas de manera autoritaria, mítica, grotesca, irónica, y algunas veces surrealista. Para más información, consultar “El dictador hispanoamericano como personaje literario” de Castellanos y Martínez.

entre otras más (Castellanos y Martínez 81). El aislamiento e impenetrabilidad se demuestra a nivel social y político ya que frecuentemente en la obra se menciona que el presidente Díaz Ordaz está de viaje y ni sus allegados políticos tienen la facilidad para encontrarlo. Si bien estas características reflejan una similitud entre el personaje de Díaz Ordaz con otros personajes de las novelas del dictador, hacer un contraste más detallado nos desviaría del enfoque de este capítulo. Sin embargo, estos atributos son útiles para señalar el comportamiento tirano y dictatorial del presidente Díaz Ordaz y el abuso de su poder.

Desde el primer momento en el que el presidente aparece en la obra, este revela una seguridad, un carácter estricto y condescendiente cuando se dirige a sus subordinados. El desprecio hacia los estudiantes es aún más evidente. Por ejemplo, en esta instancia:

– ¿Quiere usted que cese en el acto a Mendiola? – preguntó el general y licenciado Corona del Rosal, buscando desviar las *iras presidenciales* hacia el chivo expiatorio que estimó más propicio. – No – respondió el Presidente, añadiendo con sarcástico acento– ya sé que es un bandido, pero es el único que en la ciudad sabe *mantener a raya* a los *delincuentes* que aún no han entrado a trabajar en el Gobierno. Cese nada más al encargado de Compras. – Dicho lo anterior, el licenciado Díaz Ordaz pronunció unas palabras que sonaron en el oído del regente del todo semejantes a *una sentencia de muerte*: – Comuníquese dentro de unos minutos con el secretario de Gobernación, él se hará cargo de aplicar el castigo adecuado a esos *muchachitos albrestandos*. Colabore con él en todo lo que sea necesario. – Así lo haré, señor Presidente.¹³ (365)

¹³ El énfasis es mío.

La mayoría de las interacciones con sus subordinados son muy similares en cuanto al tono y el propósito. Por eso la mayoría de sus apariciones son para dar órdenes sobre quién cesar, cómo atacar al movimiento estudiantil y cómo reaccionar ante los medios de comunicación.

Evidentemente, por ser el líder supremo de la nación, no existe ninguna otra competencia u oposición política superior a él, lo cual significa que tiene a su alcance un gran poder político y militar que nunca duda en utilizarlos. Además, entiende que puede manipular las leyes y la información sin mayores problemas pues, como lo declaró en una cita anterior, él solamente es parte de un sistema político (monopartidista) que ha establecido esas reglas. Por estas razones, el personaje del presidente demuestra una gran seguridad, además de ser muy frío y calculador. Esta combinación entre la arrogancia de un carácter tirano y el abuso del poder hace que el presidente actúe cada vez más violento en contra de los estudiantes.

En la novela, la ineptitud de los subordinados del presidente para neutralizar al movimiento estudiantil provoca que Díaz Ordaz se enfurezca aún más e inicie otro plan de ataque. Uno de los métodos que utilizó el presidente para intentar controlar a los estudiantes fue la creación de un grupo paramilitar conocido como los Halcones. Para el presidente Díaz Ordaz, esa fue una de sus mejores ideas ya que él mismo lo reconoce durante una conversación con el licenciado Echevarría:

El licenciado Ordaz no podía ocultar el regocijo que le producía el desasosiego de su subalterno. Con calculado acento de benevolente reproche, manifestó: --No se preocupe; como sabía que a usted no se le iba a ocurrir, dispuse ya la formación de un grupo paramilitar que tendrá a su cargo hacer frente a los estudiantes si es que estos logran, lo que no creo, rebasar el control de las sociedades de alumnos y de los porros [pandilleros]. Hasta ahora tan solo han sido aceptados cuatrocientos

elementos para integrar este grupo, pero esperamos llegar a los mil en unos meses. Sólo se aceptan muchachos de verdad “bragados”, que se encuentren en alguna cárcel del país por reincidencia bien comprobada en la comisión de homicidios y lesiones. Se les habla claro, se les ofrece la libertad y un buen sueldo, pero a cambio de lealtad y obediencia ciega al Gobierno. Vamos por buen camino, están aprendiendo rápidamente a actuar como grupo. Les he puesto “los Halcones”. Ya tengo ganas de que los estudiantitos, hijitos de mamá, intenten alborotar. A ver cómo les va cuando se enfrenten a nuestros “Halcones”. (320)

Como lo explica la cita anterior, la creación de este grupo paramilitar y financiado por el gobierno representaba una herramienta más de contraataque y opresión hacia los estudiantes. El secreto grupo de los Halcones estaba formado por delincuentes de barrios marginados o encarcelados por crímenes de homicidio y lesiones. Aunque en la actualidad no se sabe mucha información sobre este grupo paramilitar, algunos documentos desclasificados por el Archivo General de la Nación indican que Los Halcones sí formaron parte de la nómina del Departamento del Distrito Federal (Najar, “Quiénes eran”). Velazco Piña hace referencia a esto en su novela para establecer así una conexión entre la historia y la ficción.¹⁴

¹⁴ El grupo de los Halcones, o el concepto de un grupo paramilitar apoyado por el gobierno para oprimir a sus enemigos, ha sido representado a través de los años en otras obras. Por ejemplo, en la novela *El amante de Janis Joplin* (2001) de Elmer Mendoza, situada en la década de los 1970 y que analizaremos en el siguiente capítulo, nos presenta a un grupo similar llamado Los Dragones. Funcionan de manera similar pues, con el apoyo del gobierno, su propósito es oprimir e incluso asesinar a los que representen una amenaza política o ideológica, sin impunidad por violar las leyes o los derechos humanos. La película *Roma* (2018) del director Alfonso Cuarón, situada en 1970 y 1971, también muestra la participación del gobierno en cuanto al apoyo y entrenamiento de artes marciales que este ofrece al grupo de los Halcones. La película nos muestra una representación del entorno social y político de la época con unas escenas en las que jóvenes que protestaban en las calles de la ciudad de México son atacados por los Halcones. No se sabe cuántos murieron, pero oficialmente se habló de 120 personas. Este evento, ocurrido el 10 de junio de 1971, se le conoce como El Halconazo o también como La Matanza de Jueves de Corpus (Najar, “Quiénes eran”).

El autor también mitifica la figura del presidente Díaz Ordaz al acreditarle un discurso sobre el razonamiento y la justificación de la creación de este grupo paramilitar y ofrecerles el entrenamiento necesario y utilizarlos como brazo de ataque en contra de los estudiantes. Esto revela el carácter frío y calculador del presidente pues de esta manera podría presentar un frente violento sin dañar su propia imagen ni la de su partido político. Además de beneficiar al gobierno, la creación de los Halcones también favorecía a los delincuentes porque conseguían su libertad y recibían un sueldo proveniente de las nóminas del gobierno. Según se narra en la obra, ellos aparecían como empleados de limpieza en las nóminas salariales de distintas instituciones en la Ciudad de México (334). Debido al entrenamiento y a sus cualidades delincuenciales, además de la protección del gobierno, los Halcones se convirtieron en una de las herramientas del Estado más violentas para atacar a los estudiantes.

El carácter tirano y el deseo por el poder totalitario fueron las razones principales que motivaron a que el presidente Ordaz utilizara las autoridades locales, el ejército y los Halcones como un *aparato represivo del Estado*.¹⁵ Hannah Arendt sugiere lo siguiente en cuanto a la relación entre el carácter tirano, el abuso de poder y el uso de organizaciones con fines represivos:

Even the totalitarian ruler, whose chief instrument of rule is torture, needs a power basis-the secret police and its net of informers. Only the development of robot soldiers, which, as previously mentioned, would eliminate the human factor completely and, conceivably, permit one man with a push button to destroy whomever he pleased, could change this fundamental ascendancy of power over

¹⁵ Louis Althusser propone que el *aparato represivo del Estado* esencialmente consiste en asegurar, por la fuerza brutal o de manera administrativa, las condiciones políticas para su reproducción, que en última estancia son relaciones de explotación (17-18).

violence. [...] Hence, in domestic affairs, violence functions as the last resort of power against criminals or rebels-that is, against single individuals who, as it were, refuse to be overpowered by the consensus of the majority. (50-51)

La colaboración entre el Estado y estos grupos de ataque (la policía local, el ejército y los Halcones), nos revela que el objetivo del personaje tirano no es solamente castigar cruelmente a los estudiantes, sino también terminar con sus protestas e ideología comunista. De esta manera se mantenía la percepción de un gobierno fuerte y estricto utilizando la fuerza física para causar temor ante la sociedad. Gómez Unamuno indica que por medio de la superposición de recuerdos de personajes (como el presidente), la narración puede producir un efecto de circularidad y confrontación de una memoria opresiva y envolvente para el lector (111). Por lo tanto, la personificación del presidente Díaz Ordaz funciona para proyectar una imagen de un gobierno soberano que no dudaba en utilizar las fuerzas militares e impartir el miedo para así seguir reproduciendo los mecanismos corruptivos, ideológicos y políticos que le permitirían continuar al mando del país.

Debido a que no existía nadie en la obra que cuestionara su superioridad o inclusive sus decisiones tácticas, el personaje del presidente seguía comportándose como un dictador mientras que daba ordenes específicas a su aparato represivo de actuar con la mayor crueldad posible. La obra nos muestra como cada escuela que recibió el ataque de las fuerzas represivas del gobierno fueron coordinadas de la misma manera. Primero llegaban las fuerzas policiacas y daban órdenes a los estudiantes a que salieran de clases y se entregaran a las autoridades. Muchos de los estudiantes no salían por temor a ser torturados o asesinados por los policías y porque sabían que su destino era el hospital o la cárcel. Esto se evidencia en el siguiente texto:

La reputación de brutalidad y salvajismo de que gozaba el cuerpo de granaderos quedó plenamente justificada. La avalancha azul se desbordó incontenible por pasillos y escaleras golpeando sin distinción a hombres y mujeres, profesores y alumnos. Los policías nunca se concretaban a propinar un simple garrotazo, sino que a todo aquel que tenía la desgracia de cruzarse en su camino, tras de derribarlo a golpes, continuaban asestándole garrotazos y patadas hasta transformarlo en una masa de carne dolorida y sangrante. (344)

Esta descripción de los ataques a las escuelas dialoga nuevamente entre la ficción, la historia y la memoria pues se asemeja a una gran cantidad de testimonios recolectados por Poniatowska. Si bien estos ataques eran crueles en un principio, conforme fueron progresando las protestas, el nivel de violencia fue aumentando también. Especialmente cuando los estudiantes de distintos planteles universitarios empezaron a organizarse para hacer frente a los ataques orquestados por el presidente Díaz Ordaz.

Con gran detalle, Velazco Piña nos describe cómo en varias ocasiones, los estudiantes intentaron defenderse de los policías con piedras, monedas, zapatos, botellas, tostadores, radios y cualquier otra cosa que pudieran encontrar (342). Los estudiantes cerraban calles e incendiaban carros para bloquear la llegada de los policías y también para guiarlos hacia las puertas principales de las escuelas. De esta manera intentarían acorralarlos y atacarlos por la retaguardia y los costados.¹⁶ Al ver que los policías locales iban perdiendo las batallas, el ejército intervenía

¹⁶ *Amuleto* (1999) de Roberto Bolaño también nos ofrece una representación similar de los ataques del gobierno a los planteles escolares, previo a la Masacre de Tlatelolco de 1968. Auxilio es la protagonista de la obra, pero además de presentarse como testigo y sobreviviente, representa también la encarnación de un trauma y una memoria colectiva. No solamente nos cuenta sus memorias, también nos relata las formas en las que sus compañeros, profesores y estudiantes fueron víctimas de la violencia generada por el gobierno, justo a unas semanas previas a la Masacre de Tlatelolco. La manera en la que recuerda y relata sus memorias de los ataques del Estado es similar a la narrativa de Velazco Peña, los testimonios orales recolectados por Poniatowska, y otros documentales como *Tlatelolco: Las claves de la Masacre* de Carlos Mendoza.

y era entonces cuando se intensificaban los ataques (349). En todos sus ataques, las fuerzas militares no se limitaban en cuanto al uso de armas, granadas, bazucas, gases lacrimógenos, tanques de guerra y más (341). Después de cada ataque, el gobierno reabastecía las armas y municiones de los policías y los soldados. Estas armas eran siempre provenientes de los Estados Unidos, como lo indica el propio presidente: “He ordenado ya, con carácter de urgente, la compra en los Estados Unidos de una fuerte dotación de las mejores granadas lacrimógenas; llegarán por avión mañana y podrán ser utilizadas en la operación que planeamos” (369). Debido a que los ataques por parte de los policías y el ejército en las escuelas de la Ciudad de México no habían logrado controlar al movimiento estudiantil, el presidente se ingeniaba un nuevo plan más violento y efectivo pero que lograría ocultar la *fabricación de la violencia*.

1.4 La fabricación de la violencia

La *fabricación de la violencia* la defino como un sistema de ideologías, conspiraciones y acciones que aparentan ser justificables al responder a los actos de violencia que este mismo sistema ha creado. Entre los elementos que considero esenciales para la *fabricación de la violencia* se encuentran el lenguaje, la identificación de la víctima y el victimario, la ideología y su propagación, entre otros. Por ejemplo, a través del lenguaje se puede presentar un argumento y un tono que indican la severidad de los actos violentos dirigidos a algún individuo, grupo o institución. Sin embargo, el lenguaje se presenta con prejuicio en contra de los victimarios y sus actos y por lo tanto se justifica responder por medio de la violencia o de las leyes. El manejo del lenguaje permite adjudicar quién es víctima y quién es victimario. Eso es importante porque influye, de alguna manera u otra, en la narrativa o el discurso que intenta racionalizar y defender sus acciones y su postura. En el caso de los políticos, son ellos quienes manejan las leyes y el

discurso oficial. En base a esto se formulan planes y decisiones para contra atacar a la amenaza que representa el supuesto victimario. Esta amenaza puede ser representada por medio de la violencia física, alguna influencia política, social o económica, o una ideología distinta que ponga en peligro la permanencia del *estatus quo* o el poder hegemónico. Los medios de comunicación forman parte esencial de este sistema y de la propagación de la información debido a la gran capacidad de transmisión que tienen para informar (o influenciar) a la sociedad sobre la violencia que les afecta. Por eso, la violencia fabricada la entiendo como un sistema de corrupción que por medio de una o varias trampas intentan distraer la atención de otros actos violentos o corruptos.

Este sistema puede generar también las bases para legitimar la autoridad del Estado. Según el sociólogo Max Weber, existen tres diferentes tipos de legitimidad política: tradicional (monarquías), carisma (personalidad), y racional (legal). La autoridad racional se basa en la creencia y aceptación de las reglas (leyes) y de aquellos individuos que, elevados a la autoridad, emiten órdenes bajo tales reglas a (Weber 215). Agrega también que, en el caso de la autoridad legal, se genera un poder o una obediencia hacia el orden establecido por un sistema legal. Este sistema legal extiende su poder a las personas elegidas a ejercer la autoridad (215-216). En otras palabras, gobiernos, funcionarios e instituciones tienen o parecen tener un derecho legal legítimo para establecer la autoridad de la ley y el orden bajo la promesa del interés público. El público entonces acepta la legalidad de este sistema y de sus gobernantes.

La *fabricación de la violencia* y la legitimidad de la autoridad nos ayuda a analizar la importancia del encubrimiento de información, acciones políticas o violentas, la participación de distintas organizaciones, para intentar entender los ataques orquestados en la obra por el Presidente y la manera de justificarlos o disfrazarlos ante los medios de comunicación y la

sociedad. Durante una reunión, el licenciado Echevarría¹⁷, la mano derecha del Presidente y aspirante a candidato presidencial, declaró ante generales del ejército, comandantes de la policía, miembros de los Halcones y dirigentes de la Federación Nacional de Estudiantes Técnicos¹⁸ las razones del Presidente para atacar a los estudiantes nuevamente:

La estabilidad del país y la continuidad de la paz social de que gozamos se encuentran amenazadas. Nuestro progreso no es producto de la casualidad, sino fruto del adecuado control de las fuerzas sociales que dentro de la libertad ejerce el Estado. No vamos a permitir que este indispensable control que realiza el Gobierno, sobre el cual se sustenta la ejemplar organización política que hemos logrado, sea destruido por la inconsciencia de un puñado de pseudoestudiantes, manipulados por oscuros intereses provenientes de influencias extranjeras.

(Velazco Piña 368)

Este discurso nos revela varios elementos de la violencia fabricada. Por ejemplo, el uso del lenguaje en el discurso del licenciado Echevarría (y el mismo que se entregaría a los medios de comunicación días después) identifica a los estudiantes como los victimarios. Los acusa de ser manipulados por intereses o ideologías extranjeras, refiriéndose al comunismo cubano,¹⁹ y de

¹⁷ Luis Echevarría era profesor de teoría política en la Universidad Autónoma de México antes de integrarse a las filas del Partido Revolucionario Institucional. Rápidamente escaló los niveles de la jerarquía de su partido y en pocos años logró ser parte del gabinete presidencial de Díaz Ordaz. Él fue el secretario de gobernación durante el sexenio de Díaz Ordaz y, consecuentemente, fue elegido por el mismo presidente como el próximo candidato a tomar el poder de la nación.

¹⁸ Los dirigentes de la Federación Nacional de Estudiantes Técnicos colaboraban con el gobierno proveyendo información sobre los estudiantes de las distintas escuelas, sus líderes y sus planes para protestar. En otras palabras, ellos hacían la función de espías o agentes encubiertos para el gobierno. Sin embargo, los estudiantes descubrieron la labor secreta de sus dirigentes y decidieron expulsarlos. Fue entonces cuando iniciaron una reestructuración para tener un sindicato de estudiantes independiente del gobierno. Esto llevó a la formación del Consejo Nacional de Huelgas (CNH) conformado por estudiantes delegados de aproximadamente 70 escuelas.

¹⁹ Sabemos que se refiere al comunismo cubano porque, según la obra, fue estrategia del PRI hacer que la marcha del movimiento estudiantil se uniera a la otra marcha organizada por agrupaciones de izquierda para celebrar la

atentar en contra del bienestar de la nación y del progreso social y político que hasta entonces habían logrado.

Sin embargo, el Presidente y su partido en realidad intentaban defender a como diera lugar el control y la permanencia política de la que por tantos años habían gozado, aunque esto requiriera usar la violencia represiva del Estado. Misma que se llevaría a cabo por la policía local, el ejército y los Halcones. Cada organización desempeñaría una labor específica durante la manifestación que se organizaba el 26 de julio de cada año para celebrar la Revolución Cubana. Unos días antes de la celebración, varios agentes policíacos salieron a las calles como civiles y repartieron volantes anónimos que insultaban al gobierno e incitaban a una manifestación violenta. Estos volantes llamaron la atención de muchos estudiantes que, aunque no necesariamente planeaban festejar la Revolución Cubana, supuestamente intentaban protestar por el abuso del poder y los ataques violentos a las escuelas y sus estudiantes. Ya que el plan de incitar a una manifestación estaba saliendo a la perfección, el próximo paso fue enviar a los Halcones camuflados de barrenderos un día antes para poner piedras en los botes de basura en carácter abierta y transitada.

Al día siguiente, la manifestación ocurrió como se esperaba. Los policías vigilaban a los estudiantes, pero el plan era no ser los primeros en atacar para de esta manera cambiar la narrativa de los hechos en el discurso oficial y declarar que los victimarios fueron los estudiantes. La obra de Velasco Piña relata que el plan era que los Halcones se mezclaran entre los estudiantes e incitaran a la violencia. Este plan falló ya que uno de los principales objetivos del movimiento estudiantil era manifestar de forma pacífica para evitar enfrentamientos con las autoridades. Debido a que los Halcones no obtuvieron la reacción que esperaban de los

fecha simbólica de la Revolución Cubana. Así sería más fácil señalarlos como comunistas ante los medios de comunicación y la sociedad.

manifestantes, ellos mismos utilizaron las piedras para atacar a los policías y a todos los negocios alrededor. Sin embargo, el plan no salió a la perfección porque una vez que empezó el enfrentamiento, algunos de los Halcones lograron alejarse de la escena, mientras que otros fueron alcanzados por las balas y las granadas del ejército. Esta parte de la obra concuerda con los testimonios recolectados por Poniatowska, sobre este enfrentamiento del 26 de julio de 1968 entre estudiantes y autoridades. Poniatowska también señala la presencia de las piedras e incluso cuestiona si eso fue una casualidad ya que los capitalinos no acostumbran a tirar piedras en botes de basura (11-12).

Según la obra de Velazco Piña, las noticias no se hicieron esperar y todos los medios de comunicación reportaron la versión oficial de los sucesos del día anterior. La versión era la misma que el gobierno ya había preparado días antes. Ésta misma indicaba que los asistentes al evento habían promovido desórdenes de toda índole, desde vejaciones a los transeúntes, hasta ruptura de cristales, por lo cual había obligado la intervención de las fuerzas del orden. En su precipitada fuga ante la llegada de la policía, algunos alborotadores se habían refugiado en planteles universitarios del centro de la ciudad. Profundamente respetuosas de la Autonomía Universitaria, las fuerzas policiacas se habían abstenido de efectuar acto alguno que pudiera interpretarse como una violación a ese derecho. Las autoridades gubernamentales confiaban en que fueron los propios estudiantes quienes expulsaran de sus escuelas a los agitadores, poniendo con ello feliz epílogo al trivial incidente. (395)

La representación de los hechos en *Regina, dos de octubre no se olvida* nos ayuda a reflexionar sobre la violencia que ya había sido planificada y fabricada días antes. La inserción de piedras en los botes de basura, la manipulación del lenguaje para señalar a los presuntos victimarios y la preparación del discurso oficial días antes de lo sucedido, revelan las acciones

premeditadas por parte del gobierno para racionalizar sus acciones ante los medios de comunicación y la opinión pública. La narrativa de Velazco Piña nos revela que los estudiantes y varios sectores de la sociedad no creyeron completamente en los reportes iniciales porque ya estaban acostumbrados a que los medios reportaran las noticias según los intereses del gobierno. No fue hasta varios días después, en una de las asambleas de estudiantes, que se llegó a la conclusión de que la versión de los hechos que propagaban los medios de comunicación había sido creada por el mismo gobierno para justificar la intervención en contra de los estudiantes y mantener al Gobierno con una buena imagen ante la sociedad.

Los medios de comunicación en *Regina, dos de octubre no se olvida* juegan un rol importante en la *fabricación de la violencia*. Esto lo vemos en una conversación entre el Presidente y el licenciado Echevarría cuando este le reporta que “Estaban ya muertos, sus cuerpos serían incinerados y esparcidas sus cenizas. Las autoridades y los medios de difusión- concluyó- negarían categóricamente que hubiese perecido persona alguna en los sucesos de esa jornada” (403). Debido al poder que tienen para transmitir rápidamente información a la sociedad, los medios de comunicación pueden convertirse en una herramienta para el Gobierno. Especialmente si se utilizan para manipular la información, justificar sus actos o distraer a la sociedad de los verdaderos actos corruptos y violentos. Entonces, los medios de comunicación se convierten en elementos importantes dentro de la *fabricación de la violencia*. En este caso consideró que los medios de comunicación son los principales agresores en la *violencia cultural*. Según Johan Galtung la *violencia cultural* se basa en los aspectos de la cultura que determinan “el ámbito social, la esfera simbólica de nuestra existencia que es ejemplificada por la religión, la ideología, el lenguaje, el arte, las ciencias, entre otros, y que se pueden utilizar para justificar o legitimar la violencia directa o estructural” (291). A diferencia de la *violencia estructural* o

violencia sistémica que proviene de las instituciones, la violencia directa es aquella que es más fácil de detectar por ser casi inmediata y generalmente atenta contra la vida. Por ejemplo, el caso anterior del ataque en contra de los estudiantes y la desaparición de sus cuerpos sería un ejemplo de la *violencia subjetiva*. Sin embargo, los reportajes de los periódicos que justifican (o niegan) las acciones del gobierno hacen que esa violencia aparente ser no existente y por lo tanto se convierten en perpetradores de la *violencia cultural*.

La importancia de la *violencia cultural* es que cambia la percepción de la *violencia subjetiva*. En otras palabras, ayuda a que las acciones violentas se perciban como algo justo, o por lo menos no incorrecto (Galtung 292). Los medios de comunicación tienen la capacidad de investigar los hechos y reportar sus conclusiones de tales hallazgos. De igual manera tienen el poder para convencer o, por lo menos, influenciar la opinión pública o distraer por completo la atención sobre ciertas cuestiones políticas.²⁰ Este poder es precisamente lo que los vuelve atractivos para propósitos políticos. En contraste con el papel de los medios de comunicación dentro de la *violencia cultural* que propone Galtung, Louis Althusser propone que estos pueden ser utilizados como *aparatos ideológicos del Estado*. Esto se debe a la facilidad y el gran alcance de difusión que tienen los medios de comunicación para influenciar en la ideología de la sociedad. Según explica Althusser:

Ideological State Apparatuses function massively and predominantly *by ideology*, but they also function secondarily by repression, even if ultimately, but only ultimately, this is very attenuated and concealed, even symbolic. (There is no such thing as a purely ideological apparatus.) Thus, Schools and Churches use suitable

²⁰ La colaboración entre el gobierno y los medios de comunicación para desviar la atención o las críticas por parte de la sociedad lo considero un síntoma de la corrupción, especialmente en México, porque existe un beneficio político y económico para ambas partes. En la jerga popular a esto se le llama “la caja china.” Inclusive se hace mención y desarrollo de este concepto en la película *La dictadura perfecta*.

methods of punishment, expulsion, selection, etc., to ‘discipline’ not only their shepherds, but also their flocks. The same is true of the Family.... The same is true of the cultural Apparatus (censorship, among other things), etc. (14-15)

Hoy en día, unos de los *aparatos ideológicos* más importantes en el caso de México son las televisoras TV Azteca y Televisa. Ambas son las más influyentes dentro de los medios de comunicación porque, además de sus programas de televisión (novelas, noticias, deportes), también tienen afiliaciones con estaciones de radio y periódicos nacionales, que les permite tener mayor alcance de difusión. En la obra de Velazco Piña, el Presidente utiliza el poder y el alcance masivo de los medios de comunicación para presentar información de tal manera que intente manipular la opinión pública y reprimir públicamente las acciones de los estudiantes.

[...] el licenciado Díaz Ordaz les informó [a los funcionarios, reunidos en la oficina del jefe del Departamento del D. F] de lo que acababa de acontecer a escasa distancia de donde ellos se encontraban; el ejército había ocupado San Ildefonso; algunos estudiantes habían resultado heridos y otros muertos; los cadáveres serían incinerados y su existencia rotundamente negada; debían convocar cuanto antes a una conferencia de prensa y televisión para dar a conocer la versión oficial de los sucesos; el conflicto había terminado. (427-28)

De esta manera, el Presidente se sobrepasaba actuaba de tal manera que se sobrepasaba las leyes y la incineración de los cuerpos le permitía deshacerse de la evidencia del crimen. Es importante resaltar la importancia de los medios de comunicación pues a través de ellos el presidente se adelanta a cualquier otro discurso alternativo al discurso oficial, lo cual le permite tener mayor

control de la narrativa de los hechos para acondicionar o disciplinar a la sociedad mientras que continúa actuando de manera dictatorial.²¹

Aunque los ataques del Gobierno eran constantes y cada vez más violentos, el movimiento estudiantil adquiría cada vez más apoyo de otros sectores de la sociedad. El sistema ideológico del Estado no parecía ser del todo exitoso pues a las marchas se unieron cada vez más profesores, amas de casa, vendedores ambulantes, albañiles, conserjes, entre otros. Este movimiento cobraba cada vez más fuerza a nivel nacional que muchas personas de otras partes del país viajaron a la ciudad de México para participar en las protestas. Nuevamente, Velazco Piña hace una intersección entre el mito y la historia pues narra que el crecimiento de este movimiento social y el gran apoyo de distintos sectores sociales se dio, en gran parte, gracias a que Regina y sus Supremos Guardianes habían logrado educar a tanta gente sobre la autenticidad mexicana. Menciona también que los participantes se encontraban entusiasmados por el ritual que se llevaría a cabo en el corazón de México (el Zócalo). Ese ritual era la motivación de Regina porque así cumpliría la profecía y, después de 400 años, finalmente despertaría el pueblo mexicano.

Si bien México ha sido un país independiente sin colonialismo desde hace más de 200 años, la obra parece aludir a la invisible continuidad de la dominación por parte del gobierno criollo. Octavio Paz lo explica de la siguiente manera:

A pesar de que la conquista española destruyó el mundo indígena y construyó sobre sus restos otro distinto, entre la antigua sociedad y el nuevo orden hispánico

²¹ En repetidas ocasiones, *Regina, dos de octubre no se olvida* narra lo importante que son los medios de comunicación para el presidente Díaz Ordaz pues por medio de ellos puede presentar sus versiones de los hechos y así mantener el control de la información. La siguiente cita es otro ejemplo: “Aun cuando los medios informativos habían deformado radicalmente la verdad de lo ocurrido -afirmando que el enfrentamiento entre porros y estudiantes había sido un pleito entre alumnos de diferentes escuelas-, Regina presintió, al leer la nota correspondiente en una página interior del periódico, [...]” (449).

se tendió un hilo invisible de continuidad: el hilo de la dominación. Ese hilo no se ha roto: los virreyes españoles y los presidentes mexicanos son los sucesores de los tlatoanis aztecas. (*Posdata* 123)

Los tlatoanis aztecas fungían como gobernadores pues tenían un máximo cargo dentro de la jerarquía política, misma en la que sólo tenían derecho los descendientes del primer tlatoani, Acamapichtli. Tras la muerte de cada tlatoani, un consejo formado por la nobleza azteca se reunía para elegir al sucesor (Vela). Por lo tanto, podemos contemplar que, a pesar de haber pasado por el periodo colonial, de haber luchado por la Independencia Mexicana, y de haberse establecido un sistema de gobierno democrático al finalizar la Revolución Mexicana, cuatrocientos años después se mantiene un sistema de político dominante. Ese hilo de dominación invisible y la decisión de un consejo para elegir al sucesor es similar al sistema de gobernación monopartidista que mantuvo por más de 7 décadas al PRI en el poder. Posiblemente sea este el mito al que Velazco Piña hace referencia en la novela.

La personalidad tirana del Presidente y su sistema político opresor nuevamente se exponen en la novela cuando éste intenta detener una protesta programada para el 2 de agosto de 1968, que iniciaría desde las instalaciones de la Universidad Autónoma de México (UNAM) y se dirigiría a la Plaza de las Tres Culturas. Al enterarse que el Rector de la UNAM se reusa a hacer algo para detener las marchas, el Presidente le ordena al secretario de defensa que:

procediese a implementar una trampa mortal que aniquilase al mayor número posible de los asistentes a la manifestación que habría de efectuarse al día siguiente. Para lograr este fin autorizaba el empleo de cuanto armamento y elementos de tropa fuesen necesarios. Finalmente, mencionó la conveniencia de que interviniese en la operación el grupo paramilitar de “los Halcones,” los cuales

-afirmó con burlón acento- podrían utilizarse para “conducir las ovejas al matadero.” El secretario de la Defensa prometió cumplir al pie de la letra los deseos presidenciales. (440)

Este dialogo entre el Presidente y su secretario de Defensa es una simulación ficticia para hacer hincapié en el lado frío y calculador del Presidente.²² Había planeado además que, al día siguiente de la Masacre, él viajaría a la ciudad de México y despediría a todos los altos funcionarios que habían figurado en el conflicto, incluyendo al secretario de Defensa. De esta manera “la opinión pública juzgaría que estos habían sido *los* culpables de la represión, la figura presidencial se fortalecería y estaría en posibilidad de otorgar un magnánimo perdón a cuantos estudiantes aceptasen retornar pacíficamente a clases” (440-441).

Sin embargo, el Rector de la UNAM, Regina y sus cuatro acompañantes, que eran los que iban al frente de la manifestación, se percataron que les habían tendido una trampa y que francotiradores habían tomado posición en las azoteas de los edificios alrededor del Zócalo. Al percatarse de esto, los líderes cambiaron de rumbo y se dirigieron de regreso a los planteles de la UNAM. Aunque lograron evitar la tragedia ese día, el presidente inmediatamente se preparó para llevar a cabo su plan y aniquilar al movimiento estudiantil lo más pronto posible. La urgencia del Presidente se debía a que México sería el anfitrión de las Olimpiadas que se celebrarían en octubre. Por lo tanto, las manifestaciones dañarían la imagen de México y acapararían la atención del periodismo internacional.

Unas semanas después, el movimiento estudiantil intentaría reunirse nuevamente para dictaminar cuál sería el próximo paso a seguir ya que el Gobierno no aceptaba dialogar con ellos

²² La participación de los Halcones como elementos secretos y la manera en que estos se mezclaron entre los manifestantes es algo que ha sido documentado por las investigaciones de Poniatowska y en el documental *Tlatelolco: Las claves de la Masacre* (2002) del director Carlos Mendoza.

públicamente. Algunos de los miembros de los Halcones se infiltraron en las asambleas de los estudiantes y también en los talleres de mexicanidad que organizaban Regina y sus Supremos Guardianes. Estos lograron obtener información que la próxima reunión se llevaría a cabo en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco el día dos de octubre de 1968. Esa información llegó hasta el Presidente y dictaminó que esa sería su última oportunidad para terminar con el movimiento estudiantil antes de las olimpiadas que se celebrarían un par de semanas después. El plan original de matar a cuanto estudiante fuera posible se intensificó en cuestiones de armamento y agentes de las fuerzas policiacas, armadas y delincuenciales. Ese día llegó y los agentes tomaron sus posiciones, estratégicamente seleccionadas para atacar a los estudiantes, durante su reunión en la Plaza de las Tres Culturas. A tan solo unos minutos después de haber comenzado la reunión, un helicóptero que volaba sobre la multitud de estudiantes, lanzó una bengala color verde que significaba la señal de ataque. Fue así como comenzó la Masacre. Los estudiantes intentaron escapar, pero se vieron acorralados por todos los elementos represivos del Estado. Es decir, los militares, los policías y los Halcones. A pesar de ser descripciones ficticias, Velazco Piña parece dialogar con otras obras y narrarlo de una manera que nos hace cuestionar los límites de la historia y la ficción literaria. Como mencioné anteriormente, los eventos presentados en la novela se asemejan a los testimonios orales en *La noche de Tlatelolco* de Poniatowska. Inclusive las imágenes del documental *Tlatelolco: Las claves de la Masacre* (2002) también muestran una similitud en cuanto al desarrollo del movimiento estudiantil y los actos de violencia que culminaron en la Masacre de Tlatelolco.

La novela nos revela detalles que ponen en duda reportes periodísticos sobre los hechos de la Masacre que fueron publicados en los periódicos y en los noticieros nacionales sobre la Masacre de Tlatelolco. Por ejemplo, la novela nos revela que, según el personaje llamado

Testigo, entre heridos y muertos había alrededor de tres mil cuerpos en la Plaza de las Tres Culturas (686). El Testigo ofrece una descripción de cómo los cuerpos asesinados fueron desaparecidos por los militares en camiones del ejército, pero revela también que: “El número de personas fallecidas en la matanza de Tlatelolco quedaría para siempre en el misterio” (689). El número de muertes que circuló por todos los medios de comunicación fue de 30 personas, incluyendo soldados y estudiantes. Algunos han estimado que la cifra de muertos fue de alrededor de 325. Sin embargo, no se ha podido determinar el número exacto de víctimas asesinadas ese día debido a la censura y manipulación del gobierno en las investigaciones oficiales (Poniatowska 166-70). Velazco Piña hace una recreación ficticia sobre este tema y nos ofrece una posible representación de lo sucedido con el número de víctimas. La obra indica que el Presidente dio órdenes de que se recogieran los cuerpos y los desaparecieran, excepto el de 30 personas pues ese sería el número de víctimas que se presentaría en el discurso oficial:

El Presidente fijó dos excepciones al tratamiento que habría de darse a las personas que habían muerto en Tlatelolco. Los cuerpos de los soldados fallecidos debían ser entregados a sus familiares. Otro tanto debía hacerse con los mortales restos de una treintena de civiles escogidos al azar, pues ese y no otro sería el número de muertos que oficialmente se reconocería como resultado del enfrentamiento habido entre las fuerzas del orden y la partida de revoltosos que ingenuamente habían pretendido destruir las instituciones. (689)

Hay varias cosas que podemos concluir sobre el Presidente en base a la cita anterior. En primera instancia nos damos cuenta que el lenguaje es importante pues existe una animosidad al referirse a los estudiantes como revoltosos e intenta demeritar sus acciones al decir que ingenuamente habían pretendido destruir las instituciones del gobierno. Segundo, según las declaraciones del

personaje del Presidente, el número de víctimas fue manipulado para presentar una cifra menor ante los medios y el resto de los cuerpos fueron desaparecidos. Según Judith Butler, estas vidas se consideran *vidas precarias* o “vidas desechables”. Butler indica lo siguiente al respecto:

Ungrievable lives are those that cannot be lost, and cannot be destroyed, because they already inhabit a lost and destroyed zone; they are, ontologically, and from the start, already lost and destroyed, which means that when they are destroyed in war, nothing is destroyed. To destroy them actively might even seem like a kind of redundancy, or a way of simply ratifying a prior truth. So, it is not just that such frames serve as a mechanism through which the living and the dead are distinguished and maintained in times of war. Rather, the time of war is precisely the time of this iteration, that is, this repeated and violent differentiation between the living and the dead. (xix)

Las víctimas de la Masacre eran consideradas desde un principio vidas desechables o indignas de luto. La desaparición de los cuerpos y la manipulación de la información presentada por el gobierno ante los medios de comunicación ratifica que estas vidas eran consideradas indignas de luto desde el comienzo. En la obra, el intento del Testigo para reconocer algunos de los cuerpos y contar la cantidad de víctimas simboliza un intento por recuperar una memoria histórica de las muertes de la Masacre.

Desafortunadamente, lo que sucedió el dos de octubre de 1968, día programado para reunir la energía mística de las cuatrocientas mil personas en el Zócalo y así cumplir la profecía de Regina, no fue un despertar, sino una manera de silenciar al espíritu guerrero del movimiento estudiantil y el de muchos miembros de la sociedad. Según la novela, el resto de los cuerpos fue trasladado directamente al Aeropuerto Militar de Santa Lucía y entre ellos se encontraban el

cuerpo de Regina y de los cuatro “auténticos mexicanos”, quienes murieron por los disparos generados desde un helicóptero del ejército. Una vez que llegaron los cuerpos al aeropuerto, los soldados se encargaron de ponerlos en aviones de carga, para después botarlos en el Golfo de México. Esta información fue revelada según un personaje que acompañaba a Regina y que milagrosamente sobrevivió la tragedia. Es por medio de este personaje anónimo que aparece al final de la obra para atestiguar lo que ocurrió ese día en la Plaza de las Tres Culturas y cómo los cuerpos fueron desaparecidos.

En conclusión, a través de este capítulo hemos podido identificar cómo *Regina, dos de octubre no se olvida* nos ofrece una ficción que dialoga entre la historia y la literatura para recuperar una memoria histórica sobre la Masacre de Tlatelolco. Esta novela, simboliza un *lugar de memoria* pues representa la voluntad por recordar el pasado (para el autor y los lectores) utilizando la interacción entre la memoria y la historia. Hemos logrado establecer cómo la ficción literaria de Velazco Piña critica el abuso de poder por parte del gobierno mexicano utilizando el contexto del movimiento estudiantil y los eventos que culminaron en la Masacre de Tlatelolco en 1968. Por medio de sus descripciones tan detalladas y apegadas a los testimonios de testigos y sobrevivientes, el autor nos incita a recordar e indagar sobre este pasado turbio y de esta manera reflexionar sobre el Gobierno y su sistema totalitario, corrupto y violento que le ha permitido mantenerse en el poder por tantas décadas.

Como mencioné anteriormente, la fecha de publicación también es significativa porque se publica en 1987, justo durante el periodo de campaña presidencial para las elecciones de 1988. Esta fecha también es importante porque se cumpliría el vigésimo aniversario de la Masacre de Tlatelolco y a pesar de casi 20 años, las investigaciones oficiales no eran del todo claras pues mucha información había sido clasificada. Ese mismo año, las elecciones presidenciales fueron

polémicas debido a la falla en el sistema del conteo de votos y que le favoreció al PRI para continuar nuevamente en el poder. Esta cercanía entre el año de publicación de la obra y las elecciones presidenciales me incita a pensar que su contenido o crítica política que identificamos en la obra fue estratégica pues la trama nos remonta a un espacio temporal violento en el cual existe la continuidad del mismo sistema político que, aunque aparenta ser un partido democrático, su máximo representante actúa como un dictador frío y calculador. La representación de los hechos que presenta el autor se basa no solamente en los discursos oficiales, sino también en anécdotas de testigos y otras investigaciones que contradicen las del Estado y ponen en evidencia el abuso del poder, la violencia y la corrupción.

El personaje de Regina es también representativo de un pasado y una memoria turbia y fragmentada. Por medio de este personaje se establece que existe una conexión mística de más de 400 años que abarca desde el pasado prehispánico hasta el presente. Los talleres de mexicanidad impartidos por Regina y los cuatro “auténticos mexicanos” representan un esfuerzo por rescatar el conocimiento y la memoria. Al igual que el personaje de Regina, pareciera que Velazco Piña demuestra el mismo compromiso social e intenta hacer el mismo esfuerzo al conectar los eventos del pasado con las situaciones sociopolíticas del presente y, como lectores, podemos cuestionar y mantener viva la memoria de un pasado turbio: la de la Masacre de Tlatelolco de 1968. Como indica Nora, uno debe asumir la responsabilidad de mantener viva la memoria colectiva porque de lo contrario se requerirá que los individuos se comprometan a convertirse ellos mismos en memoria (16). Con la muerte de Regina y los cuatro “auténticos mexicanos” muere también la memoria y el mito de la liberación y despertar espiritual del pueblo mexicano. La muerte de Regina representa también el fin del movimiento estudiantil, la continuidad del sistema político

que abusa de su poder y ejerce tanto la violencia sistémica como cultural para retroalimentarse y asegurar su hegemonía política.

CAPÍTULO 2

Entre el narco y el Estado: Representaciones literarias de la violencia de Estado y el crimen organizado en México en *El amante de Janis Joplin* (2001) y *Trabajos del reino* (2004)

La Masacre de Tlatelolco, ocurrida el 2 de octubre de 1968, causó gran conmoción a nivel internacional debido a la magnitud de la fuerza excesiva por autoridades locales y militares en contra de cientos de estudiantes que protestaban el abuso de autoridad. Las investigaciones póstumas revelaron que el gobierno mexicano había infiltrado a varios de sus hombres dentro de distintas organizaciones con el propósito de recaudar información que pudiera antagonizar al movimiento estudiantil y fomentar la violencia durante sus protestas (*Tlatelolco*). El Estado intentaba legitimar su violencia al asociar a los estudiantes con el comunismo y el peligro que este representaba tanto para la sociedad, como para el propio gobierno, e inclusive para Las Olimpiadas que se celebrarían unas semanas después.

Al igual que la Masacre de Tlatelolco, la desaparición forzada en el 2014 de 43 estudiantes ingresados en la escuela normalista de Ayotzinapa, Guerrero acaparó también la atención de los medios internacionales. Estos estudiantes se dirigieron a Iguala, una localidad a 22 kilómetros de Ayotzinapa, para capturar tres autobuses y transportarse a una delegación estudiantil en la Ciudad de México para la marcha conmemorativa de la Masacre de Tlatelolco (Martínez). Por medio de torturas, la PGR consiguió la declaración de Felipe Rodríguez Salgado, también conocido como “El Cepillo”, señalado como uno de los supuestos cabecillas de la organización de los Guerreros Unidos. Según sus declaraciones, él y otros compañeros recibieron a los estudiantes, quienes por órdenes del entonces alcalde de Iguala, José Luis Abarca, fueron escoltados por las autoridades municipales y los llevaron a un basurero en Cocula, Guerrero. Allí serían interrogados y, consecuentemente, incinerados para desaparecer los cuerpos (Cabañas,

“Messico” 235). Sin embargo, las investigaciones oficiales dirigidas por el propio gobierno mexicano fueron refutadas por otras investigaciones paralelas encabezadas por peritos argentinos, en adición a los peritajes de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos y el Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes. Todos estos peritajes confirmaron que era imposible que los 43 estudiantes desaparecidos hubiesen sido calcinados en el basurero de Cocula, como concluyeron las investigaciones oficiales (*Ayotzinapa: El paso de la tortuga*). Por lo tanto, la versión oficial que el gobierno presentó era falsa e intentaba encubrir la participación de las autoridades y funcionarios del gobierno. Este crimen ha causado gran conmoción a nivel internacional debido al nivel de violencia y corrupción que las investigaciones independientes han expuesto.

A pesar de haber pasado ya 50 años desde la Masacre de Tlatelolco, la desaparición de estos 43 estudiantes nos revela que la impunidad, la violencia del estado y la corrupción o complicidad entre el gobierno y grupos del crimen organizado aún sigue vigente. Las investigaciones oficiales en ambas tragedias han sido polémicas debido al control de la información e interferencia del Estado. Ante tales indignaciones, varias producciones culturales han surgido con el propósito de recrear una memoria colectiva y una representación de tragedias como éstas.²³ Según Aurelia Gómez Unamuno, obras basadas en la Masacre de Tlatelolco intentan explorar un periodo histórico censurado por el gobierno:

La violencia de Estado en México entre 1964 y 1985, periodo que se ha denominado de forma general como la ‘guerra sucia’, ha sido estudiada en las

²³ Por ejemplo: *La noche de Tlatelolco: Testimonios de Historia oral* (1971) de la periodista Elena Poniatowska, la obra literaria *Regina, dos de octubre no se olvida* (2009) del escritor Antonio Velazco Piña, además de varios documentales como *Tlatelolco: Las claves de la Masacre* (2003) del director Carlos Mendoza, *Mirar Morir: El ejército en la noche de Iguala* (2016) del director Coitza Grecko, *Ayotzinapa: El paso de la tortuga* (2017) del director Enrique García Meza, *Ayotzinapa: La otra historia* (2018) de la directora Monserrat Vázquez Pedroza, la serie de televisión *Un extraño enemigo* (2018) producida por Amazon Prime Video, entre otros más.

últimas décadas y es parte de un esfuerzo por completar un vacío histórico, producto de una falta de interés de la academia, pero sobre todo es resultado de un largo silencio impuesto por el gobierno mexicano a través de la censura de los archivos. (10)

No es solamente la censura de los archivos, también es el intento de suprimir otras representaciones de la violencia de Estado lo que genera un mayor interés por acercarse y rescatar la memoria colectiva, especialmente si el Estado ha censurado los medios, el periodismo y la historiografía. Este capítulo analiza cómo la ficción presenta y rescata indirectamente el problema de la corrupción, la violencia de Estado y el narcotráfico en *El amante de Janis Joplin* (2001) de Elmer Mendoza y *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera. Se presentará un enfoque de la representación de Mendoza, basada en México con un Estado que es violento contra el marxismo y menos severo contra el narcotráfico. Mendoza deja entrever el desarrollo del narcotráfico y la colusión con el Estado en la década de los setentas. En contraste, Herrera nos presenta otro México con un Estado ausente y suplantado por el poder del narco. Esto nos permitirá analizar las representaciones de los sistemas de violencia, corrupción y las condiciones sociales que han permitido el desarrollo del narcotráfico a partir de los setentas, utilizando conceptos teóricos propuestos por Johan Galtung, Louis Althusser y Slavoj Žižek.

La trama de *El amante de Janis Joplin* (2001) está situada en la década de los setenta, justo unos años después de las obras *Regina, dos de octubre no se olvida* (1987) de Antonio Velasco Piña y *Amuleto* (1999) de Roberto Bolaño, ambas sobre la Masacre de Tlatelolco analizadas en el primer capítulo. A través de Chato, primo del personaje principal, David Valenzuela, descubrimos una representación de la continuidad de la violencia del Estado mexicano hacía los estudiantes. Chato y otros compañeros de la universidad son parte de un

movimiento estudiantil, considerado por las autoridades como un movimiento con influencias comunistas y guerrilleras. Debido a la amenaza política y social que ellos representaban para la hegemonía del Estado, las autoridades crearon un cuerpo de combate llamado “Los Dragones” y estos estaban al mando de un comandante conocido como Mascareño. Mendoza también nos ofrece un acercamiento al desarrollo del narcotráfico en la década de los setentas con el personaje de Cholo, que considera al narcotráfico como la opción más viable para su superación socioeconómica. A diferencia de Chato, él no sufre de esa misma violencia o persecución, lo cual le permite sobrevivir al final de la obra.

Al intentar rescatar la memoria y llenar ese vacío impuesto por la censura del Estado, encontramos novelas como éstas que, por medio de la ficción y la creatividad del autor, abordan situaciones y temas que incitan al lector a reflexionar y discutir de manera crítica las representaciones de los mecanismos de represión. En conjunto con la literatura, las investigaciones periodísticas y documentales son también otras fuentes de información que nos permiten explorar, por medio de testimonios, distintas narrativas y experiencias. Según Gómez Unamuno:

En el contexto latinoamericano, el análisis de los testimonios ha podido trazar la representación de los mecanismos de represión y una maquinaria del terror funcional al Estado, así como las resistencias, la labor de duelo y la experiencia del sujeto, en las que los propios textos señalan una serie de problemáticas en torno a la construcción de la experiencia traumática, precisamente a través del quiebre, los desvíos y el manejo de diferentes voces que toman cuerpo en la narración. (48)

Los testimonios y las investigaciones periodísticas nos ofrecen representaciones desde una perspectiva objetiva y apegada a los hechos de la realidad. En cambio, la literatura puede prestarse a la creación de personajes, diálogos y situaciones que imiten a la realidad. Lo cual puede incitar al lector a considerar diferentes ideas, interpretaciones y puntos de vista alternos sobre algún evento real. En este sentido, la literatura, el periodismo y los testimonios pueden ser fundamentales para la creación de narrativas que critican a la política y la sociedad.²⁴ Las obras literarias sobre la Masacre de Tlatelolco en 1968, son importantes porque nos permiten cuestionar las representaciones de los hechos reales y las representaciones de personajes y mecanismos de represión del Estado. Ante la falta de información oficial, narrativas como *El amante de Janis Joplin* han logrado reconstruir la memoria, las experiencias y el trauma colectivo a través de sus personajes.

Es importante destacar que la opresión y censura del gobierno mexicano durante las siete décadas que gobernó el Partido Revolucionario Institucional (PRI) no permitieron la amplia difusión de producciones culturales que abordaran temas sobre la corrupción y la violencia del Estado. Esto permitió al Estado mantener el control de la información, manipular la opinión pública y legitimar su violencia por medio del discurso político. Sin embargo, esto cambiaría a partir del año 2000 con la elección del Partido Acción Nacional (PAN) a la presidencia mexicana. Uno de los cambios establecidos por el nuevo gobierno fue la apertura de los archivos y la creación de la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado

²⁴ Durante una entrevista para el documental titulado *Gabriel García Márquez: Witch Writing*. Gabriel García Márquez declaró que: “el periodismo hay que considerarlo como un género literario, sobre todo el reportaje [...] Y, yo diría una cosa, un reportaje es un cuento totalmente fundado en la realidad. Como el cuento tiene algunas bases en la realidad, sin lugar a dudas, la ficción. Ninguna ficción es totalmente inventada. Siempre son elaboraciones de experiencias” (00:17:50-00:18-34).

(FEMOSPP).²⁵ Esto puso en evidencia los mecanismos del Estado y su poder hegemónico que, aprovechando el contexto de la Guerra Fría, utilizó un discurso populista haciendo referencia a la unidad cultural y seguridad nacional para combatir a los grupos armados. Por esta razón, recientemente se han entablado estas discusiones en torno a la memoria como intentos por recabar información y reconstruir el pasado de los grupos armados y de la violencia del Estado (Gómez Unamuno 50). Esto ha generado una amplia producción de obras literarias con representaciones de la violencia, la corrupción y el crimen organizado en México. Precisamente, la obra *El amante de Janis Joplin* (2001) de Elmer Mendoza cobra mayor importancia pues el cambio en el poder permitió una mayor libertad de expresión que facilitó la recreación de una memoria traumática y una época emblemática de la democradura del PRI. La ficción ayuda también a rellenar o recrear los espacios de una memoria incompleta o fragmentada por la censura y clasificación de archivos. Considero que al representar un hecho histórico y traumático en la ficción le permite a una nueva generación de lectores aprender sobre un momento del pasado y reflexionar sobre los efectos que éste ha tenido en el presente.

2.1 Contexto sobre el tráfico de drogas

En esta obra, Mendoza incluye varias cuestiones políticas y sociales para abordar los temas de la violencia, la corrupción y el desarrollo del narcotráfico que afectaba cada vez más a México. Aunque el tráfico de drogas ya había estado presente en México durante varias

²⁵ Además de la FEMOSPP, otros cambios importantes durante las presidencias de Vicente Fox Quezada (2000-2006) y Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) fueron: el reconocimiento de la memoria de 1968 como parte de la historia oficial, con la inclusión de la Masacre de Tlatelolco en los libros de texto (2004), la creación del Memorial de Tlatelolco y el Centro Cultural Tlatelolco (2007), así como el decreto de guardar como día nacional el 2 de octubre (2011) (Gómez Unamuno 54).

décadas²⁶ es importante explorar el contexto histórico y político en el que se desarrolla la narrativa de la guerra contra las drogas. Durante los años setenta, los cárteles mexicanos comenzaron a expandir sus territorios a los estados del norte de México, consolidándose en estados como Sinaloa, Durango, Chihuahua, Michoacán y Guerrero (Rosen y Zepeda Martínez 158). Desde la década de los setentas, el narcotráfico pasó a formar parte de la agenda de seguridad del gobierno de Estados Unidos (Rosen y Zepeda Martínez 154). En octubre de 1970, el gobierno estadounidense aprobó la Ley Integral de Prevención y Control del Abuso de Drogas.²⁷ Esta ley incluía una disposición de decomiso civil que autorizaba a las autoridades a incautar, además de las drogas, los equipos de fabricación, almacenamiento y transporte utilizados por el narcotráfico. Esta ley se justificó con el propósito de prevenir la expansión del narcotráfico, atacar las raíces económicas y aprovechar los medios de producción para otorgar sentencias penales más severas. De esta manera se intentaría terminar completamente con el narcotráfico (Alexander 78). En junio de 1971, el presidente Richard Nixon, declaró que el uso y el tráfico de drogas eran el “enemigo público número uno” para los Estados Unidos. Sin embargo, esta declaración fue sumamente retórica en su momento pues no propuso cambios significantes en cuanto a la política De las drogas (Alexander 48). No fue hasta dos años después que el presidente Nixon firmó una orden ejecutiva para crear un cuerpo de inteligencia especializado en combatir a lo que él llamó “una guerra global contra la amenaza de las drogas.” Fue así como se

²⁶ “Por morfina y cocaína” (1934), “Carga blanca” (1940s), “Los pateros” (1954), son corridos que mencionan el tráfico de drogas desde México a los EE.UU. a partir de la década de los treinta.

²⁷ Conocida por su nombre original en inglés como *Comprehensive Drug Abuse and Control Act*.

creó la Agencia Antinarcoóticos de Estados Unidos (también conocida por sus siglas en inglés como DEA - Drug Enforcement Administration).²⁸

Algunos alegan que el señalar al narcotráfico como la nueva amenaza en contra de la seguridad nacional era un discurso político para reemplazar al comunismo como el “enemigo público” y continuar con la política intervencionista de los Estados Unidos. Como estrategia política, este nuevo discurso le permitía al Estado combatir la disidencia de izquierda bajo “la concepción de un enemigo permanente” representado por el narcotráfico y así legitimar sus acciones que de otro modo resultarían ilegales e incluso inmorales (Zavala 10). Como indica Michel Foucault, “para asegurar concretamente esa seguridad, es necesario recurrir, por ejemplo, a toda una serie de técnicas de vigilancia, vigilancia de los individuos, diagnóstico de lo que éstos son, clasificación de su estructura mental, de su patología propia, etc.” (*Seguridad* 23). Esto hace legítimo el uso de técnicas para vigilar a los individuos, pero también el uso de otros dispositivos que permiten al Estado mantener un control social y político. Según Giorgio Agamben, estos dispositivos se emplean de distintas maneras: discursos, instituciones, leyes, proposiciones filosóficas, entre otras, que en conjunto trabajan estratégicamente dentro de una red de relaciones de poder sobre la población (*Qué es un dispositivo* 9). Dicho de otra manera, el discurso de seguridad nacional es una herramienta que se sostiene a través de una combinación de mecanismos, leyes e instituciones para legitimar la vigilancia y el control sobre un individuo o grupo de personas que representen una amenaza para el poder hegemónico del gobierno.

El discurso de la seguridad nacional, como respuesta al emergente problema del tráfico de drogas en los setentas, permitió al gobierno ejercer mayor vigilancia y violencia para censurar

²⁸ Cita original: “an all-out global war on the drug menace” (Página oficial de la Agencia Antinarcoóticos de Estados Unidos) para más información, consulte el documento oficial de la DEA en <https://www.dea.gov/sites/default/files/2018-07/1970-1975%20p%2030-39.pdf>

las ideologías y los grupos sociales que amenazaran su hegemonía política. Como veremos más adelante en *El amante de Janis Joplin*, el gobierno señala a Chato de comunista y guerrillero por tener una ideología política diferente. Mendoza sitúa su obra en este contexto social e histórico como una manera de reconstruir la memoria incompleta debido a la censura del gobierno. Como menciona Gómez Unamuno:

La mayor parte de las publicaciones sobre la ‘guerrilla’ en México han surgido de la necesidad de recabar información y dar a conocer la formación, operación, estructura y deslindes del movimiento armado, así como los operativos contrainsurgentes. Esta primera coordenada de memoria, que es básicamente de reconstrucción del pasado reciente, constituye una primera aproximación cuyo objetivo principal es informativo y de difusión, en respuesta al silenciamiento de la retórica oficial. (57)

El silenciamiento tiene que ver con la censura y el control de la información por parte del gobierno mexicano sobre la Masacre de Tlatelolco. Por muchos años permanecieron clasificados una gran cantidad de documentos oficiales pertinentes a esta tragedia. Cincuenta años después, en el 2018, el Instituto Nacional de Transparencia, Acceso a la Información y Protección de Datos Personales (INAI) dio a conocer la desclasificación de archivos sobre el Movimiento Estudiantil de 1968 (Pérez Caballero). Considero que antes de la desclasificación de documentos, obras literarias como *El amante de Janis Joplin* agregaban un gran valor a la memoria sobre el Movimiento Estudiantil y la Masacre de Tlatelolco de 1968. Mendoza, a través de su ficción, aborda la violencia y la corrupción durante esta época tan emblemática en la historia del país.

Debido a la impunidad de los crímenes y el sublevado colectivo de los estudiantes, se estima que a nivel nacional surgieron alrededor de 30 grupos estudiantiles armados para luchar

contra el gobierno. Este movimiento estudiantil adquiriría cada vez más fuerza y no fue hasta 1973 cuando alrededor de 12 organizaciones se unificaron bajo la “Liga Comunista 23 de Septiembre.” Esta nueva organización llegó a convertirse en la guerrilla urbana con mayor estructura política y militar en todo el país (Cárdenas). Durante un poco menos de 4 años, ocurrieron numerosos enfrentamientos, arrestos y secuestros entre la Liga Comunista y el gobierno mexicano. Sin embargo, el gobierno respondió con todos los recursos posibles para destruirla y fue así como se fundó el grupo policial especializado en combate antiguerrillero llamado “Brigada blanca” (Ramírez Cuevas).

En *El amante de Janis Joplin*, Elmer Mendoza desarrolla una representación del conflicto entre el Estado y los estudiantes durante los setentas. Esta novela nos ofrece una representación de eventos del pasado que aún siguen sin resolverse en el presente. Esta intersección entre el presente y eventos del pasado poco accesibles, son representativos de un trauma que, según Cathy Caruth: “is not locatable in the simple violent or original event in an individual’s past, but rather in the way that its very unassimilated nature—the way it was precisely not known in the first instance— returns to haunt the survivor later on” (*Unclaimed experience* 4). *El amante de Janis Joplin* nos presenta una ficción situada en un pasado violento y trauma colectivo que aún no se ha logrado asimilar, cerrar o superar debido a la clasificación de información y la intervención del Estado. Los traumatizados, según Caruth, se convierten en el síntoma de una historia que no pueden poseer por completo (*Trauma* 5). El autor nos remonta al pasado para ofrecernos su reconstrucción de un pasado y una historia problemática e incompleta.

La obra comienza durante una fiesta en un rancho a las afueras del estado de Sinaloa. David Valenzuela, un joven de 20 años de edad, con un aspecto físico no muy agraciado y una dentadura grande, tiene dificultad para conseguir pareja. Esa noche, él se mete en problemas por

bailar una canción con la novia de un “gomero” o narcotraficante de amapola. El gomero, lleno de rabia y celos, confronta a David y este se defiende lanzándole una piedra a la cabeza. El impacto fue tan fuerte que le rompió el cráneo. Esto obliga a David a huir rumbo a Culiacán para escapar de la venganza por parte de la familia del gomero. Una vez en Culiacán, David se reencuentra con su primo, Chato, y conoce a Cholo, el novio de su prima María Fernanda. Estos personajes serán importantes para este estudio ya que a través de sus diálogos será posible analizar las representaciones de la violencia y la corrupción generadas por el Estado y el narcotráfico.

Lejos de su familia y de su pueblo, David intenta adaptarse a una nueva vida. David no tiene ningún interés por estudiar ni trabajar. Su habilidad para lanzar piedras, y consecuentemente pelotas de beisbol, lo llevan a un torneo en Los Ángeles, California que será presenciado por dirigentes de los Dodgers. Ellos reconocen su habilidad y están dispuestos a ofrecerle un contrato a David, pero él desaprovecha la oportunidad al irse de fiesta la noche anterior. David recuerda esa noche por supuestamente haber tenido un encuentro apasionado con la cantante estadounidense Janis Joplin. Una vez que regresa a Culiacán, divide su tiempo entre Chato y Cholo. Su primo Chato era estudiante de economía en la universidad, pero después de aprender sobre las ideas marxistas, decidió dejar la escuela para unirse a un movimiento estudiantil revolucionario llamado “Liga Comunista del 23 de Septiembre.”

El acceso a la educación universitaria le ha permitido a Chato aprender sobre ideologías y sistemas de gobierno diferentes a los del Estado mexicano. Él aspira crear una conciencia en el resto de la población y un cambio a las condiciones políticas y sociales del país pues considera que éstas no permiten el avance personal ni social de las clases y grupos marginados. Por otro lado, el Estado considera que Chato es uno de los líderes de la Liga Comunista y por eso es

perseguido por las autoridades, especialmente por el comandante Mascareño y el grupo antiguerrillero conocido como Los Dragones. Esto lo obliga a limitar el contacto que tiene con su familia para así prevenir que ellos sufran represalias por parte de las autoridades. No obstante, varias veces su familia es atacada física y psicológicamente en su casa. Mascareño y sus Dragones irrumpen en la casa para golpearlos y amenazarlos si no confiesan en dónde se esconde Chato.

Una manera de analizar la representación de la violencia perpetrada por el Estado y la victimización de estos personajes, u otros grupos marginados en la sociedad mexicana, es a través de los diversos conceptos de violencia que propone Slavoj Žižek. Él plantea que el tipo de violencia más evidente es la *violencia subjetiva*, la cual es perpetrada por agentes sociales, individuos malvados, aparatos represivos disciplinarios, y multitudes fanáticas (10). Por lo tanto, podemos identificar que la familia de Chato es víctima de esta violencia subjetiva o violencia directa perpetrada por las autoridades a través del comandante Mascareño. Debido a que el comandante y Los Dragones funcionan por órdenes del gobierno mexicano, podemos asumir que estos son una representación del verdadero grupo policial especializado en combate antiguerrillero llamado “Brigada Blanca.” La representación de la violencia subjetiva se muestra por medio de Mascareño y su grupo antiguerrillero, Los Dragones. Podríamos deducir que son la representación de la violencia de Estado en esta obra pues son ellos los encargados de aterrorizar y atacar físicamente a personas como David y a María Fernanda, simplemente por ser familiares de un estudiante señalado como enemigo del Estado. Como representantes de la autoridad, Los Dragones saben que tienen el poder y el respaldo del Estado para quebrantar las leyes y trasgredir los derechos de los ciudadanos a los que supuestamente deben proteger.

Detrás de esa violencia excesivamente física y psicológica que ejercen Mascareño y Los Dragones, se esconde el sistema político hegemónico que legitima y fomenta la violencia. Los Dragones personifican el brazo duro de la ley creado por el Estado para sistémicamente legitimar la violencia y oprimir a cualquier persona que represente una amenaza en contra de la ideología o estabilidad política. Debido a la función que estos ejercen para el sistema político, podríamos argumentar que cumplen también con las características para categorizarlos como el *aparato represivo* del Estado. Como explica Louis Althusser: “the State apparatus secures by repression (from the most brutal physical force, via mere administrative commands and interdictions, to open and tacit censorship) the political conditions for the action of the Ideological State Apparatuses” (17-18). Mascareño y Los Dragones representan el aparato represivo del Estado pues ellos son los encargados de ejercer la violencia y la censura para asegurar así las condiciones que le permitan al partido político seguir en el poder por tantos años. El aparato represivo del Estado es entonces utilizado contra Chato y su guerrilla pues ellos representan una amenaza para la estabilidad política y, por lo tanto, deben ser controlados o eliminados.

2.2 El discurso de la seguridad nacional

Mediante el discurso de la seguridad nacional y la manipulación de los hechos, el gobierno señala a Chato como guerrillero y comunista que debe ser apresado por el bienestar de la sociedad. Judith Butler propone que, al acusar falsamente a una persona, se crea un “cuadro” o una narrativa incriminatoria que guía la interpretación de culpabilidad inevitable del espectador (8). De esta manera, el gobierno legitima el uso de la violencia en contra de la familia de Chato que vive en un estado de acoso físico y psicológico del aparato represivo del Estado. Bajo este discurso de seguridad nacional y el marco incriminatorio en el que se ha encasillado a Chato, se

ha logrado reducirlo a la nuda vida de *Homo sacer*. Giorgio Agamben la define como “una vida absolutamente expuesta que se le dé muerte, objeto de una violencia que excede a la vez la esfera del derecho y la del sacrificio” (112). En otras palabras, el Estado es quien asigna la diferencia entre la vida o la muerte. Para aquellos que son condenados a muerte por el poder soberano, como el caso de Chato, el aspecto normativo de la ley es eliminado para ser rectificado con impunidad y por la violencia fomentada por el Estado. Por lo tanto, se le puede matar sin que su muerte sea considerada un crimen.

Los constantes ataques, tanto físicos como emocionales, son utilizados como mecanismo de tortura para obligar a que la familia revele el paradero de Chato. La tortura no simplemente daña física y emocionalmente a la gente común, sino que también ilustra a los funcionarios del gobierno que quebrantan las mismas leyes que juran mantener (Cabañas, “Drug Trafficking” 122). La representación literaria de esta fuerza excesiva por parte de las autoridades la entendemos como una crítica sobre el abuso de poder y la violencia del Estado. Esto fue precisamente los motivos principales, por los cuales grupos estudiantiles emergieron como resistencia en contra de las autoridades. María Fernanda, la prima de David y hermana de Chato, ejemplifica esta resistencia varias veces a lo largo de la novela cuando intenta defenderse a sí misma y a su familia en contra del gobierno, alegando que están protegidos por los derechos constitucionales: “Vamos a demandarlos, insistió la Nena [María Fernanda], la Constitución nos ampara, No se le puede ganar a la policía, Claro que se puede, ¿por qué vamos a permitir que los policías y demás caterva violen las leyes?, Piensa la violencia que se va a generar...” (30). Después de otro ataque a ella y a su familia, María Fernanda demuestra el odio y la desesperación que siente en contra de las autoridades durante una conversación que sostiene con su tío:

¿Por qué nos vamos a cruzar de brazos? Si lo dejamos así después no nos van a quitar las manos de encima, ¿Y ustedes qué saben, María? Esos cabrones [Mascareño y Los Dragones] van a ir sobre Gregorio, lo van a madrear, le van a sacar el mole, ¿no dices que ya le dieron su probadita?, La Constitución nos protege, dijo la Nena [María Fernanda], vivimos en un estado de derecho. Mira sobrina, con todo respeto, esas son mamadas de los libros de civismo, no tienen nada que ver con la realidad [...]. (36)

En ambas instancias, las conversaciones de María Fernanda demuestran la impotencia y la represión a la que son sometidos estos personajes por ser familiares de una persona con ideología diferente a la del Estado. Esta represión podría interpretarse como ejemplo de la *democradura*, la cual se caracteriza por ser un gobierno autoritario disfrazado de democracia (O'Donnell 600).²⁹

La democradura ejerce su poder por medio de restricciones de las libertades o derechos de aquellos que considere desestabilizadores para la hegemonía del Estado. Esto es precisamente lo que nos insinúa el autor por medio de la conversación anterior entre María y su tío. Por un lado, María Fernanda quiere dar su testimonio para denunciar el abuso y hacer uso de sus derechos. Por otro lado, el tío considera que es mejor guardar silencio pues entiende que las leyes y los libros de civismo no lo respaldan ante la opresión del Estado. La intimidación del gobierno ha tenido el efecto de silenciar, censurar, o fragmentar los testimonios y las memorias de los sobrevivientes. Como indica Gómez Unamuno:

²⁹ En 1990, Mario Vargas Llosa declaró en un programa de televisión que México era la dictadura perfecta pues, aunque aparentaba ser una democracia, tenía todas las características de una dictadura: un partido que es inamovible, un partido que concede suficiente espacio para la crítica, porque confirma que es un partido democrático pero que suprime por todos los medios, incluso los peores, aquella crítica que de alguna manera pone en peligro su permanencia. (“Vargas Llosa”)

De este modo, las pequeñas comunidades de memoria del movimiento armado tuvieron dificultades para posicionar en la esfera pública sus memorias. En primer lugar, por la fragmentación, producto de la represión y aniquilamiento a manos del Estado, y por las propias tensiones y rupturas al interior de los grupos armados y, en segundo lugar, por la imposición hegemónica del silencio, traducida en los efectos del trauma y también en los efectos de legitimidad. (51)

Si el Estado legitima la represión e impone el silencio, entonces también limita la libertad de expresión tanto personal como colectiva. Ambas necesarias para la recuperación de una memoria histórica. Pensando en las conversaciones anteriores entre María Fernanda y su tío, vemos que ella demuestra un carácter más optimista, o tal vez ingenuo, pues ella cree en el sistema de justicia. En contraste, su tío es más pesimista (o realista) y es consciente de su impotencia ante el poder y la corrupción de las autoridades. Por eso, él reconoce que no hay mucho que hacer en esta situación y que lo mejor sería guardar silencio sobre los abusos de las autoridades, de lo contrario seguirán siendo víctimas de la violencia subjetiva y sistémica por parte del Estado.

Slavoj Žižek propone que la *violencia subjetiva* es fácilmente identificable ya que está compuesta en su mayor parte por delitos e instancias de terror ejecutados por diferentes agentes o individuos malvados. Además de la violencia subjetiva, existe otro tipo de violencia que no es fácil de detectar: la *violencia sistémica*. Como se explicó en el capítulo anterior, la violencia sistémica es más sutil y difícil de detectar porque puede disfrazarse como algo “regular” bajo los efectos de los sistemas políticos y económicos. En *El amante de Janis Joplin*, podemos identificar que la familia de Chato es víctima de la violencia subjetiva pues en varias ocasiones son agredidos física y psicológicamente por Mascareño y sus hombres. La violencia sistémica también se hace presente; primero, a través del discurso de la seguridad nacional se antagoniza a

Chato y su familia al asociarlos con comunistas guerrilleros. Esta violencia aparenta ser una respuesta del Estado en su intento por defender los sistemas económicos y políticos ante la disidencia estudiantil y las ideologías marxistas.

Además de María Fernanda, que relata cómo el sistema político es represivo y corrupto en contra de ella y su familia, en varias ocasiones Chato, desde la perspectiva de un estudiante y guerrillero, protesta por los problemas de ineficiencia y corrupción que existen dentro de los sistemas políticos y económicos controlados por el Estado. Por otro lado, Cholo, ofrece otro punto de vista desde la perspectiva de la clase obrera. Él no tiene educación, pero sí aspiraciones de convertirse en un hombre rico y poderoso. Debido a su falta de educación y oportunidades de empleo, Cholo ve el tráfico de drogas como la forma más viable para cumplir sus sueños. Ambos personajes representan el contraste de ideologías, aspiraciones y valores entre los jóvenes y su búsqueda de un progreso personal y nacional. Este contraste se refleja a través de una conversación entre Chato y Cholo:

[...] pero me parece que debes reflexionar, carnal, neta: ¿qué futuro tienes ahí? Andar a salto de mata toda la vida ¿y qué más?, Cholo, tú no sabes de estos pedos, tú eres narco cabrón, tú no podrías entender que queremos un sistema más justo, un gobierno del pueblo y para el pueblo. Pues se van a pelar la verga porque no van a ganar nada. ¿Quién lo dice: el gobierno, los banqueros, la industria?, Lo digo yo carnal, no sé ni madres de política, del imperialismo ni de esas madres, pero no van a ganar, me corto los huevos si ganan, Vamos a ganar Cholo, el futuro es nuestro, Van a ganar pura verga, antes de que este país se haga socialista o comunista o lo que sea, te apuesto mis huevos a que todos se hacen narcos como yo, la raza no quiere tierras, Chato, ni fábricas, ni madres: la raza quiere billetes,

quiere jalar la bofa y andar en carros como éste, ¿a poco no?, la raza quiere pistiar y andar en el refuego, estás perdiendo el tiempo vilmente,[...] (147-148)

Aunque ambos personajes anhelan un futuro mejor, sus ambiciones y sus planes son diferentes. Sin embargo, el hecho de ser personajes marginados que actúan ilícitamente y con ideologías que van en contra de las normas sociales, públicamente se convierten en enemigos del Estado: Chato es guerrillero comunista y Cholo es narcotraficante. Pero, como vemos en la novela, Cholo no es perseguido de la misma manera por las autoridades. Al final de la obra descubrimos que Cholo en realidad no representa ninguna amenaza para el Estado puesto que las autoridades le ofrecen a él la oportunidad de negociar su libertad. En contraste, Chato no corre con la misma suerte pues sus valores e ideología representan una amenaza para el Estado y por eso lo asesinan Los Dragones.

En el caso de Chato, él representa una amenaza para el gobierno debido a la ideología marxista y el conocimiento que tiene sobre las funciones de los sistemas políticos y económicos de otros países. La educación que él ha recibido le permite tener una perspectiva distinta sobre la complejidad del sistema político en México y el poder que éste tiene para legitimar la violencia sistémica. Como respuesta a esa violencia, él y su organización guerrillera contraatacan por medio de asaltos a bancos, secuestros y asesinatos de empresarios, políticos o policías. Chato considera que sus actos de violencia son una respuesta justificable ante la represión política y las agresiones de las autoridades.

Por otra parte, Cholo no tiene el mismo nivel de educación que Chato. Además, no entiende cuestiones sobre la política ni tiene oportunidades de empleo. Su anhelo de llegar a ser una persona rica y poderosa lo mantiene aferrado a la creencia de que el narcotráfico es la única opción viable para cumplir su fantasía. Esa ideología de Cholo, que recordemos que vive en la

década de los setentas, puede tener resonancia en muchos jóvenes hoy en día. Por ejemplo, las frustraciones de la clase obrera por el sistema político, el anhelo económico, la falta de oportunidades laborales o educativas, puede presentar al narcotráfico como una opción viable para cumplir con las aspiraciones de superación personal y económica (Ravelo 43). Luis Astorga indica que el narcotráfico se ha convertido en una opción de enriquecimiento rápido para personas que tenían poco, o nada, pero que a través de este negocio ilícito han logrado alcanzar niveles de riqueza como “porte, lenguaje, vestidos, joyas, autos, casas, armas, guardaespaldas, música, etc.” (*Mitología* 76). La posibilidad de alcanzar estos niveles de riqueza y un estilo de vida ostentoso es lo que impulsan a Cholo a entrar en el mundo del narcotráfico.

Otra forma de analizar la representación de la violencia en esta novela es a través del concepto de *violencia cultural*. El concepto de *violencia cultural* que propone Johan Galtung nos ayuda a entender más a fondo la justificación de la violencia a través de diferentes aspectos de la vida cotidiana, como religión, arte, lenguaje, ideología, ciencia, entre otros (291). En contraste, Žižek propone que la violencia sistémica puede pasar desapercibida porque no llega a los niveles físicos (golpes, asesinatos, secuestros) pues se esconde dentro de los sistemas políticos y económicos. Este concepto es limitante pues no considera otros aspectos de la cultura como los que propone Galtung (religión, ideología, arte, entre otros). Al igual que la violencia sistémica propuesta por Žižek, la violencia cultural puede pasar también desapercibida pues no alcanza el nivel de matar o torturar a la gente, lo que Galtung considera como *violencia directa*. La violencia cultural funciona por medio del cambio o reinterpretación moral de cualquier acto violento. Es decir, para que funcione la violencia cultural, es necesario reinterpretar algo social, político o moralmente negativo en algo que se puede considerar justificable.

La meta de la violencia cultural es permitir que la violencia directa o sistémica parezca justificable y menos grave de lo que en realidad es. Por ejemplo, la represión en contra de Chato y su familia por parte de las autoridades se intenta justificar sistémicamente y ante la opinión pública utilizando un discurso político basado en la seguridad nacional y cómo es necesario defenderse de los ataques guerrilleros y comunistas. Como indica Zavala, desde la década de los setentas, este discurso de seguridad nacional se ha adaptado con el tiempo para mantener su hegemonía a través de la imposición de un vocabulario y narrativa designada por el mismo Estado (63). En la década de los sesentas, especialmente durante la Masacre de Tlatelolco, el discurso de seguridad nacional se enfocaba en defender a la nación de la amenaza del comunismo. En los años setentas, ese discurso cambió y se adaptó para combatir al narcotráfico. En la obra, las pruebas de criminalidad que acompañan el discurso son manipuladas por el Estado para que no haya duda ante la gente que los estudiantes son una amenaza social y política. De esta manera, el Estado promueve su ideología y legitima su violencia en contra de los estudiantes. Galtung señala que los asesinatos o la violencia perpetrada por el Estado para defender a la propia nación, hasta cierto punto, pueden ser considerados como medidas necesarias, mientras que las extorsiones u homicidios en sí deben ser castigados (292). De esta manera, la persecución y asesinato de Chato, al igual que la de sus compañeros, es justificada por el gobierno porque se les ha “enmarcado” como una amenaza directa a las instituciones políticas y sociales debido a sus ideologías comunistas y guerrilleras.

La persecución y asesinato del personaje de Chato evidencia el poder y la violencia del sistema político para silenciar o censurar ideologías y grupos sociopolíticos que no comparten los mismos intereses sociales, políticos y económicos del poder hegemónico. La manera en la que estos personajes son oprimidos, refleja el estilo de gobierno característico de una

democradura, pues, aunque aparente ser una democracia, legitima su violencia para mantener control del país y de los grupos que intenten ser demasiado desestabilizadores. Las siete décadas que permaneció el PRI en el poder le permitieron funcionar como una dictadura disfrazada de democracia y controlar las esferas políticas y económicas del país. Este control permitió a su vez que también los cárteles de la droga prosperaran. La amenaza que representaba el narcotráfico para el Estado era más sutil e insidiosa en contraste con las redes ilícitas de insurgentes (estudiantes comunistas guerrilleros) que buscaban suplantar al Estado o debilitarlo. Aunque los efectos del narcotráfico a largo plazo resultarían significativos, en su momento eran menos amenazantes y mucho menos violentos para el Estado y por eso se les consideraba una amenaza menor (Jones 1-2).

A través de los sistemas políticos y un discurso oficial basado en la seguridad nacional, como ocurrió en la Masacre de Tlatelolco, y como lo representa Mendoza en esta obra, el gobierno mexicano ha podido establecer un desplazamiento de los grupos sociales que representan una amenaza para el gobierno y así poder legitimar la violencia. Chato, al igual que los 43 estudiantes de Ayotzinapa o los cientos de estudiantes asesinados en la Masacre de Tlatelolco en 1968, simboliza una vida desechable indigna de luto porque además de ser víctima de la violencia de Estado, también existe un esfuerzo constante por parte del gobierno para encubrir su muerte. Por lo tanto, al presentar a Cholo como narcotraficante y a Chato y a su familia como personas disidentes (o comunistas en el caso de 1968), el Estado crea entonces un marco de culpabilidad dentro del discurso oficial para justificar ante la sociedad la opresión, explotación y pérdida de estas vidas por medio de los actos violentos utilizados en contra de ellos.

El marco creado por el gobierno tiene la intención de crear una narrativa en la cual se tiene que defender al país de una supuesta amenaza política o social. De acuerdo a las interpretaciones del marco discursivo, Judith Butler dice:

This sense that the frame implicitly guides the interpretation has some resonance with the idea of the frame as a false accusation. If one is “framed,” then a “frame” is constructed around one’s deed such that one’s guilty status becomes the viewer’s inevitable conclusion. (8)

El discurso de seguridad nacional utiliza este “marco” de culpabilidad para generar un efecto en la sociedad al señalar públicamente a los estudiantes como los enemigos públicos de la nación. Ante la sociedad, Chato y los guerrilleros aparentan ser más peligrosos que los narcotraficantes. De esta manera, se justifica la violencia en contra de ellos y sus vidas pueden considerarse, según Butler, como *vidas precarias*. Así como lo vimos en el capítulo anterior con las víctimas de la Masacre de Tlatelolco, Chato y Cholo serían considerados daños colaterales o pérdidas de una guerra “justificada” para mantener la seguridad pública. Dependiendo del control o manipulación de la información presentada por el discurso de la seguridad nacional, la violencia puede ser entendida como algo justificable. Esta justificación es un mecanismo de la violencia que le permite elegir cuáles de los grupos marginados son despojados de cualquier sentimiento humano. De esta manera, sus vidas se reducen a números y estadísticas ya previstas resultantes de una guerra, convirtiéndolas así en vidas destruidas o desechables pues desde el principio ya eran consideradas vidas perdidas al no tener el mismo valor o importancia al de otros grupos sociales o políticos.

En relación a la Masacre de Tlatelolco de 1968, varias investigaciones periodísticas han identificado a varios generales militares como responsables de los asesinatos y desapariciones de

las víctimas de la Masacre. También se ha señalado al expresidente Gustavo Días Ordaz como el responsable principal pues él fue quien dio la orden a sus comandantes militares de usar la violencia contra los estudiantes. Cualquiera que sea el caso, esto demuestra que desde los altos rangos militares y del Estado, ya se tenía previsto el asesinato de los jóvenes estudiantes como daños colaterales y vidas desechables indignas de luto.

2.3 El Estado suplantado por el narcotráfico

Además de las representaciones de violencia que sufren los personajes en *El amante de Janis Joplin*, también está muy presente la representación del vínculo que comienza a desarrollarse entre el narcotráfico y el Estado en la década de los setentas. Esta complicidad ha resultado en un poder paralelo que se fortalece por la impunidad fomentada por el Estado a través de la violencia y su control excesivo sobre la ciudadanía para eliminar a la oposición (Cabañas, “Drug Trafficking” 123). Evidentemente, algunas autoridades y funcionarios gubernamentales usan su poder para censurar o eliminar las voces y opiniones de las víctimas, manifestantes y activistas sociales. Inclusive se ha comprobado que funcionarios políticos mexicanos y cuerpos policiales han colaborado con el narcotráfico en distintas regiones del país.

Según Jean Franco, la mitad de los estados mexicanos y aproximadamente 900 municipios están controlados por cárteles que ya no se limitan al narcotráfico. Señala también que, con la ayuda de las autoridades gubernamentales, los cárteles han conseguido aumentar las ganancias económicas mediante la extorsión, el secuestro, el robo, el contrabando y los productos piratas (216). Como indica Gustavo Duncan, los narcotraficantes encuentran un ambiente más favorable para sus negocios por medio de la corrupción de las autoridades del Estado que promueven las exportaciones de drogas y garantizan su inmunidad (39). Esta

complicidad entre las autoridades locales y los cárteles es una de las razones que ha facilitado la infiltración del narcotráfico en las distintas esferas sociales. Sin embargo, esta infiltración o tolerancia del narcotráfico en algunas regiones es algo que se ha normalizado desde hace varias décadas. Según Astorga:

Tan integrados estaban [los narcos] que en sus comunidades de origen el estigma, relacionado por algunos por el narcotráfico de drogas, ya se había transformado en emblema. Ser “narco” se convirtió simplemente en otra forma de vida, en una actividad donde todavía es posible lograr ascender en la escuela económica y en la social sin tener que pasar necesariamente por los circuitos tradicionales de las actividades legales, por la escuela o la política, aunque tampoco fuera de ellos completamente. (*Mitología* 78)

Esto que propone Astorga nos ayuda a entender las razones por las que Cholo consideraba al narcotráfico como una opción viable para adquirir riqueza y un estatus social más alto. El ser narcotraficante representaba un estilo de vida alternativo, aunque desplazado a los espacios de la ilegalidad. Un estilo de vida alternativo que, no solamente es atractivo para Cholo, también para otros miembros de la sociedad que puedan desempeñar distintas funciones para el narcotráfico, por ejemplo: políticos, militares, abogados, contadores, entre otros. El enriquecimiento rápido y la corrupción permite al narcotráfico integrarse en distintas esferas sociales y políticas.

Al igual que en *El amante de Janis Joplin*, podemos también analizar otra representación diferente sobre la relación entre el narcotráfico, el Estado y la sociedad en la obra *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera. El autor nos ofrece una representación del narcotráfico utilizando una monarquía como alegoría del sistema que gobierna en los pueblos o lugares donde no hay mayor presencia del Estado. La dependencia de la gente hacia el Rey, como se le nombra al capo

al mando del pueblo, hace que el estigma del narcotraficante se convierta en emblema de vida para algunos. Los miembros de la corte del Rey, en realidad son personajes con ocupaciones importantes para el funcionamiento y la permanencia del Rey-capo. Por ejemplo, Lobo, el personaje principal deja de ser llamado por su nombre y se le asigna el apodo de “Artista” una vez que empieza a trabajar para el Rey escribiéndole corridos que lo glorifican ante su pueblo. Los personajes como Doctor, Contador, Abogado, Periodista, entre otros, revelan un sistema de integración y complicidad entre las esferas sociales y el narcotráfico. Estos personajes ven al narco como otra forma de vida. A lo largo de la novela, pareciera que el narcotráfico ha reemplazado al Estado.

La trama se desarrolla en un espacio atemporal en el cual el narcotráfico y la corrupción ya se han establecido dentro de las estructuras sociales y políticas del pueblo. Pareciera que el narcotráfico ha sobrepasado al poder del Estado. Más que un Estado fallido, la obra nos presenta un Estado ausente, que, en su lugar, ha dado paso a la instalación del poder local del narcotráfico. Desde un contexto colombiano, Duncan relata cómo la violencia, las circunstancias políticas y los mecanismos de poder crean las condiciones adecuadas que permiten al Estado ser suplantado por redes mafiosas o paramilitares en barrios urbanos y pueblos marginales a cambio de servicios de protección y de justicia (334-38). Como veremos más adelante, en *Trabajos del reino*, la ausencia del Estado ha creado las condiciones para que éste sea suplantado o apropiado por el cártel como el poder autoritario del pueblo. El Rey, uno de los personajes importantes de la obra, es quien controla la justicia, seguridad, repartición de bienes, y más, en el pueblo.

Esta novela combina elementos de la cultura popular, como la música y expresiones coloquiales de los estados del norte de México. La trama es narrada en primera persona por un músico, Lobo, que se gana la vida cantando en diferentes bares todas las noches. Aunque no

cuenta con una buena educación, su pasión y talento por la música son muy evidentes. Su vida cambia una noche cuando el Rey ejerce su poder y obliga a un cliente a pagar por las canciones que Lobo le ha cantado. Lobo sale del bar esa noche deslumbrado por el poder del Rey y lo compara con un personaje de alguna película que había visto algunos años atrás:

Era un rey, y a su alrededor todo cobraba sentido. Los hombres luchaban por él, las mujeres parían para él; él protegía y regalaba, y cada cual, en el reino, tenía por gracia un lugar preciso. Pero los que acompañaban a este rey no fueron simples vasallos. Eran la Corte. (10)

Esta cita ilustra la lealtad de las personas que rodean al Rey, al mismo tiempo que lo retrata como un personaje protector y generoso. La representación de este capo como un personaje dadivoso, justo y poderoso no solamente por su riqueza sino por la capacidad de dar vida y de arrebatársela es parte de la mitología del narcotraficante que se ha desarrollado en la mayoría de obras con temática de narcotráfico (Paz Soldán y Winks 28).

La vida de Lobo cambia cuando acude al palacio en busca de trabajo. Se impresiona al ver lo grande y bello que es por dentro y también por el buen trato que le ofrecen los trabajadores del Rey. Su único trabajo es escribir canciones que celebren una imagen dadivosa y heroica del Rey. Pareciera una tarea fácil, pero eventualmente Lobo se da cuenta que no lo es. Como lo indican Paz Soldán y Winks:

Living like a courtier to the King carries its cost: to begin with, the Artist has to compose while thinking of this world in which he lives. It involves an art of the *geste*, in the medieval sense: corridos sing about the exploits of the people who inhabit that place. In his song, the Artist must never forget the hierarchy of these inhabitants; he can dedicate a corrido to one person or another, but he must

always privilege the Boss's central role. Art is neither independent nor autonomous –perhaps it never is completely– but in this novel the exchange of the creation of a work for patronage, for economic tranquility, is made explicit. (29)

Para Lobo, la música no es solamente un arte, es también un estilo de vida. Él se considera a sí mismo como una persona independiente escribe y canta los corridos que él quiere. Sin embargo, trabajar para el Rey representa una oportunidad, una seguridad económica y un estatus social más alto. Sus corridos no sólo aumentan el ego o la mitología del Rey, sino que también funcionan como un discurso propagandístico sobre la generosidad y, ante todo, la superioridad jerárquica del Rey en el pueblo (ante la aparente ausencia del Estado).

Una vez que Lobo comienza a trabajar para el Rey, descubre que existe un mundo muy diferente dentro del Palacio. Todos los habitantes son identificados por su ocupación. Lobo pierde su autonomía y se convierte en un servidor más de la corte del Rey. Su ocupación determina su nombre, por eso se le conoce simplemente como el Artista, mientras que a otros personajes se les conoce como el Joyero, el Doctor, la Bruja, el Abogado, entre otros. Lobo continúa asombrado por la generosidad del Rey y por la dependencia y la gratitud que la gente muestra hacia él:

Cada mes hay una audiencia—siguió el Joyero— y aquí hay que estar para lo que se ofrezca. Unos nomás quieren remedios, o jale, o una justicia, pero a otros les cambia la vida con cosas pequeñas: que el Señor será padrino de un bebé, que lo ayude con la quinceañera. A todos les da. (59)

A diferencia de los discursos oficiales que presentan a los capos como individuos violentos, esta cita retrata al Rey como un líder caritativo, que escucha las necesidades de su pueblo. A los pobladores no les importa que él sea narcotraficante. Simplemente aceptan los beneficios que

reciben por vivir en su territorio y bajo su protección. Todos ellos saben cuán mejores son sus vidas bajo el gobierno del Rey, en comparación con lo que podrían lograr por sí mismos con la ayuda del gobierno. Esto lo revela Lobo durante una entrevista con el Periodista cuando explica la esencia de sus corridos:

La historia se cuenta sola, pero hay que animarla – respondió, uno agarra una o dos palabras y las demás dan vuelta alrededor de ellas, así se sostiene. Porque si nomás fuera cosa de chismear, para qué se hace una canción. El corrido no es nomás. Es bonito y hace justicia. Por eso es tan bueno para honrar al Señor. (87)

La imagen de este querido Rey no es muy diferente a la imagen de los narcotraficantes en algunos narcocorridos. Algunos narcocorridos retratan a los capos de la droga como bandidos sociales o como un tipo de Robin Hood moderno. Estos ayudan a las personas de las comunidades pobres en poblaciones donde se esconden a cambio de su cooperación o silencio.³⁰

Aunque en un principio el Rey está representado como un personaje noble y querido por la gente del pueblo, después descubrimos que todo es una fachada. La imagen del Rey orgullosamente sentado en su trono, dentro de su palacio rodeado por su corte, es una representación perfecta de un sistema feudal y de una organización criminal, como la de un cártel. Esto tiene aún mayor relevancia si analizamos a los personajes que conforman la corte del Rey. Cuando Lobo (el Artista) fue acogido por el Rey, no solo se convirtió en parte de su corte, sino que también se convirtió en uno de sus seguidores más cercanos.

³⁰ El Chapo Guzmán es un ejemplo de cómo los narcotraficantes logran ocultarse en distintas poblaciones. En el 2009, Héctor González Martínez, un arzobispo de mexicano, declaró que todos sabían que El Chapo vivía en Guanaceví, un pueblo en el estado de Durango al norte de México (“El Chapo”). Estas declaraciones causaron gran controversia pues algunos lo tomaban como una prueba de la ineficacia de las autoridades por atraparlo y al mismo tiempo se cuestionaban si el Estado tenía un verdadero interés en capturarlo o existían acuerdos entre ellos.

A medida que pasa el tiempo, la devoción y la admiración que Lobo llegó a tener hacia el Rey comienza a decaer. Lobo se da cuenta que todo es un engaño y que al Rey es una persona egoísta. Esto se comprueba después cuando Lobo descubre que el Rey había ordenado su muerte debido a los múltiples narcocorridos que le había escrito anteriormente, los cuales representaban una imagen menos idealizada del Rey. Sin embargo, Lobo tiene buena suerte y al final logra escaparse del palacio durante la llegada de varios generales del ejército. Ellos tenían como misión reunirse con el Rey para negociar los términos de su arresto. Lobo se entera que el lugar del Rey será ocupado por un personaje más joven, llamado Heredero, y que este continuará con el sistema social y político ya establecido.

El intento de asesinato de algunos miembros de la corte y la búsqueda de nuevos personajes para reemplazarlos nos revela dos cosas: por una parte, estas vidas son desechables e indignas de luto; Personajes como el Artista, el Doctor, el Joyero, el Periodista, entre otros tienen un valor que depende de las habilidades o funciones que estos ejercen para la permanencia del sistema social y económico establecido. Por esta razón, fácilmente pueden ser reemplazables por otros personajes que cumplan mejor con la misma función. Por otro lado, estos personajes también nos revelan que el estigma negativo del narcotráfico pareciera estar reconfigurado en el pueblo, pues pareciera algo normalizado tener a un nuevo capo como autoridad máxima y trabajar para él es una opción viable para ganarse un mejor estatus social y estilo de vida.

El personaje de Lobo sirve como el vínculo entre la ficción y la realidad, invitando al lector a criticar y reflexionar sobre los intereses y condiciones en las que participan la sociedad, el Estado y el narcotráfico. Al final de la obra, Lobo intenta hacer sentido de su situación y su función como Artista. Él decide no continuar como Artista del Heredero pues no considera que

pueda escribir corridos de la misma manera que como lo hacía para el Rey. Esto se revela en un encuentro que tiene Lobo con el gerente del Heredero:

Lo pensó un segundo, y el Artista supo de inmediato que, aunque aceptara, no podría escribir nada para ensalzar al Heredero; le parecía un hombre con demasiados pliegues en el alma, y él mismo ya no tenía ojos para gente así. Si esto era todo, si este era el último compás, pues ya qué, por lo menos había podido entender algunas cosas antes del fin. (123)

Lobo reflexiona sobre sus corridos y cómo él los consideraba un arte que dependía de su pasión por la música y admiración por el Rey. Después de lo que él había vivido, habría perdido la pasión por la música y ya no le sería posible escribir corridos de la misma manera para el Heredero. O tal vez entendió que existía otra historia diferente, una historia que detrás de la imagen de grandeza y de bondad del Rey, que Lobo ayudó a difundir a través de sus corridos, existía un sistema fomentado por los intereses, la corrupción y la violencia. El Rey es la autoridad máxima del pueblo y sus declaraciones de resguardar la paz y la prosperidad para todos sus habitantes, similar al discurso de seguridad nacional que vimos en *El amante de Janis Joplin*, le permite justificar sus acciones y así hacer y deshacer cual sea su voluntad e impartir la justicia según su criterio y sus intereses. En otras palabras, el Rey no era tan bondadoso como se presumía en los corridos.

Lobo entendía también que las opciones laborales eran limitadas para la mayoría de los personajes y que una opción viable para la superación económica y social era a través de su colaboración con el narcotraficante. Deslumbrado por la mitología del Rey, Lobo entendía que su único deber como corridista era honrarlo y glorificarlo a través de sus canciones. Según Astorga:

Los corridos de traficantes son solo una parte de un universo simbólico que crea y recrea las visiones éticas y estéticas de ciertos grupos sociales, no necesariamente relacionados directa o indirectamente, con el tráfico de drogas. Escucharlos no convierte automáticamente a quien lo hace en creyente y practicante de la filosofía que allí se expresa: sólo convencen a los convertidos. (*Mitología* 132-133)

Lobo creía que sus corridos plasmaban un sentimiento u opinión de todo el pueblo y que él solamente reafirmaba la buena imagen del Rey. Sin embargo, no todos en el pueblo compartían la misma opinión y sus canciones solamente reafirmaba a los que ya estaban convencidos.

Aquí nos surge entonces dos problemáticas que existen en cuanto a la mitología del corridista y sus corridos. Primero, la crítica al discurso oficial que sugiere que los narcocorridos incitan a la violencia y al narcotráfico y que censurarlos es otra táctica más para combatir la Guerra contra las Drogas. Segundo, Astorga señala que existe una gran cantidad de corridos que no necesariamente tienen que ver con el mundo del narcotráfico, y por lo tanto este género musical es más complejo que la creación de propaganda para el narcotráfico (*Mitología* 133). De hecho, el corrido ha cubierto una gran variedad de temas y ha funcionado como una reivindicación del estrato inferior porque les permite a las comunidades marginadas y a los migrantes tener agencia propia y reescribir su propia versión y cuestionamiento desde la perspectiva de las comunidades desplazadas y criminalizadas en las que viven (Cabañas, “El narcocorrido global” 519). Además de narcocorridos, también existe una gran cantidad de corridos con temáticas diferentes como las hazañas épicas de algunas personas, penas amorosas, críticas del Estado, denuncia de la corrupción o la violencia y los hechos que afectan a la sociedad en la vida cotidiana.

El personaje de Lobo también puede ser analizado como la vida de muchas personas que han sido desplazadas o que han emigrado en busca de una vida mejor. Por ejemplo, Chalino Sánchez fue uno de los cantantes de narcocorridos más influyentes durante la década de 1990. Su música le dio a muchos jóvenes e inmigrantes, dentro de los Estados Unidos, una agencia o una representación que reflejaba con mayor precisión su identidad cultural. Su música tuvo un gran impacto en el género porque fue él quien inventó los corridos a comisión (Quiñones 27). Este fenómeno se conoció como “Chalinazo” y constituyó un cambio fundamental en la apreciación del corrido y una reevaluación o popularización, desde un espacio diaspórico, de las culturas regionales del norte de México (Cabañas, “El narcocorrido global” 520). Chalino se convirtió en un ídolo para muchos porque personificaba cualidades que a menudo se celebraban en sus corridos y enaltecían la imagen de los protagonistas (autoridad, fortaleza y valentía). Sin embargo, la violencia es un tema que no se desarrolla únicamente dentro de los corridos, también es algo que ha afectado en la vida real a los cantantes de este género musical.³¹

Herrera también nos presenta la relación entre la violencia, el narcotráfico y la música que ha afectado o terminado con la vida de varios cantantes. Esto se representa a través del personaje de Lobo (Artista). Al principio, el cantar corridos para el Rey representaba una oportunidad económica y social para Lobo pues a través de su música, lograba tener un mejor estilo de vida y un mejor estatus social. Sin embargo, esta relación también representaba un riesgo para Lobo pues su vida ya no dependía únicamente de él y su talento. A diferencia de otros, Lobo logró escapar del palacio antes de ser asesinado por el Rey. Una vez fuera, comprendió el verdadero motivo por el que los militares y funcionarios del gobierno llegaron al

³¹ Además de Chalino Sánchez, otros cantantes que han sido vinculados con el narcotráfico son Valentín Elizalde, Zayda Peña Arjona, Sergio Gómez del grupo K-Paz de la Sierra, Sergio Vega, entre otros. Todos ellos han sido asesinados por sicarios. Para más información, consultar el portal digital titulado “Famosos a quienes han vinculado con el mundo del narco” del periódico El Universal de México.

palacio el día que él se escapó. En la primera plana del periódico aparecieron dos fotografías; la primera mostraba el cuerpo baleado de la Bruja, la acompañante del Rey, junto a otro cuerpo nombrado como el Traidor. La segunda fotografía mostraba al Rey junto con 5 soldados (121).

El narrador nos cuenta lo siguiente:

El Artista leyó en el pie de foto que el Rey había sido capturado cuando “intimaba” con tres mujeres. Simón, pensó. He ahí una historia para ser cantada, no la que el Rey había representado con gracia hasta el final, sino la otra, la de las máscaras, la del egoísmo, la de la miseria. Y luego se dijo: Una historia para ser contada por alguien más. ¿Para qué iba a ponerse a refutar las invenciones del periódico? A estas alturas prefería la verdad que la historia verdadera. (p.122)

Fue así como Lobo entendió que la visita de los funcionarios fue para negociar los términos de la captura del Rey y que ya existía otro personaje designado para ocupar su puesto. La nota del Periodista contaba una historia diferente sobre la captura del Rey. Una historia que fue fabricada desde el palacio y que se acoplaba al discurso político del Estado y sus intentos por defender la seguridad nacional. Fue entonces que Lobo comprendió que lo que se sabe o se cree saber de los narcotraficantes y su mundo, como indica Astorga, “es en mayor parte el resultado de un proceso de construcción e imposición de sentido cuyo monopolio ha sido detentado por el Estado” (“Los corridos” 246).

El reporte periodístico exaltaba la virilidad y la autoridad que caracterizaba al Rey. Estas son algunas de las características o demostraciones de masculinidad que son celebradas públicamente. Biron lo explica de la siguiente manera:

We celebrate public displays of masculinity such as authoritativeness, defensiveness, aggressiveness, physical strength, self-assurance, or self-reliance

as heroic and natural in nation formation, military achievement, sport, or business [...] Masculinity for men functions as both an unquestioned ontological guarantor of gendered identity and an unstable, ever-shifting demand for credible performances of that identity. In both guises it signifies social position first in relation to women and second in the stratified system of relations among men. (*Murder and Masculinity* 11)

Algunas de estas cualidades han sido celebradas también por muchos años como parte de la tradición de los corridos. Los corridos tradicionales escritos en honor a líderes revolucionarios mexicanos también hablaban de su astucia y valentía. Inclusive, los narcocorridos más recientes también enaltecen la imagen de los narcotraficantes con cualidades similares.³²

Para Lobo era normal escribir corridos que enaltecieran la imagen y la mitología del Rey por medio de cualidades como la autoridad, la actitud defensiva, fortaleza y valentía. Es importante recordar que el Periodista, quien escribió la nota de la captura del Rey, también era encargado de cuidar el nombre –o la imagen– del Rey:

[...] el que le cuidaba el nombre al Rey, el Periodista, le dijo: - Mejor no, si usted me pinta el retrato me vuelvo inútil. Imagínese: cuando allá afuera se enteren de dónde ando metido, ¿quién me va a creer que no sé nada? El Artista comprendió. Debía dejarlo cumplir su trabajo. Para entretener a los necios con mentiras limpias el Periodista tenía que hacerlas parecer verdades. Las noticias verdaderas eran

³² Por ejemplo, “El diablo” (2010) es un narcocorrido de Los Tucanes de Tijuana que cuenta la historia de un narcotraficante con cualidades similares. Éste dice que era un hombre valiente, muy bueno para los negocios. Menciona también que el dinero, el poder, y la fama son afrodisiacos y siempre atraen a las mujeres. Además de imponer una superioridad sobre las mujeres, indica también que ha sido más valiente e inteligente que otros narcotraficantes y autoridades. Al igual que este narcocorrido, existen muchos más que destacan alguna de estas cualidades. Esto lo podemos ver por ejemplo en el álbum “15 corridos de valientes” (1998).

cosa de él, materia de corrido, y había tantas por cantar que bien podía olvidar las que no servían al Rey. (35-36)

Esta conversación refleja el contraste entre el Periodista y el Artista. Por un lado, el Artista presume de su cercanía al Rey y la función que desempeña dentro de la corte. Por otro lado, el periodista intenta pasar desapercibido ya que, si se llegara a descubrir su relación con el Rey, sus reportes periodísticos perderían legitimidad. El Periodista también admite su contribución a la mitología del Rey por medio de la publicación de “mentiras limpias” que parecieran verdades. Esto resulta problemático pues, según la conversación entre ambos, las noticias verdaderas se cuentan en los corridos y no en los periódicos.³³ Pero, el periodismo en México se ha convertido en una profesión de mucho riesgo. Desde el año 2000 hasta agosto del 2021, se han registrado por lo menos 142 asesinatos de periodistas en posible relación con su labor informativa.³⁴

Para concluir, es importante destacar que, a partir del 2000, con el fin de la democradura del PRI, se limitó la censura y generó las condiciones para representar y criticar a un gobierno que se mantuvo por tantos años en el poder. Esto abrió paso para la representación de la memoria, el trauma y los mecanismos de represión del Estado. También surgieron representaciones de la relación con el narcotráfico que, como indica Zavala, no había sido representado en la literatura como un agente independiente del poder del estado pues esta era una visión opuesta a los discursos oficiales y la imaginación popular (79). La censura de ideologías y

³³ Paz Soldán y Winks señalan la referencia que existe entre esta obra literaria y la música ya que esta conversación tiene una semejanza con el narcocorrido *Jefe de Jefes* de los Tigres del Norte, el cual inicia de la siguiente manera: “A mí me gustan los corridos porque son los hechos reales de nuestro pueblo. Si a mí también me gustan por que en ellos se canta la pura verdad” (30).

³⁴ Estas cifras son parte de una base de datos actualizada constantemente por Artículo 19, una organización independiente que promueve y defiende los derechos humanos, el avance progresivo de los derechos de libertad de expresión y el libre acceso a la información. Su nombre es en referencia al Artículo 19 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Para más información consultar el sitio web <https://articulo19.org/periodistasasesinados/>

el control de la información permitían al Estado generar discursos oficiales que fueran adaptables según sus intereses.

El amante de Janis Joplin (2001) y *Trabajos del reino* (2004) nos ofrecen diferentes críticas y representaciones complejas de violencia y corrupción en conexión con el narcotráfico, el Estado y la sociedad en México. En la obra de Mendoza, vemos cómo el sistema político se resguarda tras un discurso de seguridad nacional para legitimar la violencia sistémica y subjetiva en contra de los estudiantes. La persecución del gobierno en contra de los estudiantes es algo que se ha repetido a través de los años, como ocurrió con la desaparición forzada de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa en 2014. Durante las marchas y protestas sociales en las cuales exigían justicia para estos jóvenes, era común ver estudiantes con cartelones expresando que “En México es más peligroso ser estudiante que narcotraficante.” Precisamente, el final de *Chato y Cholo* nos demuestran que es más peligroso ser estudiante con educación e ideología marxista que un narcotraficante.

La yuxtaposición de ambos personajes nos ha permitido analizar la diferencia entre los jóvenes, sus ideologías y prácticas diferentes para alcanzar la autosuperación. Chato creía que lo lograría por medio de la reestructuración del sistema político. Pero ese sistema político era inamovible y represivo. En contraste, Cholo creía que el narcotráfico era la opción más viable. Ambos personajes son desplazados socialmente hacia un espacio de ilegalidad por medio del discurso de seguridad nacional del Estado y de sus intereses por defender la estabilidad política y la seguridad nacional. La diferencia entre Chato y Cholo es que al final de la obra, lo que permite que Cholo sobreviva es el poder y el dinero que logra conseguir por medio del narcotráfico y la corrupción de las autoridades. La muerte de Chato refleja una vida no digna de luto y es, además, simbólica porque representa el final del movimiento estudiantil, el silenciamiento de una

ideología alterna a la del Estado y el final de la lucha social por reformar las instituciones gubernamentales en México. La impunidad de estos crímenes refleja el nivel de corrupción y violencia sistémica entre las autoridades, el Estado y el crimen organizado en algunas partes del país. Pareciera que la ideología de los estudiantes es más amenazante para el Estado que el narcotráfico pues el discurso oficial justifica su hegemonía y otros tipos de violencia por medio de las instituciones sociales, la cultura y los aparatos represivos.

Ambas novelas ofrecen perspectivas matizadas de los sistemas políticos, la violencia, la corrupción y la falta de oportunidades para el crecimiento económico y social. El contraste entre el papel activo del Estado en *El amante de Janis Joplin* y la aparente ausencia del Estado en *Trabajos del reino* nos incita a reflexionar sobre las conexiones entre la ficción y la realidad. La relación entre la literatura y la Historia oficial permite cuestionarnos sobre las condiciones que han permitido la violencia de Estado y su larga permanencia en el poder al igual que la censura de ideologías alternas y el desarrollo del narcotráfico en México. Como indica Cabañas: “the use of ideological and practical violence is what prevents a true democratization in México, at the same time that it allows drug traffickers to infiltrate all spheres of Mexican society” (“Drug Trafficking” 122). Esto refleja la democradura que gobernó al país e intentó controlar a los grupos que amenazaban con desestabilizar su hegemonía. Por ende, al censurar ideologías o grupos sociopolíticos no complacientes con los intereses del poder hegemónico en referencia a los sistemas sociales, políticos y económicos, se previene que exista una verdadera democratización en el país.

A diferencia de la presencia activa y opresiva del Estado en *El amante de Janis Joplin*, En *Trabajos del reino* encontramos una representación de un Estado casi inexistente. La justicia, el orden social, las oportunidades de trabajo y las ayudas económicas para las celebraciones del

pueblo son impartidas por el poder y voluntad del Rey-capo. Esto nos incita a reflexionar si en realidad ha sobrepasado el poder del narcotráfico al poder del Estado en los pueblos marginados. Sin embargo, el final de la obra nos revela la presencia, poder y participación del Estado al negociar los términos de la supuesta captura del capo y elegir al Heredero como suplemente. Esto es simbólico de un sistema de plazas que, según Zavala, entre 1975 y 1985 el sistema político dictaminaba el control absoluto del crimen organizado, limitaba sus lugares de operación y rutas de tráfico a ciudades específicas (12).

El personaje de Lobo también es simbólico de la representatividad del narcotráfico entre el discurso oficial y el generado por los corridos. Dentro del discurso oficial, mismo que es reproducido por los medios de comunicación, a los narcotraficantes se les representa como personas equivalentes del Anticristo porque actúan fuera de la ley, comercian con mercancías estigmatizadas y ejercen la violencia para conseguir sus fines. En los corridos, estos atributos se consideran necesarios para ser exitoso en el narcotráfico, sin que comúnmente haya una justificación de sus actividades ilícitas (Astorga, “Los corridos” 252). La función del Artista (Lobo) era producir corridos que destacaran estos atributos del Rey para enaltecer su ego y su imagen de grandeza ante el pueblo. El final de la obra nos incita a reflexionar sobre el papel del Artista y el Periodista y el impacto que ambos tienen en los ámbitos sociales, culturales y políticos. El Periodista admite que sus publicaciones son “mentiras limpias” publicadas de una manera que parezcan verdades, de lo contrario correría un gran riesgo al publicar la verdad. Sin embargo, sugiere que a través de los corridos sí se puede contar la verdad, o por lo menos una narrativa alterna que desmienta el discurso oficial del Estado. Esto puede ser una referencia a la censura y la violencia en relación con el discurso oficial del Estado, los medios de comunicación y el narcotráfico. Como veremos en el siguiente capítulo, el intento del Estado por censurar

ideologías que atentaban contra su hegemonía política genera un nuevo discurso oficial para legitimar la censura de la música. El discurso de la unificación cultural legitimaba la censura del rock mexicano en los setentas pues consideraba esta música como un ejemplo de la disidencia de los jóvenes estudiantes y el rechazo de los valores familiares y sociales que promovía el Estado. Los narcocorridos también se llegaron a censurar años más tarde porque supuestamente no reflejaban los valores promovidos por el estado y además cuestionaban los discursos oficiales del estado.

CAPÍTULO 3

Protesta musical mexicana: Representaciones de la opresión y corrupción del Estado en el rock y el corrido mexicano a partir de los setentas

El Amante de Janis Joplin de Elmer Mendoza y *Trabajos del reino* de Yuri Herrera en el capítulo anterior, han sido algunas de las fuentes primarias que han permitido avanzar mi investigación y análisis de las representaciones de la corrupción y la violencia en México a partir de los años sesenta. Particularmente, *El Amante de Janis Joplin* nos ofrece una crítica a la continuidad de la violencia de estado y la persecución de protestas en contra de estudiantes después de la Masacre de Tlatelolco ocurrida en la Plaza de las Tres Culturas en 1968. Con el apoyo del gobierno, las autoridades locales, al igual que el ejército y los grupos secretos conocidos como “Los halcones” fungían como aparato represivo del Estado para detener, acosar y perseguir a los jóvenes que mostraran cualquier tipo de inconformidad en contra del gobierno y los valores familiares que este intentaba mantener y promover como parte de una cultura nacional. Además de las instituciones gubernamentales, también los medios de comunicación y la iglesia eran partícipes de esa misión para promover los valores familiares basados en un sistema patriarcal y así mantener el *status quo*.

Los valores familiares, al igual que las experiencias personales y colectivas han sido plasmadas en la música. Para el Estado, era importante promover y mantener una cultura nacional desde distintos ámbitos sociales. Raymond Williams propone que la cultura se puede entender de tres maneras: por medio de la cultura vivida, la cual es únicamente accesible para personas que han vivido esa cultura al estar presentes en un lugar y un tiempo. Añade también que la cultura documentada consiste en la documentación de todo tipo de la cultura, ya sea desde el arte hasta la documentación material de los hechos más cotidianos de la cultura de una época.

Y, por último, Williams indica que existe también una combinación de ambas, la cual denomina la cultura de la tradición selectiva (36). Las historias, las experiencias y las memorias que se han documentado en la música a través de los años nos permiten analizar distintas épocas o eventos significativos de la cultura latinoamericana. Por ejemplo, la llegada del rock a México en los cincuentas representó una nueva oportunidad para promover los valores de la cultura nacional de una manera controlada. Este control se ejercía a través de la comercialización de éxitos de rock adaptados al español, la presentación escénica de cantantes de rock vestidos de traje y corbata, en el caso de los hombres, y en el caso de las mujeres falda y manga larga, además del control de los espacios públicos en los que se podía consumir el rock.

3.1 La música como reflejo de ideas y valores socioculturales

La música, además de ser un producto comercial, representaba para los jóvenes un espacio que les permitía explorar sus identidades, cuestionar el control del Estado y expresar sus experiencias e ideologías. Cuando el corrido y el narcocorrido se popularizaron en la década de los setentas también generó una nueva fuente de expresión popular entre los jóvenes. Ambos géneros representaban también una contraposición de los valores familiares y sociales que promovía el Estado. En algunos narcocorridos se critica a las autoridades, se invierten los papeles de buenos y malos, y abordan temas como la violencia, las drogas, la violencia y la corrupción. Este capítulo analiza cómo el rock y el corrido generan espacios y representaciones simbólicas de protesta popular ante el poder del Estado. Analizaremos los acercamientos de ambos géneros musicales para evidenciar y cuestionar temas políticos y sociales, como la violencia y la corrupción. También se analizará la violencia cultural y otros mecanismos del Estado utilizados para censurar, desplazar y desvalorizar ambos géneros musicales en la cultura

popular.

Según María Herrera-Sobek, a través del género musical conocido como *corrido*, es posible obtener información cultural como la ideología de algunos grupos sociales al igual que las situaciones sociopolíticas y económicas importantes dentro de la sociedad mexicana (49). La esencia del *corrido* tradicional es una canción basada en cuestiones sociales y factibles sobre personas, lugares, fechas, enfrentamientos y otros detalles para informar a la sociedad mexicana y conmemorar a los héroes de la revolución mexicana. En cuanto a su composición, el *corrido* es un género épico conformado por metros poéticos con varias combinaciones de rima y acompañado de un instrumento musical para narrar sucesos que han afectado al pueblo (Avitia Hernández 22). El sociólogo Felipe Mora Arellano propone que el *corrido* mexicano nació del mismo pueblo como una forma de expresión y crítica popular sobre las injusticias que sufrían los obreros por parte de los hacendados. Agrega también que poco a poco el *corrido* fue resonando y expandiéndose a otros lugares en el norte y, posteriormente, al resto del país hasta volverse popular (7).

El *corrido* adquirió mayor notoriedad durante la Revolución Mexicana (1910-1920) debido a la facilidad de reproducción oral en plazas, cantinas y otros lugares públicos. Algo destacable de este género era su adaptabilidad y accesibilidad pues no era necesario tener un nivel de educación alto para que alguien pudiera componer un *corrido* basado en la cotidianidad de sus experiencias o injusticias laborales. Esta adaptabilidad se refleja aún más en la época de la Revolución Mexicana cuando era típico escribir *corridos* para conmemorar a los líderes revolucionarios que personificaban los ideales de los obreros (González Moreno 649-652). Es importante recalcar que la popularidad del *corrido* mexicano a principios del siglo XX y su resurgimiento a finales de éste, se debió a dos motivos principales: el fácil acceso y consumo de

este género, además del contenido lírico y solidario (en cuestiones laborales, sociales y políticas) con el que se identificaba mucha gente.³⁵ Esto permitió que, durante la Revolución Mexicana, el corrido se reconociera como *vox populi* para expresar las injusticias a las que eran sometidos los campesinos.

El enfoque en la temática de este género musical cambió al finalizar la revolución pues se terminaron las batallas y ya no había nuevos héroes revolucionarios para conmemorar en los corridos. Vicente Mendoza alega que este cambio causó una degeneración del corrido porque al ya no tener ídolos revolucionarios, el tema era “algo culterano, artificioso, frecuentemente falso, sin carácter, auténticamente popular” (xvi). Es evidente que hubo un cambio en el enfoque de la temática del corrido después de la Revolución Mexicana, pero el caracterizarlo como una degeneración artificiosa, falsa y sin carácter, implica que el corrido pierde su esencia como *vox populi*. Con el paso del tiempo, han surgido varios subgéneros (narcocorridos, corridos tumbados, corridos del movimiento alterado) que para algunos no tienen el mismo valor cultural o social, mientras que, para otros, en especial para las generaciones jóvenes que consumen esta música, representa una forma de expresión influenciada por los tiempos actuales. Como sugiere el folklorista John McDowell, “The corrido has persisted as a vital resource for the people of Greater Mexico, used by them to address successive phases in their historical destiny” (251). En otras palabras, el corrido aún mantiene una presencia importante como recurso de resistencia y disputa política, además de servir como registro de luchas sociales o acciones colectivas ante nuevos contextos y situaciones (Valenzuela Arce 87).

El corrido titulado “El barzón” es un ejemplo de la continua popularidad y adaptación del

³⁵ Más adelante analizaremos cómo esta relación entre la música y las expresiones del pueblo volvió a ocurrir décadas después con el rock mexicano en los barrios urbanos.

corrido por parte del pueblo para expresar nuevas críticas sociopolíticas e injusticias laborales. Originalmente, este corrido fue escrito después de la Revolución Mexicana por Miguel Muñiz, pero su letra fue actualizada en 1936, por el cantante Luis Pérez Meza para reflexionar sobre los problemas que continuaban afectando a la sociedad en esa época. Parte de la letra dice:

Cuando acabé de pizarcar
vino el rico y lo partió
todo mi maíz se llevó
ni pa' comer me dejó
me presenta aquí la cuenta
aquí debes veinte pesos (*Mostros* 1:6)

A lo largo de la canción se evidencia el carácter de crítica social del corrido, la denuncia de los abusos por parte de los ricos hacendados y un sentimiento popular de inmovilidad social entre los campesinos. Es a través de la música que podemos recordar las vivencias personales y reconstruir la memoria de acontecimientos, luchas sociales y sentimientos colectivos de la cultura (Almonacid Buitrago y Burgos Dávila 97). La música es un “lugar de memoria” porque, como Pierre Nora propone, los *lugares de memoria* son creados a través de la interacción entre la historia y la memoria y pueden manifestarse de manera material, simbólica o funcional (18-19). En otras palabras, el crear una canción que plasma las experiencias y los recuerdos de una persona o un grupo simboliza el esfuerzo activo para mantener vivas esas historias y memorias. La música nos ayuda a recordar las opiniones o sentimientos populares durante momentos específicos para comprender cómo era la vida antes y cuestionar los acontecimientos sociales y políticos del pasado y del presente.

“El barzón” fue adaptada décadas más tarde por una banda mexicana de rock alternativo,

La Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio, para criticar la corrupción durante el sexenio presidencial de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). Particularmente, su crítica era sobre el neoliberalismo, las reformas agrarias que afectaban a los campesinos y el pacto capitalista que beneficiaba a grandes empresas y bancos. Esta situación política y económica tenía semejanzas con la época que se vivió al finalizar la Revolución Mexicana durante los treinta (Ibáñez 110). La aceptación del público fue muy positiva pues, esta nueva versión creaba una fusión entre la tradición y el ritmo campirano del corrido con el rock alternativo. En la versión original, la iglesia y los terratenientes eran quienes tenían el poder político y social, mientras que en la adaptación de La Maldita Vecindad se identificaba a los medios de comunicación y a los banqueros como los nuevos poderes hegemónicos. Esta versión roquera resonaba entre jóvenes y adultos pues representaba una crítica sociopolítica similar a la vivida por generaciones anteriores.³⁶ Nora indica que el reflexionar sobre los *lugares de la memoria* transforma la crítica histórica en una historia de crítica pues le da a la historia una existencia secundaria, puramente transferencial, incluso una especie de despertar (24). Considerando que la música es también un espacio o un lugar de memoria, entonces podemos definir el impacto y la popularidad que tuvo esta canción al ser “revivida” y adaptada a un contexto más actual. De esta manera, la canción establecía una conexión y una crítica entre las condiciones sociopolíticas históricas del pasado con las del presente.

Con el paso de los años y con la emergencia de otros géneros musicales, la popularidad

³⁶ Es importante hacer un paréntesis y resaltar la importancia de La Maldita Vecindad dentro del ámbito musical mexicano. Desde un inicio alcanzaron gran popularidad por ser una banda de rock alternativo. Sus canciones destacaron por no seguir las mismas pautas o composiciones musicales típicas del rock convencional pues fusionaban ritmos como rock, bolero, ska, blues y música tradicional mexicana, además de incorporar críticas sociales y sonidos callejeros (niños, vendedores ambulantes, cláxones de los carros). Algunos de sus éxitos musicales antes de “El barzón” fueron “Un poco de sangre”, “Mojado” y “Un gran circo”, entre otros más que narraban las experiencias cotidianas de la clase obrera, incluyendo problemas sociopolíticos y carencias económicas. Esto les permitía tener un mayor alcance y resonancia popular.

del corrido disminuyó paulatinamente en México. En las décadas de los cincuenta y sesenta, el rock fue uno de los géneros con mayor popularidad a nivel internacional. Su llegada a México causó un impacto mediático debido a que este nuevo género representaba un cuestionamiento y rechazo de las “buenas costumbres” y las tradiciones patriarcales promovidas por el Estado, a nivel político y cultural. Para los medios de comunicación, el rock representaba un nuevo mercado y una oportunidad para renovar sus programaciones. Sin embargo, debido a la presión política de grupos conservadores y de comisión social, en 1960 se firmó una ley para controlar y regular los medios de comunicación. El propósito de esta ley era promover contenido que mejorara la imagen de México como un país “progresista”. Esta autorregulación no tuvo los efectos deseados por los grupos conservadores extremos pues años más tarde, estos acusaron a los medios de comunicación de transmitir contenido que ofendía tanto a la moralidad social como a los valores familiares. En 1963, bajo la presión de grupos hegemónicos,³⁷ la Cámara Nacional de la Industria de Radio y Televisión (CIRT) envió una carta al entonces presidente, Adolfo López Mateos (1958-1964), reafirmando su compromiso de elevar el nivel cultural, cívico y social de sus transmisiones para cumplir fielmente con la función social que requería la ley (Zolov 87-89). Sin embargo, los grupos hegemónicos y políticos conservadores consideraban este nuevo contenido como una amenaza a los valores familiares y patriarcales ejemplares de la cultura mexicana.

A pesar que los medios de comunicación contaban con cierta autonomía política, la ley de 1960 y las acusaciones de los grupos hegemónicos conservadores indujeron a que estos se alinearan con el gobierno para establecer nuevas pautas de censura. Al mismo tiempo se

³⁷ Utilizo grupos hegemónicos conservadores para referirme a las instituciones públicas y privadas con gran poder adquisitivo y simbólico como lo son la iglesia, televisoras, radiodifusoras, empresas y prensa escrita. Según Pierre Bourdieu, las normas, los mitos y las tradiciones son formas arbitrarias constituidas históricamente por una convención entre diferentes actores [o grupos hegemónicos] y su respectiva interacción con la sociedad (2-3).

intentaba promover al país como un Estado progresista y moderno. Esto implicaba la creación de un nacionalismo cultural que diferenciara a México por sus raíces ancestrales y que al mismo tiempo lo distinguiera por ser un país progresista. Para esto, era necesario elaborar una ideología que legitimara al Estado y fuera reproducida por la vida cotidiana, las instituciones y la educación y de esta manera crear la percepción de México como un país autónomo, sin lucha de clases y encaminado a la justicia social (Monsiváis 2). John Storey indica que el concepto de *ideología* sugiere cierto enmascaramiento, distorsión u ocultación por parte de la clase dominante al presentar imágenes distorsionadas de la realidad de manera que estas favorezcan sus intereses y la clase dominada no se identifique como clase oprimida o explotada (2-3). Dentro de las instituciones encargadas de promover esa ideología se encuentran la Iglesia, las escuelas y los medios de comunicación debido al poder e influencia que ambos tenían dentro de la sociedad.

El mito de una cultura nacional sería una labor difícil de cumplir democráticamente pues México se caracteriza por tener una variedad de creencias, tradiciones, arte, comida, entre otras referencias culturales que son representativas de las distintas regiones, razas, clases sociales, géneros y sexualidades del país. Una integración horizontal, según Jesús Martín-Barbero, toma en cuenta la diversidad de las culturas populares regionales o locales y sus complejos sistemas de normas, rituales, clases y linajes, que revelarían una incompatibilidad entre la sociedad *polisegmentaria* y la unidad nacional que sustenta el Estado (97). Por otro lado, la integración vertical, la cual se basa en la implantación de nuevas relaciones sociales para desligar la solidaridad grupal y religar a cada individuo a una autoridad central, sería mejor estrategia del Estado para crear una cultura nacional (Martín-Barbero 98). Esto evidenciaría el poder hegemónico del Estado para decretar qué era considerado cultura nacional y qué no.

Aprovechando el discurso político de unificación cultural, el gobierno buscaba también la centralización del poder. El Estado temía que la cultura del rock se convirtiera en una mala influencia para los jóvenes mexicanos. Así que en 1960 se aprobó la Ley Federal de Radio y Televisión para establecer los temas que se debían censurar en los medios de comunicación al mismo tiempo que se promovían valores familiares, el matrimonio heterosexual, además de combatir la influencia de ideologías que socavan a las instituciones (Zolov 90). Este control social se puede considerar también un tipo de *violencia cultural*, concepto de Johan Galtung, con el cual describe como aspectos de la cultura que determinan “el ámbito social, la esfera simbólica de nuestra existencia que es ejemplificada por la religión, la ideología, el lenguaje, el arte, las ciencias, entre otros, y que se pueden utilizar para justificar o legitimar la violencia directa o estructural” (291). En otras palabras, el Estado, con el apoyo de los medios de comunicación, la iglesia y la prensa, promovía su ideología mientras que excluía y censuraba otras. Fue así como se creó una narrativa que relacionaba al rock como música del diablo y música de los comunistas (Fernández Cruz 60). Pero, al mismo tiempo, censurar el rock podría ser contradictorio para la imagen de México como un país moderno. Así que el Estado y los grupos hegemónicos apoyaron la comercialización de los *refritos*, los cuales presentaban un rock menos perturbador y eran canciones traducidas al español de canciones exitosas del rock en inglés.³⁸ Los medios de comunicación vieron el potencial de este nuevo mercado y las comercializaron como un producto que sería aceptado dentro de la cultura popular en México.³⁹ José Agustín indica que a

³⁸ Por ejemplo “El rock de la cárcel” (1960) [“Jailhouse Rock” (1957)], “La plaga” (1960) [“Good Golly Miss Molly” (1958)], “Buen rock esta noche” (1960) [Good Rockin’ Tonight (1957)], ambas interpretadas en español por Los Teen Tops. También “Chica alborotada” (1961) [“Tallahassee Lassie” (1959)] interpretada por Los Locos del Ritmo, “Agujetas de color de rosa” (1960) [“Pink Shoelaces” (1959)] interpretada por Los Hooligans, entre otras.

³⁹ En *Brake it All: The history of Rock and Roll in Latin America*, una serie documental de Netflix, Roco Pachukote, cantante de la exitosa banda de rock mexicano La Maldita Vecindad, opina lo siguiente sobre los *covers*: “Primero, es un traslado... una traducción de canciones clásicas del *rock and roll* al español. [...] Realmente eso es un

los cantantes de rock en esta época eran vigilados férreamente hasta el punto de supervisarles e imponerles las canciones que deberían cantar, el vestuario, las coreografías y en general una “imagen anodina de nenes decentes” (*La contracultura* 40).

3.2 Los refritos

El rechazo de los *refritos* y la inquietud de búsqueda por una nueva identidad propia iniciada por jóvenes y artistas rocanroleros, provocaron una inminente evolución en el rock mexicano. La Onda, como se le denominó a este nuevo movimiento musical, surgió como respuesta contracultural que rechazaba los valores y normas impuestas por el Estado mexicano. Los jóvenes buscaban nuevas formas de expresión que los distinguiera de los valores de generaciones anteriores. Estos jóvenes veían la transformación de una sociedad que no lograba entenderse a sí misma. Aparecieron también nuevas formas de expresión para los jóvenes que intentaban encontrar o definir su identidad (Fernández Cruz 60). Fue así como se creó un estilo de rock propio con letras que expresaban las vivencias de los jóvenes mexicanos de clases media y baja (Moreno-Elizondo 206-207).

Más que un nuevo estilo de rock propuesto por y para los jóvenes, *La Onda Chicana* representaba el reconocimiento y validez de pertenecer a una contracultura.⁴⁰ Los jóvenes urbanos rechazaban los *refritos* por ser productos elaborados por el poder hegemónico del Estado y los medios de comunicación. Fue así como los jóvenes comenzaron a producir música que fusionaba tanto influencias locales como internacionales, pero con letras que expresaban sus

movimiento como muy mediático... no sale del barrio, no sale de la Onda, sino sale más bien de los... de la televisión, ¿no? Y el cine... y es una copia totalmente.” (“The Rebellion” 00:06:17 – 00:07:32).

⁴⁰ Es importante aclarar que *La Onda Chicana* es como se le denominó específicamente al movimiento musical de esta época. José Agustín indica que *La Onda* fue un movimiento más amplio pues, además de la música, incluía otras disciplinas como la literatura y el periodismo para presentar manifestaciones políticas, religiosas, artísticas, filosóficas, económicas y sociológicas (“Cuál es la onda” 11-12).

vivencias y sus opiniones sobre asuntos sociales y políticos (Martínez Hernández 43). *La Onda Chicana* fue creada desde los barrios y no fue impuesta desde arriba por el Estado, esto crea una relación de dominio entre una cultura hegemónica y una cultura subalterna. Como indica Martín-Barbero al respecto: “la capacidad de acción—de dominio, imposición y manipulación— que antes era atribuida a la clase dominante, es traspasada ahora a la capacidad de acción, de resistencia e impugnación de la clase dominada” (86). La Onda Chicana representaba para los jóvenes urbanos una contracultura que proponía nuevas formas de expresión y resistencia ante la cultura hegemónica.

La banda mexicana de rock Three Souls in my Mind, ahora conocida como El Tri, ha sido una de las bandas más emblemáticas de La Onda Chicana. Logró plasmar distintas expresiones y sentimientos de esta comunidad *underground*, al igual que presentó también una variedad de críticas políticas a través de su música. Después de grabar dos álbumes en inglés, la banda decidió crear música rock en español con la finalidad de tener una mayor conexión con el público joven consciente de su exclusión clase social (Moreno-Elizondo 222). Una de las canciones más emblemáticas de esta contracultura fue “Abuso de Autoridad” grabada por El Tri en 1974. Esta canción fue una de las primeras, dentro del género de rock mexicano, en criticar abiertamente al gobierno y denunciar la represión, el miedo y el silencio generado por el Estado (de la Peza Casares 209). La canción comienza presentando varias críticas hacia el gobierno:

Vivir en México es lo peor
Nuestro gobierno está muy mal
Y nadie puede protestar
Porque lo llevan a encerrar
Ya nadie quiere ni salir

Ni decir la verdad

Ya nadie quiere tener

Mas líos con la autoridad (*Chavo de onda* 1:9)

En base al contexto ya establecido sobre la relación entre el rock, los jóvenes y las autoridades, podemos analizar el significado de las primeras estrofas: ambas expresan un sentimiento colectivo de disconformidad tanto en el estilo de vida y divergencia en cuestiones políticas, la opresión del gobierno hacia las protestas y el miedo a salir a la calle. La letra continúa exponiendo críticas hacia el gobierno y denuncia el abuso constante de la autoridad:

Muchos azules en la ciudad

A toda hora queriendo agandallar [abusar],

No, ya no los quiero ver más

Y las tocadás de rock

Ya nos las quieren quitar

Ya sólo va poder tocar

El hijo de Díaz Ordaz (*Chavo de onda* 1:9)

Podemos ver en esta parte de la canción la crítica sobre la hipocresía y la corrupción entre el gobierno y la élite. Por una parte, denuncia cómo el gobierno intenta censurar la música de rock y prohibir los conciertos (las tocadás). Por otra parte, la canción hace referencia al hijo del presidente Gustavo Díaz Ordaz como el único privilegiado con la libertad de tocar música rock pues él estaría exento de las represalias del gobierno. A pesar de la censura del rock en la radio y las televisoras, esta canción tuvo gran éxito y aceptación entre los jóvenes pues logró captar un sentimiento colectivo sobre la opresión del Estado.

Esta canción, al igual que muchas otras que fueron populares en su momento, logró evadir la censura del gobierno porque, circulaba en un “circuito alternativo—alternativo al circuito oficial— de los conciertos de rock y la producción casera alternativa de discos” (de la Peza Casares 210). Los *Hoyos Funky* fueron los circuitos alternativos de La Onda Chicana y los espacios culturales que permitieron a los jóvenes disfrutar de la música de rock en vivo y cuestionar sus identidades. Estos *Hoyos Funky* eran espacios clandestinos e improvisados en estacionamientos o edificios abandonados localizados a las afueras de la ciudad. Moreno-Elizondo aporta lo siguiente sobre los *Hoyos Funky*:

En una época de autoritarismo y represión como la de los setenta, los hoyos fueron espacios fuera de la vigilancia o control gubernamental donde las regulaciones de la vida cotidiana tendían a desaparecer, redefinirse o negociarse. Incrementaron y se redelinearon las relaciones vinculantes no sólo en la reciprocidad de la reproducción de identidades de músicos, sino también los escuchas de rock, trabajadores, mujeres, disidentes sexuales y consumidores de drogas, todos los cuales compartían la condición de exclusión económica, política y social. (223)

Estos espacios clandestinos surgieron como respuesta a la censura del rock y la opresión contra los jóvenes de clases media y baja que anteriormente convivían en espacios públicos. La contracultura creada alrededor de la música de rock se convirtió en un espacio activo y representativo de la resistencia y deslegitimación de la autoridad del Estado (Zolov 177). Antes de los *Hoyos Funky*, en los 1960s los Cafés Cantantes fueron espacios populares y se caracterizaban por ser zonas seguras y relegadas para la convivencia de jóvenes mientras gozaban de la música de rock en vivo. A pesar de su popularidad, la existencia de los Cafés Cantantes

dependía de la benevolencia de las autoridades, mismas que fueron cerrándolos poco a poco por falsas acusaciones de prostitución y venta de drogas (Zolov 98 -100).

Debido a la violencia y la exclusión, tanto cultural como de los espacios públicos y privados y la censura del libre consumo de la música rock, los jóvenes encontraron en los *Hoyos Funky* un escape transitorio de los estigmas sociales y políticos. La creación de estos espacios y el cuestionamiento de identidad surgieron como una respuesta a las moderaciones impuestas por el Estado, junto con los grupos hegemónicos conservadores, y el plan para promover el rock en México de una manera saneada. Esto también es un ejemplo de la violencia cultural pues el objetivo era utilizar todos los aspectos sociales, culturales, religiosos, y más para mantener el *status quo* mientras se aparentaba ser tolerante hacia un nuevo género musical proveniente del extranjero. Sin embargo, la creciente participación de las mujeres en los *Hoyos Funky* permitió renegociar y desafiar las relaciones de género, la familia patriarcal, la igualdad entre los sexos y la libertad sexual.

La asociación de los jóvenes fanáticos del rock con la prostitución y las drogas fue un discurso político para legitimar la violencia del Estado y al mismo tiempo ejercer una hegemonía cultural. Esta distinción entre culturas también puede entenderse como en un etnocentrismo consistente en la negación de otros gustos, la desvalorización pura de otra estética que no sabe distinguir formas, estilos y que no distingue el arte de la vida (Martín-Barbero 92). Carlos Monsiváis indica que el Estado es el que determina esta hegemonía de acuerdo al interés del sistema imperialista norteamericano y no al de la clase nativa al que se pertenece (23). Indica también que otro de los métodos para establecer su hegemonía es por medio de “la transmisión, en todos los niveles, de sus valores e ideologías, como si se tratase del orden natural de las cosas. (Monsiváis 24). Los medios de comunicación, la Iglesia y las organizaciones sociales serían los

encargados de transmitir ese discurso político que denigraba la imagen de los jóvenes roqueros drogadictos. Esto le permitía al Estado centralizar el poder y legitimar, además de una hegemonía cultural, la violencia para prevenir paros y manifestaciones masivas como las que ocurrieron en Estados Unidos y Francia.⁴¹

La transmisión del discurso político basado en las ideologías y valores impuestos por el propio Estado reflejan, además de una integración vertical, un sistema de jerarquización para dictaminar lo que puede y no puede ser parte de la cultura nacional. Dentro de este sistema de jerarquización podríamos considerar que algunos elementos (tradiciones, música, comida, vestimenta, entre otros) tendrían distintos niveles o valores culturales, según la posición del Estado. García Canclini propone analizar las manifestaciones simbólicas de clase para “dar cuenta de las *desigualdades* y *conflictos* que interrelacionan permanentemente a las culturas populares con las hegemónicas” (70). La violencia hacia los jóvenes roqueros, la censura de su música y el conflicto por la exclusión de estos en los espacios públicos, contrasta con la desigualdad del nivel de apoyo que el Estado, las clases altas y los medios de comunicación otorgaron a los *refritos*.

3.3 Manifestaciones y críticas políticas en la música de rock

La desigualdad es un tema recurrente que ha sido plasmado en varias canciones de rock y que nos ayuda a entender un sentimiento popular de esa época. La canción “Abuso de autoridad” denunciaba los conflictos entre los jóvenes y las autoridades y debido a las injusticias para disfrutar del rock en los espacios públicos. Otra canción que manifiesta la desigualdad social y además económica, es “Nuestros impuestos” (1977) de El Tri. Con la misma energía y estilo

⁴¹ La violencia y el abuso de autoridad por parte del Estado fue lo que incitó la creación del movimiento estudiantil y, consecuente, la Masacre de Tlatelolco de 1968 que orquestó el Estado.

característico de la canción de “Abuso de autoridad”, El Tri critica la crisis económica que ocurrió en México a mediados de los 1970s. Durante el sexenio presidencial de Luis Echeverría (1970-1976) se adoptaron nuevas políticas económicas que causaron la devaluación del peso mexicano, el incremento de los impuestos, además del aumento de la deuda pública (Bortz y Mendiola 50). Al finalizar su sexenio, el país estaba en una crisis económica y el presidente y su familia se fueron de México. En el vocabulario coloquial mexicano, la primera estrofa de la canción presenta la huida del presidente mexicano como un viaje casual (“se fueron a dar un rol”), mientras que la siguiente estrofa insinúa que fue pagado por los impuestos de los mexicanos. La letra presenta el aumento de precio en las cosas esenciales como la renta, la luz, el agua y la leche, además de la marihuana y el alcohol. Sin embargo, la canción también hace un contraste de la desigualdad económica entre clases sociales y las instituciones del Estado. Denuncia que las autoridades tienen “lujosas patrullas”, los soldados tienen “armas nuevas” y el beneficiado sería el nuevo presidente, José López Portillo (1976-1982). Existen varias versiones de esta canción pues cada sexenio presidencial se ha actualizado la letra para criticar a distintos presidentes mexicanos. Recientemente, durante una transmisión en vivo por redes sociales Alex Lora, cantante de la banda, reveló que volverá a grabar algunos de sus éxitos, pero con cambios en la letra para reflejar la situación social y política que se vive en la actualidad. Por ejemplo, Lora explicó que la primera estrofa de “Nuestros impuestos” estaba inspirada en la familia del entonces presidente, Luis Echeverría. Sin embargo, su versión actualizada hace referencia al sexenio de Enrique Peña Nieto (2012-2018) y la polémica que surgió con la compra de la mansión conocida como “La Casa Blanca” en Lomas de Chapultepec, una de las zonas más

exclusivas en la Ciudad de México (Escobar).⁴² Los medios de comunicación cuestionaron la procedencia de los ingresos económicos utilizados para la compra de esta lujosa propiedad.

Utilizar la música como vehículo de manifestaciones y críticas políticas es algo que ha distinguido a El Tri desde el inicio de su carrera. En 1996, El Tri empezó a promover su nuevo material discográfico titulado *Hoyos en la bolsa*. Este incluía varias canciones con temática social como “La caja idiota” y “El canal” en las cuales presenta una crítica basada en el control social a través de los medios de comunicación. Particularmente señala a Televisa, una de las televisoras más grandes e influyentes de México. En su momento, el álbum *Hoyos en la bolsa* fue polémico pues varias de sus canciones criticaban al neoliberalismo y la crisis económica ocurrida durante el sexenio presidencial de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). Durante este tiempo, se adoptaron nuevas políticas económicas que provocaron la devaluación del peso mexicano y el aumento de la deuda externa. Al llegar Salinas de Gortari al poder, la deuda externa aumentó hasta llegar a rebasar los 100 mil millones de dólares (Covarrubias Velasco 23-24). Este contexto fue parte de la inspiración de canciones como “Hoyos en la bolsa”, “Perdónanos la deuda” y “Qué regrese Salinas”. La letra de esta última canción expone las falsas promesas del crecimiento económico que Carlos Salinas de Gortari hizo al pueblo mexicano. En la primera estrofa, El Tri se posiciona como el único artista dispuesto a criticar al gobierno y presenta una queja en nombre del pueblo:

Esta rola la tenía que inventar

⁴² Lora ofreció la primera estrofa como avance de la versión actualizada:
La familia de Peña Nieto
vive en una gran mansión
“la Gaviota” y su galán
tienen un pinche caserón
y es que nuestros impuestos
están trabajando... (Escobar)

Pues sino nunca nadie lo iba a hacer

Y lo que dice no lo digo yo

Es lo que opina el pueblo y la sociedad (*Hoyos en la bolsa* 1:9)

Señala también las falsas promesas y el abuso de poder por parte de su gobierno en la siguiente estrofa:

Y a todos nos hizo creer

Que íbamos a ser ricos como él

Y mientras estuvo en el poder

Llego a ser casi casi como un Dios (*Hoyos en la bolsa* 1:9)

Esta estrofa hace referencia a las promesas del crecimiento económico para todos los mexicanos que Salinas de Gortari hizo durante su campaña presidencial (citado en Covarrubias Velasco 20). La comparación con “un Dios” es una manera de criticar el poder del Estado y presentar al presidente como un gobernante omnipotente, pues al no haber ninguna persona superior a él en la política, significaba que podía hacer y deshacer sin represalia alguna.

Sin embargo, el abuso de poder no es la única crítica que presenta la canción. En la última estrofa, se le acusa abiertamente de ser ambicioso y ladrón, además que se le exige que regrese del extranjero junto con lo que se robó:

No es justo que el pueblo, tenga que sufrir

Por la ambición de un viejo pelón

Que regrese Salinas que regrese,

Que regrese lo que se atracó (*Hoyos en la bolsa* 1:9)

A esta última estrofa se le han hecho algunos arreglos musicales que aumentan aún más este sentimiento de protesta y las exigencias por parte del pueblo. Por ejemplo, en esta parte la

música deja de escucharse y resaltan las voces del coro. El cantante, Alex Lora, dice “¡Que regrese Salinas que regrese!” a lo que el coro responde “¡Que regrese lo que se atracó!” Esta dinámica se repite varias veces y con humor reafirma el sentimiento de protesta colectivo a través de la música. Esta canción no es la única que presenta una crítica del abuso de poder y enriquecimiento ilícito del expresidente Carlos Salinas de Gortari. Los Tigres del Norte también grabaron el corrido titulado “El circo” (1996) en el que presentan también una crítica sobre el presidente, el cual analizaremos más adelante. Siguiendo esta misma línea temática basada en la crítica hacia el gobierno, dentro del repertorio de éxitos de El Tri podemos encontrar canciones como “Perdónanos la deuda” (1996), “Ya estamos hartos” (2001), “Políticos ratas” (2005), entre otras más.

Mientras que la censura del rock y persecución de los jóvenes roqueros continuaba en la década de los setentas, el corrido volvía a popularizarse en México y en Estados Unidos. Sin embargo, algo nuevo y prevalente del corrido durante esta época fue la temática del tráfico de drogas. Durante esta época surgieron grupos de música nortea, como Los Tigres del Norte y Los Huracanes del Norte, que impulsaron la industria musical de este género, especialmente en Los Ángeles, California. Como indica Miguel Cabañas, la popularidad de este género musical se debió a un desplazamiento o “transnacionalización de culturas” al igual que a “la difusión y apropiación de lo extranjero como algo propio” (“El narcocorrido” 520-21). Desde los setentas, el narcocorrido se ha convertido para los mexicanos en un símbolo de consumo y expresión popular en ambos lados de la frontera, aunque su popularidad también ha cruzado fronteras y ha llegado hasta Colombia y otros países centroamericanos (Cabañas, “El narcocorrido” 519).

Como mencioné anteriormente, Los Tigres del Norte son unas de las bandas que surgieron en la década de los setentas y han sido una de las más prolíficas de este género

musical. Su narcocorrido “Contrabando y traición” (1975) grabado a principios de los setentas es hoy en día uno de los corridos más populares dentro de la cultura mexicana. Posteriormente, corridos como “La camioneta gris” (1989), “La banda del carro rojo” (1976), entre otros, han consagrado a Los Tigres del Norte como intérpretes populares de la música regional mexicana por más de 50 años.⁴³ Evidentemente, los corridos que surgieron en la década de los setentas son diferentes en cuanto a la temática de los corridos sobre la revolución mexicana. Esto se debe a la adaptabilidad del corrido para expresar situaciones que afectan a la sociedad durante distintas épocas. Los mismos Tigres del Norte explicaron durante una entrevista la razón por la que el corrido es diferente: “En México ya no se pueden hacer corridos de Pancho Villa ni de la Revolución Mexicana, porque ahora se viven otros tiempos, dramas, sucesos y momentos que no se pueden evitar ni esconder” (citado en Ramírez-Pimienta 21). Esto es una indicación de la adaptabilidad de este género musical y su función como vehículo de expresión popular para abordar temas que afectan a las personas.

A pesar de las similitudes que puede haber entre el corrido y el narcocorrido, es importante indicar las diferencias. Según John McDowell, dentro del género existen dos tipos de corridos: los corridos de tráfico, que cuentan historias del mundo de las drogas de manera sensata, y corridos de remediación, que intentan mejorar la devastación provocada en el pueblo mexicano por las guerras contra las drogas de principios del siglo XXI (249). Dentro de los corridos de tráfico podemos identificar “Contrabando y traición”, “La camioneta gris” y “La banda del carro rojo” pues presentan una narrativa épica basada en las hazañas de sus protagonistas mientras trafican con drogas. Estos corridos relatan historias que toman lugar dentro del mundo del narcotráfico, sin embargo, la temática y el estilo no parecen ser de un

⁴³ Estos narcocorridos popularizados por Los Tigres del Norte han sido adaptados también para el cine y la televisión.

sentido de remediación o reflexión sobre los daños que ha causado el narcotráfico al pueblo mexicano. McDowell indica también que los corridos *de remediación*, además de cumplir con el propósito dar testimonio del caos y las consecuencias que han tenido que soportar las personas y la nación, incitan a que la sociedad reflexione y se movilice para exigir que termine ese caos que los corridos critican (265-266). Por ejemplo, “Las drogas” (1977), “El dolor de un padre” (1997) y “La bala” (2014), entre otros, nos ofrecen una perspectiva diferente que demuestra el sufrimiento y la pérdida de familiares por culpa de las drogas. Para finalidades de este capítulo nos enfocaremos en el corrido de remediación y cómo este expone y critica las desgracias causadas al pueblo mexicano por la corrupción política de varios gobiernos mexicanos. Por ejemplo, “El circo” (1996), “El sucesor” (1997) y “La granja” (2009).

3.4 El uso de las alegorías para denunciar la corrupción en los narcocorridos

Algo que tienen en común estos corridos y las canciones de El Tri analizadas anteriormente, es que sus manifestaciones simbólicas tienen una conexión con los espacios de producción que nos permiten hacer un acercamiento a distintos conflictos sociopolíticos. De acuerdo con Miguel Cabañas, los temas más censurados de este género musical tienen que ver con la denuncia de la corrupción y su compleja relación entre el poder legal e ilegal (“El narcocorrido” 530). Precisamente, Los Tigres del Norte hacen denuncia de estos temas utilizando alegorías que invitan al oyente a cuestionar de manera crítica la corrupción. Podríamos también entender algunas canciones de rock como canciones de *remediación*. Por ejemplo, en “Qué regrese Salinas” de El Tri y “El circo” de Los Tigres del Norte, ambas incitan una reflexión a través de una narrativa del caos que se vivió en el país debido a la corrupción del presidente Carlos Salinas de Gortari durante los noventas.

Aún en los noventas, el Estado seguía manteniendo cierto control sobre la cultura popular y poder para censurar críticas hacía su gobierno. Esto se evidencia ante la inseguridad de Los Tigres del Norte y su disquera (Fonovisa) por grabar el corrido “El circo”. Ambos temían que el Estado pudiera reaccionar de alguna manera que terminara con su carrera artística. Por lo tanto, optaron por presentarlo ante el Estado mexicano y hasta el propio presidente, Ernesto Zedillo, lo escuchó varias veces. Después de negociar, él mismo les dio permiso de grabar el corrido (Wald 169-172). Haciendo uso de la alegoría, se intentaba evadir la censura, pero era evidente el sentimiento colectivo y crítico de la corrupción del gobierno de Salinas de Gortari. Como han señalado José Pablo Villalobos y Juan Carlos Ramírez Pimienta, el corrido ha sido representado como una forma de expresión cultural en el cual se presentan eventos y temas que generalmente no aparecen en los registros del Estado (“Corridos’ and ‘La Pura Verdad” 129). Los corridos ofrecen una interpretación, algunas veces contradictoria, de estos sucesos con la intención de retratar la visión popular que se cree sesgada por el poder político hegemónico.

El corrido “El circo” relata la manera en la que dos personajes orchestaron movimientos políticos y tratos con los cárteles para hacerse ricos. La primera estrofa nos presenta los nombres y las labores de los protagonistas del corrido:

Entre Carlos y Raúl

Eran los dueños de un circo

Carlos era el domador

Era el hermano más chico

Raúl el coordinador

Con hambre de hacerse rico (*Unidos para siempre* 1:1)

En base a los nombres personales y el año en que Los Tigres del Norte grabaron este corrido

político, podemos deducir que esta es una presentación alegórica de dos figuras muy conocidas en la política mexicana. Carlos Salinas de Gortari fue presidente de México durante 1988-1994. Su hermano mayor, Raúl Salinas de Gortari, era economista y miembro del mismo partido político de su hermano, el Partido Revolucionario Institucional (PRI). La representación de Carlos como el domador del circo nos incita a imaginarlo como una figura con poder, autoritaria y cautelosa, las cuales serían características esenciales de un domador para mantener el control de las fieras u otros animales del circo. Aquí, el compositor intenta contrastar el poder de Carlos Salinas de Gortari con el poder del domador del circo. Raúl, para ser el coordinador tendría que ser bueno en la administración y la logística del negocio para poder generar las ganancias y satisfacer el “hambre de hacerse rico”. En vida real, Raúl fue identificado como uno de los 10 mexicanos más corruptos del 2013 por la revista Forbes.⁴⁴

Poco a poco, los hermanos a cargo del circo desarrollaron un gran poder que les permitió eliminar a la competencia:

Se hicieron tan influyentes
Que empezaron a truncar
Los circos por todos lados
Hasta hacerlos fracasar
Pa quedarse con las plazas
Y libres pa trabajar (*Unidos para siempre* 1:1)

Es posible deducir varias interpretaciones de la alegoría presentada en esta estrofa. La palabra “influencia” que se menciona en el primer verso es ambigua con el propósito de ser interpretada

⁴⁴ Raúl Salinas de Gortari pasó diez años en prisión condenado por un homicidio político y por lavado de dinero, pero en junio de 2005 fue exonerado de todos los cargos y, por órdenes de un juez, recuperó 19 millones de dólares que habían sido incautados en 12 bancos internacionales, además de 41 propiedades. Esto indignó al pueblo mexicano pues se percibía como una prueba más de la corrupción del gobierno y las élites mexicanas (Esteves).

de distintas maneras. Por ejemplo, la letra no especifica en que ámbito fueron tan influyentes estos personajes cirqueros, pero si pensamos en el tráfico de influencias que un presidente y su partido político pueden tener, entonces surgen algunas hipótesis. Por una parte, podemos interpretar esta “influencia” desde un punto de vista político que le permita a un partido o presidente manejar las leyes para beneficio propio. Consecuentemente, esta influencia puede ser representativa del poder político que, dentro de la alegoría del corrido, se ha extendido a otros “circos”, los cuales representan distintos cárteles mexicanos.

Sin embargo, el circo es una alegoría de una situación o un tema más complejo y controversial. El resto de los versos reflejan lo exitosos o “influyentes” que fueron ambos cirqueros pues lograron trancar a los circos de la competencia en todo el país para de esta manera monopolizar el negocio del circo y tener control de todas las plazas. La tercera estrofa nos ofrece un poco más de contexto y nos permite analizar más a fondo el significado de la letra de este corrido:

El circo que había en el golfo

Fue el primero que cayó

Y los circos de Chihuahua

Fue Carlos quien los cerró

Quedando el de Sinaloa

Y al frente su domador (*Unidos para siempre* 1:1)

El primer circo en caer fue el del Golfo y después cayeron los circos de Chihuahua y, consecuentemente, el circo de Sinaloa fue el beneficiado pues se quedó con las plazas libres para traficar la droga. Estos circos coinciden con los nombres de los grandes cárteles de la droga en México en la época de los noventas (el Cártel del Golfo, el Cártel de Juárez y el Cártel de

Sinaloa, respectivamente). Entonces, si reconsideramos la letra del corrido y reinterpretamos “influencia” por poder y “circos” por cárteles, entonces esta alegoría cobra más sentido al interpretarla como una manera de denunciar el desarrollo del cártel de Sinaloa a la sombra del Estado. Visto de esta manera, este corrido cumple con la función original del corrido tradicional que era expresar las inconformidades del pueblo, generalmente basadas en críticas sociopolíticas.

La cuarta estrofa ofrece más detalles sobre el destino de las ganancias ilícitas de ambos hermanos:

Raúl se hizo millonario

Dicen que por ser el mago

Desapareció el dinero

De las manos de su hermano

Hoy dicen que está en los bancos

De Suiza y por todos lados (*Unidos para siempre* 1:1)

A Raúl, el hermano del presidente, se le atribuye la cualidad de mago por la habilidad de hacer desaparecer dinero. Evidentemente, esto es una referencia a los millones depositados en distintos bancos internacionales. Esto se descubrió en noviembre de 1995 cuando su esposa y su cuñado intentaron retirar 84 millones de dólares de un banco suizo depositado en una cuenta de Raúl bajo nombre falso. Según *Raúl Salinas, Citibank, and Alleged Money Laundering* de la Oficina de Responsabilidad General (*General Accountability Office*) para el congreso de los Estados Unidos, en 1998 dictaminó que el banco estadounidense Citibank infringió en sus políticas al facilitar el sistema del manejo de dinero que disfrazaba el origen, destino y beneficiario real de los fondos involucrados (18). Utilizando este esquema para lavar el dinero, Raúl logró transferir entre noventa y cien millones de dólares a distintas cuentas afiliadas con este banco en Suiza, las

Islas Caimán, el Reino Unido, entre otros (1-3).

Después de presentar la crítica política, la última estrofa del corrido ofrece un final a la alegoría y también incita a una reflexión:

Raúl se encuentra en la cárcel

Ya se le acabo la magia

Carlos en la cuerda floja

Ahora la gente descansa

Hasta que llegue otro circo

Y otra vez la misma transa (*Unidos para siempre* 1:1)

El ultimo verso presenta los resultados del sexenio de Carlos Salinas de Gortari y señala que la farsa del “circo” solo ha concluido momentáneamente. Esto incita también a una reflexión para el oyente pues al no haber una respuesta o movilización por parte de la sociedad. Estos versos representan lo que en su momento apareció en titulares de periódicos mexicanos: Raúl pasó diez años en prisión acusado por lavado de dinero, además de ser uno de los cómplices intelectuales en el asesinato del secretario general del PRI, José Francisco Ruiz Massieu. Sin embargo, en el 2005 fue exonerado de todos los cargos y recuperó 41 propiedades y alrededor de 19 millones de dólares que fueron incautados en 12 bancos internacionales tras su condena (Esteves). Por otro lado, Carlos Salinas de Gortari se fue del país para huir de la presión mediática y política sobre la corrupción de su sexenio.

La alegoría en los corridos permite también crear una representación basada en lo real y la ficción con la finalidad de ofrecer una contra narrativa de los discursos oficiales. Según el sociólogo José Manuel Valenzuela Arce:

[Los corridos] construyen diversos entramados, situaciones y jerarquías

axiológicas que permiten identificar situaciones de la vida real de los personajes reales o imaginarios. La importancia de los corridos se construye por su papel articulador entre el texto y la experiencia social y como instancia de mediación cultural. El corrido participa en la construcción/reconstrucción de imaginarios colectivos que muchas veces actúan como contrapeso de los discursos oficiales o legitimados y como elemento de las representaciones sociales. (222)

Si el corrido participa en la construcción o reconstrucción de imaginarios colectivos, entonces funciona también como un vehículo de expresión cultural y memorias colectivas. Parte de la popularidad de “El circo” se debió al papel mediador entre la experiencia social y su reconstrucción alegórica para criticar al Estado y a su conexión con el Cártel de Sinaloa. Aunque los corridos puedan ser exagerados o fantasiosos, según indican Villalobos y Ramírez-Pimienta, creer en los corridos como una versión verosímil de los hechos permite a los oyentes verse reflejados en un mundo que a menudo no se da cuenta de sus apuros, alegrías e incluso la mera existencia (145).

Además de “El circo”, Los Tigres del Norte también tienen otros corridos en los cuales utilizan la alegoría como herramienta para construir o reconstruir ciertas situaciones y personajes con la finalidad de criticar al gobierno y ofrecer un sentimiento de reflexión o remediación colectiva. En 1997, un año después de grabar “El circo”, Los Tigres del Norte continuaron criticando la corrupción política y el narcotráfico por medio del corrido “El sucesor”. Este corrido narra la historia, en primera persona, del jefe de una “tienda” que va a ceder su “negocio” a otro hombre. La ambigüedad de la letra nos permite analizar este corrido de dos maneras distintas. Por una parte, lo podemos entender como crítica política o también como representación del negocio del narcotráfico:

Aquí tienes estas llaves
Desde hoy es tuya la tienda
Trata de ser cauteloso
Y nunca la desatiendas
Este negocio es muy bueno
Para que un día se pierda (*Jefe de jefes 1:2*)

Los primeros versos nos indican que habrá una nueva administración del negocio o de la tienda. Sin embargo, el sucesor tendrá que ser cauteloso para mantener el negocio. Considerando estos versos como crítica, la “tienda” simboliza el negocio del narcotráfico o el país mexicano por el traspaso de poder (llaves) que ocurre cada sexenio. Recordemos que el PRI durante siete décadas consecutivas, las elecciones presidenciales las ganaron los candidatos del Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Al elegir a un sucesor de la “tienda”, o en este caso a un nuevo presidente, se sobresaltan los procesos democráticos y se reemplazan por la corrupción y nepotismo de los altos mandatarios del gobierno:

Tenemos ya mucho tiempo
Comprando y vendiendo todo
Tú como el sucesor
Tendrás que seguir mis modos
Así pase lo que pase
Vas a controlarlo todo (*Jefe de jefes 1:2*)

Estas líneas reflejan dos cosas: la pluralidad y la continuidad de la corrupción. Al decir “tenemos ya mucho tiempo comprando y vendiendo todo” insinúa que existe un sistema prolífico que ha

permitido la permanencia y el beneficio económico. Así como él ha elegido a un sucesor, ha habido varios más en el pasado que han permitido la rentabilidad o estabilidad de la tienda, o en este caso, la presidencia. Por lo tanto, se está criticando la corrupción y la continuidad de este sistema político mexicano.

Los siguientes versos apoyan esta interpretación pues revelan como el jefe le indica al sucesor que siga sus modos, refiriéndose al *modus operandi* de la ya establecida estructura política:

Como es grande la familia

Cambiamos de presidente

Cada 6 años lo menos

Y tenlo tú muy presente

Sino se cierra la tienda

El pacto sigue al corriente (*Jefe de jefes* 1:2)

De esta manera, la presidencia sigue siendo controlada por el mismo partido político, aunque con un personaje distinto cada seis años. La letra de esta canción es un poco ambigua y se presta a dos posibles interpretaciones cuando hace referencia de “el pacto”. Por una parte, el pacto puede ser una referencia a la colusión entre el narco y el gobierno o entre miembros del mismo gobierno. Considerando la palabra “grande”, no en términos de tamaño físico, pero sí como un adjetivo figurativo, podemos argumentar que este verso también alude a la influencia política o poder adquisitivo de esta familia. Ambas representaciones las podemos sintetizar con una nota publicada en el 2005 por *La Jornada*, uno de los periódicos mexicanos más importantes, la cual expresa lo siguiente:

Tanto Carlos Salinas como Ernesto Zedillo llegaron al poder con una

característica: no los empujaron de abajo, sino *los jalaron de arriba y los impusieron sobre la vieja estructura política*, por ser expresión del modelo neoliberal y la integración económica. Sus carreras políticas son dos *flechazos directos* de las universidades Harvard y Yale *a la Presidencia de la República*. Cada uno tiene un sexenio de naturalización y, *sin que fueran favorecidos por ninguna encuesta de la época, ocupan el máximo poder presidencial*.⁴⁵ (Rascón)

Al denunciar que ambos presidentes no fueron empujados desde abajo, sino “jalados” desde arriba, implica que la élite política elegía a los sucesores de la presidencia sin importar las encuestas o los procesos democráticos como las elecciones presidenciales. Esto es lo que coloquialmente se le conoce como “el dedazo” pues, consiste en señalar con el dedo a alguien para, en este caso asignar a un político para un puesto público o, en el caso de los presidentes, a un sucesor sin tomar en cuenta las formas democráticas. De esta manera logran continuar con el mismo sistema político y mantener su hegemonía. Por lo tanto, podemos argumentar que el corrido “El sucesor” es una crítica política disfrazada de alegoría para presentar la corrupción del *modus operandi* del sistema político que les permitía a los presidentes elegir a sus sucesores. A su vez, es una crítica también de la permanencia del PRI en el poder por más de setenta años.

En la cuarta estrofa, el jefe le da un consejo al sucesor al decirle que disfrute de su puesto pero que sea cauteloso para que no lo investiguen. También le advierte que el perder la tienda le puede costar la vida. Esta advertencia es aún más explícita en la siguiente estrofa:

No puedes vender la tienda

Tampoco cambiar de socios

Recuerda que por 100 años

⁴⁵ El énfasis es mío.

Ha sido nuestro negocio

No te vaya a suceder

Lo que le paso a Colosio (*Jefe de jefes* 1:2)

Los primeros versos presentan el *modus operandi* que se ha establecido en la política mexicana por tantas décadas. La estrofa anterior también ofrece un consejo de no hacer cambios desestabilizadores pues puede terminar como Colosio, el candidato presidencial del PRI, quien declaró públicamente que lucharía contra la corrupción y la violencia en México. Sus encuestas reportaban sus altos niveles de popularidad entre la población y lo consideraban como el candidato a ganar la presidencia en 1994, sin embargo, sus ideales y propuestas proyectaban grandes cambios políticos y económicos (*1994: Poder, Rebeldía y Crimen en México*). Meses antes de las elecciones presidenciales, Colosio fue asesinado y el discurso oficial sobre este crimen fue cuestionado pues en las investigaciones oficiales existieron muchas irregularidades.⁴⁶

La última estrofa de este corrido expresa una crítica de la continuidad del negocio y de la corrupción ejercida por la democradura del PRI:

Cuando se llegue aquel día

Te pasara otro las llaves

Procura que el sucesor

Conozca muy bien las claves

Pues si se pierden las riendas

⁴⁶ Recientemente, Luis Donaldo Colosio Riojas, hijo del candidato presidencial asesinado, dijo lo siguiente durante una entrevista:

“Nunca pudimos realmente tener acceso a una investigación de altura que nos llegara a revelar la verdad y esa conclusión que al final salió, pues obviamente no la compramos nadie porque fue un asunto más manoseado que un barandal del metro. Cambiaron tantas veces de procurador, cambiaron tantas veces las líneas de investigación. En muchos casos se violó la cadena de custodia, empezando por la propia cadena de custodia del autor material del asesinato” (Loret Capítulo 35).

Nos van a dar en la mano (*Jefe de jefes* 1:2)

El hecho de que el último verso rompa con la rima asonante de los versos anteriores nos indica que puede tener un doble sentido: “Nos van a dar en la madre” es una frase altisonante pero común dentro de la jerga popular mexicana para expresar la gravedad de las consecuencias de algo fallido. Esta frase cumpliría mejor con la rima asonante de esta última estrofa, pero entonces podría ser censurado en la radio. En contraste, estos últimos versos también se pueden interpretar de otra manera que indique nuevamente la corrupción pues al “darle en la mano” a alguien es un castigo ligero y común para disciplinar a niños traviesos. Esto nos hace pensar que no pasará a mayores. Aunque las alegorías entre este corrido y “El circo” son diferentes, las últimas estrofas aluden a la continuidad de la corrupción política para los siguientes sexenios.

La actual Guerra contra las Drogas ha inspirado también la creación y censura de numerosos narcocorridos en los medios de comunicación. Pero, basta con acceder a las diferentes plataformas en línea (YouTube, Spotify, iTunes, entre otras) para encontrar un sinnúmero de narcocorridos que abordan temas como el poder, la violencia, la corrupción, los lujos, etc. Además de los medios de comunicación, algunos estados mexicanos han censurado esta música en conciertos y otros lugares públicos pues la consideran una apología del narcotráfico y le atribuyen un valor influyente para el desarrollo y permanencia de este negocio ilícito. Asociar al narcocorrido con el consumo y la exaltación de lo prohibido crea una ética en contra de la guerra contra las drogas y esto funciona como pretexto para crear una política de represión que pretende controlar la violencia y el narco (Cabañas, “El narcocorrido” 537). Las declaraciones en el 2003, del entonces presidente Vicente Fox (2000-2006) pueden ser representativas de esta política de represión: “Hoy en México se puede opinar, se puede decir, se puede calumniar, se puede hablar con absoluta libertad, salvo cuando no se respeten nuestras leyes. En mi gobierno no hay ni habrá

censura. Ése es mi compromiso ante ustedes” (Melgar). A pesar de estas declaraciones del presidente Fox, varios estados ya habían presentado medidas para censurar el corrido en estaciones de radio. Para el 2001, estados como Baja California, Sinaloa ya habían implementado acciones para censurar los narcocorridos en radio y en televisión sobre todo material musical que hiciera una apología del crimen y la violencia con el propósito de prevenir que esta música influyera indirectamente en la conducta de la sociedad (Astorga, “Notas críticas” 150).

Astorga crítica la política mexicana y sus verdaderos motivos por censurar esta música. Por una parte, considera que es “más fácil y rentable políticamente” atacar la producción de los corridos para tranquilizar a los sectores sociales que se sientan indignados por esta música. Insinúa también que existe un desprestigio o desvalorización hacia el corrido pues de otra manera se tendría que censurar también el cine y la televisión debido a su contenido de violencia y narcotráfico (Astorga, “Notas críticas” 162). Tal vez esto sea un ejemplo más del etnocentrismo como lo analizamos anteriormente en relación con la contra cultura del rock. La censura es parte del discurso político para ligar la música con el narcotráfico y así intentar controlar la información y las narrativas que cuestionen o contradigan a las oficiales. Como indica Cabañas:

Si tomáramos la perspectiva criminalizadora de vincular el género en su totalidad con el narcotráfico perderíamos de vista el complejo fenómeno de su consumo masivo, además de la multiplicación de significados metafóricos que se entremezclan con las situaciones políticas y sociales de estos nuevos lugares de recepción, constituyendo una forma de narrar la realidad desde “otro lugar”. (“El narcocorrido” 523)

Los narcocorridos no son la causa de la violencia sino una representación de ésta y como tal

debemos reconocer su función dentro de la cultura mexicana. Una función que nos permita recordar las luchas sociales del pasado y pensar críticamente sobre nuevos contextos sociales y políticas por medio de las narrativas y sus significados metafóricos.

Los Tigres del Norte recurren nuevamente al uso de la alegoría en “La granja” (2009) para representar y criticar la situación política y social ocasionada por la Guerra contra las Drogas.⁴⁷ El vocalista de la banda, Jorge Hernández, declaró lo siguiente sobre este corrido:

The song speaks of all the problems in Mexico, through a fable with little animals. We wanted to deal with the problems our government has – narcotics trafficking, the violence, what we already know about and live. There is nothing to offend anyone, it is simply a representation of what is happening to us. (citado en Wilkinson)

Este comentario de Hernández, refleja que el corrido no ha degenerado en cuanto a su funcionamiento crítico sobre cuestiones sociales y políticas que afectan a la población. Si durante el periodo de la Revolución se escribían corridos sobre Pancho Villa y otros revolucionarios que relataban historias y experiencias colectivas ante problemas sociopolíticos de esa época, los corridos más recientes también se han adaptado a las condiciones actuales para abordar problemas sociopolíticos como el narcotráfico, la violencia, la política, etc. Corridos como “La granja” abordan estos temas, no con la finalidad de ofender, pero si para presentar una crítica o sátira política. Precisamente, como otros críticos han señalado, la popularidad del narcocorrido radica en incendiar la mente con su ironía política y crear un imaginario alternativo (Cabañas,

⁴⁷ El día primero de diciembre del 2006, Felipe Calderón asumió la presidencia de México. Diez días después, el 11 de diciembre, Calderón inició un operativo para combatir el crimen organizado en el estado de Michoacán. Este operativo desató una guerra entre distintos cárteles del narcotráfico y el gobierno, con resultados trágicos que hasta hoy en día han dejado una gran cantidad de muertes y desaparecidos (Herrera Beltrán).

“El narcocorrido” 530). Imaginarios alternativos que no se validan en la verdad histórica sino en su función social que crea o reproduce mitos que viven dentro de la conciencia popular y la conformación de identidad común, creencia compartida o un dolor colectivo (Valenzuela Arce 86-87).

El video musical de “La granja” agrega elementos visuales que permiten un imaginario alternativo y una representación caricaturesca con el propósito de representar una crítica política y social. En “La granja” se presenta al granjero que se ve envuelto en un caos justo después que la perra se desata. La culpa la tiene el zorro que llega a la granja y le pone un pedazo de carne sobre el plato de la perra. La letra dice “Por el zorro lo supimos, que llegó a romper los platos” y es evidente que el zorro, aunque caricaturizado con botas y bigote, representa al expresidente Vicente Fox (2000-2006) del Partido Acción Nacional (PAN), quien terminó con la estructura de poder construida por los más de 70 años de permanencia presidencial del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Su llegada a la presidencia, o a la granja dentro de la alegoría del corrido, provocó cambios o acuerdos dentro de las redes de protección existentes entre el gobierno y los grupos criminales. La parte del corrido que dice “la cuerda de la perra, la mordió por un buen rato, y yo creo que se soltó, para armar un gran relajo” es una referencia a estos grupos delictivos y la violencia que, al igual que la perra en el video, se desató con la llegada de Vicente Fox (el zorro en la granja). Esta violencia se intensificó aún más por la guerra contra las drogas que inició el presidente Felipe Calderón durante su sexenio.

El corrido continúa con la crítica de la corrupción política al presentar a los cerditos dentro del granero. Estos visten de corbata y cuello blanco y se encuentran rodeados de maíz y costales marcados con el símbolo de dinero. Es evidente en el video que los cerditos la están pasando muy bien dentro del granero. El corrido dice lo siguiente

Los puerquitos le ayudaron
Se alimentan de la granja
Diario quieren más maíz
Y se pierden las ganancias
Y el granjero que trabaja
Ya no les tiene confianza (*La granja 1:1*)

La combinación de la letra y el carácter visual de los cerditos insinúan que estos representan la corrupción política y el lavado de dinero a manos de los políticos o los banqueros pues, mientras se pierden las ganancias de la granja, ellos se enriquecen más. A diferencia del granjero, estos son funcionarios de cuello blanco que parecen tener un mejor estilo de vida, lo cual hace que el granjero desconfíe de ellos. El granjero en este video es una representación de la sociedad pues no solamente vemos que es la mano de obra que mantiene la granja (el país), también vemos cómo es víctima de la violencia (la perra) y de la corrupción (los puerquitos).

Siguiendo la alegoría de la granja como representación del país, el video nos presenta unas tomas panorámicas que revelan el mal estado en el que este se encuentra. Una de las tomas del video muestra huesos en un desierto mientras que otra toma presenta la ‘desaparición de un campo verde para convertirse en un desierto. Estas imágenes son acompañadas por los siguientes versos:

Y a diario hay mucho muerto
A lo largo de la granja
Porque ya no hay sembradíos
Como ayer con tanta alfalfa (*La granja 1:1*)

Podemos interpretar el campo verde de “alfalfa” como los sembradíos de marihuana que

comenzaron a ser destruidos por la guerra contra las drogas. Los huesos en el desierto son una referencia a las víctimas de la violencia y a la falta de justicia en México.⁴⁸ Mientras el granjero intenta huir de la violencia (de la perra), se ve acorralado cuando se topa con un gran cerco que le impide cruzar al otro lado. Este cerco representa el muro entre EE.UU. y México. El granjero no logra escapar y la perra lo muerde. La parte de remediación se presenta en última estrofa:

Hoy tenemos día con día
Mucha inseguridad
Porque se soltó la perra
Todo lo vino a regar
Y entre todos los granjeros
La tenemos que amarrar (*La granja* 1:1)

Esta última estrofa incita a reflexionar sobre los altos niveles de inseguridad y a tomar acción en contra de la violencia representada por la perra, entre todos los granjeros. El video muestra a la perra retrocediendo al encontrarse a un par de granjeros, acompañados por Los Tigres del Norte y un tigre feroz, listos para atacar. Esta imagen final insinúa que para terminar con la violencia es necesario que el pueblo se enfrente a ella pues a través de la política (los puerquitos resguardados en el granero) no ocurrirá ningún cambio.

En conclusión, la música además de ser un producto comercial con fines de entretenimiento y comercialización, también puede ser analizada como representaciones simbólicas que cuestionan temas políticos y sociales, específicamente la violencia y la corrupción. El corrido tradicional tuvo una función social importante durante la Revolución

⁴⁸ *Huesos en el desierto* (2002) del escritor Sergio González Rodríguez, investiga los asesinatos que han ocurrido por muchos años en Ciudad Juárez. La mayoría de las víctimas son niñas y mujeres que han sido violadas, torturadas, asesinadas y desechadas en el desierto. La investigación de González Rodríguez expone y denuncia la complicidad que existe entre los asesinos, el gobierno y las autoridades locales para encubrir estos homicidios.

Mexicana pues a través de éste se honraban a líderes revolucionarios y se informaba al pueblo sobre sus hazañas y sus batallas épicas. Con el resurgimiento del corrido en la década de los setenta, notamos también un cambio en la temática y la adaptabilidad de este género para reflexionar sobre distintos contextos sociopolíticos. De igual manera, los jóvenes fanáticos del rock rechazaban los refritos como parte de la cultura popular pues no eran representativos de sus experiencias e identidades. Los jóvenes luchaban por crear un estilo musical que fuera representativo de sus valores, gustos e identidades. Ambos géneros musicales han funcionado como vehículos de expresión cultural y memorias colectivas de las representaciones de violencia y corrupción.

La opresión hacia los jóvenes y la censura de la música nos revelan varias cosas sobre la postura del Estado: y el rock (en los setentas) y el corrido en la actualidad son considerados cultura marginal pues al estar asociados con la ilegalidad no cumplen con los valores y estándares para considerarlos cultura alta. Esto refleja un sistema de jerarquización cultural por parte del gobierno pues por medio de la música y el arte, se intenta dictaminar lo que puede y no puede ser parte de la cultura nacional. De esta manera se intenta también controlar y censurar información y narrativas alternas a las del Estado mexicano. Consecuentemente, la censura también ha desplazado a ambos géneros y sus oyentes hacia los márgenes políticos y sociales. La negación de los espacios públicos para el libre consumo de estos géneros representa también la desvalorización de la estética cultural de la música urbana. Sin embargo, bandas como El Tri y Los Tigres del Norte, que han sido populares por tantas décadas, han utilizado su música para criticar la corrupción y la violencia por parte del Estado.

Para finalizar y como futuras líneas de investigación, consideró relevante el papel de las redes sociales en cuanto al control de la información, la cultura nacional y la censura. Si bien el

corrido ha sido censurado en algunos estados, hoy en día las redes sociales permiten el fácil acceso y consumo de esta música. Ofrecen también un espacio que facilita la conexión entre los oyentes de estos géneros musicales, la creación de subculturas y un vínculo más directo y casi inmediato entre la música y los oyentes. La dependencia de los medios de comunicación ha disminuido conforme se han incorporado las redes sociales pues estas permiten un acceso más directo y casi inmediato. Si la ideología política mantiene el mismo objetivo de censurar la música y aquello que no represente los valores culturales que propone el Estado, sería interesante analizar la dinámica de poder entre el Estado y la cultura popular, no en los márgenes políticos, sino en los espacios cibernéticos y las redes sociales.

CAPÍTULO 4

¿Reír o no reír de la violencia y la corrupción?: Representaciones satíricas en *La ley de*

Herodes (1999) y El infierno (2010) de Luis Estrada

En el año 2000, el Partido Revolucionario Institucional de México (PRI) perdió las elecciones presidenciales después de permanecer en el poder por setenta años consecutivos. Por esta razón, el PRI es considerado el partido político con mayor permanencia en el poder en toda Latinoamérica (“El PRI de México”). Esta permanencia política llegó a su fin tras perder ante el Partido Acción Nacional (PAN) en el 2000, dando inicio a un periodo de transición que causó efectos en la reconfiguración política del país. Con el lema “el partido del cambio” el presidente Vicente Fox (2000-2006) del PAN prometió mayor transparencia en cuestiones políticas, respeto a la libertad de expresión, la democratización plena del país y la lucha contra la corrupción (“La revolución de la esperanza”). Para diferenciarse del gobierno anterior y cumplir parte de estas promesas políticas, el nuevo gobierno ordenó la desclasificación de documentos, la reasignación de agencias gubernamentales, al igual que presentaron nuevas propuestas económicas, sociales y políticas.

Una de las críticas hacia los gobiernos anteriores era la corrupción y la manera en que protegían a ciertos cárteles de la droga. En repetidas ocasiones, Fox prometió luchar en contra del sistema de corrupción y combatir la violencia del narcotráfico a nivel nacional.⁴⁹ Sin embargo, no fue hasta años más tarde que el país se vio afectado por la violencia debido a la guerra contra el narcotráfico que declarararía el presidente Felipe Calderón, también del Partido Acción Nacional, durante su sexenio (2006-2012). El periódico Proceso reportó que 121, 683 fue

⁴⁹ En el año 2000, durante un viaje de campaña a Ciudad Juárez en el Estado de Chihuahua, México, el entonces candidato a la presidencia Vicente Fox Quesada prometió combatir la violencia y la corrupción al declarar lo siguiente: “Llegó la hora de dar la madre de todas las batallas en contra del crimen organizado.” (Ramírez)

la cifra de muertes que, según datos oficiales del Instituto Nacional de Estadística y Geografía e Informática (INEGI) de México, dejó la guerra contra el narcotráfico durante el sexenio de Felipe Calderón (“Más de 121 mil”). A más de trece años de haber iniciado la guerra contra el narcotráfico, la cifra de muertes supera las 252 mil (Domínguez). A pesar de tantas muertes, el tráfico de drogas en México ha permanecido vigente por varias décadas y se ha mantenido como uno de los mercados ilícitos con mayor crecimiento a nivel nacional e internacional. El fortalecimiento de los cárteles y el negocio ilícito del narcotráfico se ha facilitado debido, en parte, por la complicidad de autoridades locales y gubernamentales.

4.1 La sátira como recurso para presentar una crítica política

En las últimas dos décadas, el cine mexicano ha explorado y representado a través de la sátira los mecanismos de este sistema de corrupción entre los partidos políticos, las autoridades y el narcotráfico. Antes de la llegada del PAN al poder, la libertad de expresión en México era limitada y controlada en diferentes sectores, siendo el cine uno de ellos. El propio Luis Estrada lo explica de la siguiente manera:

En este país creo que la censura había sido uno de los más grandes lastres que tenía la cinematografía. Había muchos temas que estaban vetados, pero además vetados de alguna forma en la que ahora nos parecerían inimaginables. Pero no muchos años ha [pasado] de esto, los guiones se tenían que someter a la secretaría de Gobernación. La secretaría de Gobernación autorizaba qué se podía filmar y qué no se podía filmar, qué se podía decir y qué no se podía decir. (“Charla con Luis Estrada” 00:02:54-00:03:30)

Algunos de los temas vetados incluían representaciones negativas del presidente, el ejército, la iglesia, la corrupción política, entre otros más. Este poder de cesura que la secretaría de Gobernación tenía sobre el cine mexicano se debía en gran parte al apoyo económico que el gobierno mexicano otorgaba por medio de IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía) y RTC (Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía). Por medio de estas instituciones, el Estado mexicano promovía la producción, distribución y exhibición del cine en México. Al mismo tiempo, esto le generaba un poder para censurar el cine que abordara críticamente los temas vetados. Este capítulo explora los discursos críticos a la sociedad y la política mexicana presentados en el cine mexicano a partir del cambio de gobierno de 2000. Especialmente analizaremos el resurgimiento de la sátira en *La ley de Herodes* (1999) y en *El infierno* (2010) como recurso crítico para abordar temas e instituciones anteriormente vetados en el cine. Utilizando el concepto de chiste y del inconsciente propuesto por Sigmund Freud, se analizará el efecto cómico y reflexivo que genera la sátira en el cine mexicano al ridiculizar y criticar el sistema político, la corrupción y la violencia.

Con el cambio de gobierno, la sátira fue uno de los métodos emergentes en la televisión, el radio y el cine mexicano, para hablar de los sexenios pasados y actuales. Luis Estrada, uno de los cineastas más reconocidos en México, ha abordado también estos temas con un estilo cómico y satírico. Sus películas se caracterizan por las representaciones, algunas serías y otras caricaturescas, de los sistemas de corrupción, de sus personajes políticos, de la sociedad, de los medios de comunicación, del crimen organizado, de la religión, entre otros. El cambio de gobierno generó también una reestructuración en las agencias gubernamentales que, directa e indirectamente, afectaron al cine mexicano. En el 2001, una nueva ley general de cinematografía estableció que el papel de la RTC se limitaría exclusivamente a clasificar las películas para

determinar las edades o el tipo de audiencia (A-general, B-adolescentes mayores de 12 años, B15-adolescentes mayores de 15 años y C-adultos) que podría asistir al cine para verlas (Velazco 78). Aunque esto era un avance para la libertad de expresión dentro del cine mexicano, también representaba una censura más sutil pues al clasificar películas bajo la categoría “C”, limitaba la cantidad de público que pudiera verlas en las salas de cine. Sin embargo, fue una ley bien recibida pues representaba un obstáculo menos para los cineastas que empezaban a abordar temas anteriormente censurados, pero ahora sin el temor de ser enlatados. El “enlatamiento” es un término que hace referencia al proceso en el cual algunas películas pasaban por un limbo burocrático mientras esperaban el permiso o la autorización oficial para su distribución o exhibición en salas de cine. Esto no significa que las películas estuvieran prohibidas o vetadas, pero la espera por esa autorización oficial tardaba entre unos días, semanas, meses, o incluso años (Velazco 67). *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho estuvo enlatada por treinta años debido a los temas militares, presidenciales y sociales que ésta presentaba. No fue hasta 1990, después de varios intentos negados por distintos presidentes, que finalmente se autorizó la exhibición de la película en salas de cine (Magaña Arce).

Estos temas que por tanto tiempo fueron vetados, comenzaron a explorarse con mayor libertad a finales de los noventas y principios del 2000. Con un riesgo minimizado de censura o enlatamiento, películas como *Amores Perros* (2001), *Y tu mamá también* (2002), *El crimen del padre Amaro* (2002), causaron polémica al abordar de manera más seria temas políticos, religiosos y sociales. A pesar de la polémica mediática que causaron en su momento, estas películas tuvieron gran éxito taquillero y hoy en día siguen apareciendo en distintas listas de películas más exitosas del cine mexicano. Durante esta época, también aparecen programas de radio y televisión y cine con un humor satírico. Estos abordaban temas políticos y sociales de

una manera más directa, sin tener que disfrazar los comentarios para evadir la censura. Tal fue el caso de Brozo, personaje polémico por su manera de criticar y ridiculizar la corrupción y la política en México (Echeverría 9). Este personaje era un payaso irreverente y conducía un programa llamado NotiFiero, el cual inicio en 2007 como una parodia de los programas de noticias. Con un estilo muy sarcástico y crítico, Brozo hablaba sobre noticias y cuestiones que tenían que ver con la política, la sociedad y la violencia que se estaba desatando en ese momento por la guerra contra el narcotráfico.

El aumento en los índices de violencia desatados por la guerra contra el narcotráfico, consecuentemente ha producido un mayor interés en distintos ámbitos académicos y culturales. Miguel Cabañas dice lo siguiente al respecto:

The effects of the War on Drugs have become an everyday topic of conversation and study, appearing in newspapers, academic publications, and cultural products such as literature, film, music, telenovelas, blogs, online videos, performances and popular art in Latin America. A new vocabulary to describe these phenomena now punctuates journalistic discourse: narcoculture, narconovelas, narcodemocracies, narcoaesthetics, and narcoreligion. Cultural artifacts reflect how narco trafficking and the War on Drugs affect individuals and their communities. (“Imagined narcoscapes” 4)

Esta variedad de producciones musicales, literarias, fílmicas y más, nos han sido útiles en el campo académico para analizar las representaciones sobre los efectos sociales y culturales ocasionados por la violencia, la corrupción y el narcotráfico. Si bien ya existía una gran cantidad de películas mexicanas con temática de narcotráfico, hoy en día las narcopelículas o narcoseries

se han popularizado aún más.⁵⁰ En la última década, las narcoseries se han vuelto muy populares para las grandes cadenas de televisión hispanas y angloparlantes en EE.UU. Por ejemplo, *El señor de los cielos* (2013), *Camelia la texana* (2014), *La señora acero* (2014), *El patrón del mal* (2012) y *La reina del sur* (2011), son solo algunas series populares que Telemundo ha presentado. Esta última ha sido adaptada para una audiencia anglosajona titulada *Queen of the South* que cuenta con los mismos elementos de violencia, corrupción y narcotráfico que otras narco-series anteriores. Sin embargo, el espacio geopolítico entre Marruecos y el sur de España de la trama original de Arturo Pérez-Reverte, se ha adaptado a la frontera entre México y EE.UU. De esta manera se presenta a la audiencia estadounidense un espacio y discurso político fácil de identificar.

Las películas de Estrada han destacado no solamente por presentar espacios, temas sociales y políticos identificables para un público mexicano, pero también por desafiar las pautas previas de la censura impuestas por el gobierno del PRI para el cine nacional. Como mencioné anteriormente, previo al año 2000 no había mayor libertad en el cine para abordar ciertos temas como el crimen organizado, la corrupción de funcionarios públicos, al igual que críticas sobre varias instituciones y partidos políticos, pues anteriormente estaban muy bien protegidas o censuradas dentro del cine mexicano.⁵¹ El régimen priista posrevolucionario tenía una presencia

⁵⁰ Desde la década de los sesentas hasta hoy en día, en México se ha realizado una gran cantidad de películas con temática de narcotráfico. La mayoría de estas películas pertenecen al cine B o serie B, el cual es un cine comercial de bajo presupuesto. Entre estas películas destacan algunas inspiradas por narcocorridos de Los Tigres del Norte como *La banda del carro rojo* (1973), *La camioneta gris* (1988), entre otras. Unos de los actores más conocidos de este cine B son los hermanos Mario y Fernando Almada quienes juntos han protagonizado más de 300 películas.

⁵¹ La censura era tan estricta que Televisa disciplinó al actor y comediante Loco Valdez por hacer un chiste en televisión sobre cómo el presidente Benito Juárez era un bombero y, según el juego de palabras, su esposa era la manguera. Benito Juárez fue el vigésimo sexto presidente de México desde 1858 hasta 1872. Similarmente, Televisa despidió a Héctor Suárez, también actor y comediante, por hacer chistes sobre el entonces presidente, Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) (Rodelo 83).

importante en el ámbito del cine mexicano y vetaba la crítica política en el cine. Francisco Sánchez lo explica de la siguiente manera:

Para nuestras películas, durante mucho tiempo, en efecto, no pudo existir ni el PRI, ni la CTM [Confederación de Trabajadores de México], ni PEMEX [Petróleos Mexicanos], ni el ejército, ni las secretarías de Estado, ni la corrupción administrativa, ni el fraude electoral, ni nada. México no podía llamarse México sino País Imaginario” (137).

Además de esta lista de temas vetados e instituciones que no aparecían representados de manera negativa en el cine, es importante agregar también a la iglesia y a los medios de comunicación. Los mismos que, como veremos más adelante, formaban parte del sistema de corrupción y mantenían una gran influencia social. Aquí surge una pregunta importante: ¿Si la censura o las restricciones en el cine mexicano eran tan férreas por parte del gobierno priista, entonces cómo fue que algunas películas lograron sobrepasar la censura al abordar estos temas y tener éxito a nivel nacional?

A pesar del riesgo de ser vetados por el gobierno priista, el humor y la ficción fueron las técnicas empleadas por algunos actores y directores que se atrevieron a criticar la política. Algunos encontraron la manera de hacerlo sutilmente usando metáforas, lugares ficticios o estereotipos de personajes políticos. Esto se puede ver claramente en la película *Su excelencia* (1967), dirigida por Miguel Delgado y escrita y protagonizada por Mario Moreno, conocido también como “Cantinflas”. Esta película es una sátira política basada en la época de la Guerra Fría que critica a los gobernantes del mundo y los incita a establecer la paz. Lo crucial de esta película es que en el preludio aparece un mensaje aclarando que los países representados son ficticios, por si acaso la audiencia llegará a identificar similitudes con la realidad. También nos

aclara que esta coincidencia fue “deliberadamente apropiado”.⁵² Una vez aclarado que la película es una ficción muy parecida a la realidad, se presenta de manera cómica una crítica política por medio de los diálogos de personajes como oficinistas, presidentes municipales, banqueros, entre otros, que tal vez no tienen un rol protagonista en la película, pero son significativos porque ofrecen un entretenimiento basado en el sistema político.

El entretenimiento político comenzó a popularizarse a finales de los noventa y principios del 2000 “cuando el régimen autoritario de partido único [PRI] empezó a resquebrajarse y los mecanismos de censura se relajaron en los medios” (Echeverría 3). Los medios informativos tradicionales como los noticieros de televisión, los periódicos y la radio dejaron de ser los únicos que transmitían información y conocimiento político a los ciudadanos. Inclusive el presidente Vicente Fox (2000-2006) prometió mayor comunicación y transparencia entre su gobierno y los ciudadanos. Además, ordenó la liberación de documentos de interés social y político que por tantas décadas permanecieron clasificados por los gobiernos anteriores.⁵³ Estos cambios abrieron las puertas a la libertad de expresión, la cual se vería reflejada en las sátiras políticas del cine y la televisión, que anteriormente no había sido del todo posible debido a la censura impuesta por el PRI. Consecuentemente, la llegada de un nuevo gobierno al poder representaba también una

⁵² El preludeo de la película ofrece la siguiente aclaración: “Van ustedes a conocer dos países: Pepeslavia y la República de los Locos. Por supuesto que no existen... pero advertimos que es muy posible que a esas naciones que no hay, ustedes las confundan con otras que sí hay... o que esos dos pueblos imaginarios se parezcan a los que ustedes van a imaginarse. Lo correcto sería advertir que es mera coincidencia, pero conste que lo hicimos deliberadamente a propósito, para que luego no empecemos con dificultades.”

⁵³ Un año después de haber llegado al poder, el presidente Vicente Fox junto con la colaboración del Centro de Investigación y Seguridad Nacional (CISEN) hizo entrega de 4,223 cajas que contenían alrededor de 58,302 expedientes, clasificados durante las administraciones de previos presidentes, al Archivo General de la Nación. Estos expedientes abarcan casi 40 años (1947 a 1985) en los que también se encontraban documentos históricos pertenecientes a la Masacre de Tlatelolco de 1968. Para más información, consultar El Archivo General de la Nación en la página oficial del Gobierno de México.

reestructuración o reconfiguración mediática de los valores, sistemas y las relaciones entre lo político, lo social y lo cultural en México. *La ley de Herodes* es una de las películas más populares precisamente porque su estreno coincidió con la transición del poder y desafió los temas de censura (que por tantos años se aplicaron al cine mexicano) al representar satíricamente los sistemas, valores y cultura de los gobiernos anteriores. Algunos críticos sugieren que la película es también un simbolismo de un momento histórico y democrático en México pues a través del humor político la audiencia, que cansada de vivir bajo el mismo partido político por tanto tiempo, finalmente podría reírse de su sufrimiento colectivo (Velazco 77). Estrada ha revelado en varias entrevistas que ese sufrimiento o sentir personal y colectivo fue una de las razones por las que decidió hacer esta película.⁵⁴

4.2 El proceso de la creación de la comedia

Para entender el humor político en la cinematografía de Luis Estrada y poder analizar las representaciones de violencia y corrupción es necesario definir el concepto de sátira. Según Martín Echeverría:

La sátira en general se define como una forma artística en la cual los vicios, abusos, yerros o limitaciones humanas o individuales son censurados mediante el ridículo, la ironía o la parodia. Cuando es dirigido a un sujeto en particular, se le

⁵⁴ En una entrevista para el canal digital ActitudFem en YouTube, Estrada declaró lo siguiente:

De mi parte sí había un hartazgo y la sensación de malestar por pensar que este país parecía estar condenado a repetir cíclicamente errores. Yo tengo 52 años y en el momento en el que hice la *ley de Herodes*, pues no me había tocado conocer otro Estado que no fuera un estado de crisis permanente en el país. Una crisis económica que evidentemente influenciaba otras áreas de la vida pública. Y muy ingenuamente, lo pienso ahora, efectivamente creí que el país no puede estar peor después de más de 70 años de la permanencia de un partido hegemónico y lo que nos dejó como herencia y como cauda: niveles de corrupción inimaginables, niveles de impunidad que siguen hasta nuestros días, autoritarismo. Pues bueno, justamente yo decidí hacer una película como una especie de catarsis personal como para decir estoy harto de esto. (“Entrevista a Luis Estrada, Los Inicios” 00:0:15- 00:1:30).

intenta disminuir o degradar, generando en el espectador actitudes de diversión, desdén, ridículo o indignación hacia éste. (2)

Los personajes en las películas de Estrada, en especial los que ejercen algún puesto político, son representados de una manera cómica y con acciones absurdas evocan en el público risas, críticas, e indignaciones. La representación satírica de personajes políticos, instituciones sociales, e inclusive la del público asistente, funciona para criticar de manera cómica y reflexiva un sistema de violencia, corrupción e injusticia que ha persistido en México por tantas décadas.

Además de ser un recurso cómico en las películas de Estrada, la sátira también funciona como una forma de expresión y de resistencia pasiva ante distintas cuestiones políticas. El chiste político, como parte del humor y la sátira, refleja una opinión sobre las situaciones o acciones políticas que frustran a la sociedad (Schmidt 50). El buen escritor de sátira, se caracteriza por ser un observador agudo y escéptico que, además de entretener, tiene como finalidad educar y persuadir a un público por medio de una representación visual exagerada y crítica (Echeverría 2). Sin embargo, el balance entre las representaciones exageradas, balanceadas con las escenas ficticias con un estilo más serio y realista son parte del estilo crítico y del humor político presente en las películas de Estrada. Considero que este equilibrio es importante para una buena recepción del público pues le permite entablar sus propias interpretaciones, para de esta manera reírse o reflexionar sobre las similitudes entre la ficción y la realidad. Bajo el amparo de la libertad de expresión, el humor político se ha convertido en un medio de desahogo y también en el casi único vehículo de expresión social libre que no es controlado por el Estado (Schmidt 69). Debido al continuo crecimiento del Internet en las últimas décadas, hoy en día es más fácil encontrar contenido político en redes sociales y plataformas digitales, como fórums virtuales,

podcasts, YouTube, entre otros. Esto permite que la sátira o la información política sea más accesible para el público sin mayor intervención o censura por parte del gobierno.

Este humor o sátira política puede llegar a generar una variedad de efectos, tanto positivos como negativos en la sociedad. Por una parte, la sátira puede estimular la conversación interpersonal sobre distintos temas y acontecimientos sociales y políticos, incrementar el interés por la política, al igual que el consumo de información en otros medios informativos tradicionales, como lo son la radio, la televisión o los periódicos. En contraste, la sátira puede también generar un efecto negativo pues al abordar temas políticos o sociales de una manera cómica o burlesca, la audiencia puede considerarlo simplemente como una broma sin información creíble. Consecuentemente, la audiencia puede no otorgarle mayor importancia, o puede reafirmar así la percepción negativa de los políticos, caracterizados por ser incompetentes y poco confiables (Echeverría 5-7).

Para entender la relación entre el estilo satírico en las películas de Estrada, las representaciones políticas y la participación del público, es importante teorizar el proceso de creación de la comedia. Según Freud, para crear un chiste se necesita de tres individuos: el yo (creador del chiste), la persona objeto (de quien se hace el chiste), y la tercera persona quien recibe el chiste (el público). Las técnicas básicas del chiste son el desplazamiento y la figuración por lo absurdo. El chiste adquiere el efecto cómico cuando resulta sorprendente o inesperado (absurdo) para la tercera persona. El yo puede hacer un chiste con un juego de palabras al identificar algo que es cómico sobre la persona objeto y exagerarlo o elaborarlo de tal manera que pueda tener alguna reacción en la tercera persona. Sin embargo, el proceso de la creación del chiste limita su efecto cómico y de risa en el yo, pero puede reflejarse en la tercera persona, solamente si el chiste ha alcanzado su propósito. Para esto, es necesario un grado de complicidad

o indiferencia por parte de la tercera persona pues es necesario un distanciamiento que permita entender ese juego de palabras y pensamientos como un chiste y no como una crítica autopersonal. Además de tener un efecto cómico, el chiste también puede provocar otros pensamientos, representaciones o conexiones en el receptor. Sin embargo, al analizar más críticamente la conexión entre chiste y realidad, entonces se elimina el efecto de comicidad del chiste (Freud 136-147).

4.3 Representaciones satíricas del sistema de corrupción en *La ley de Herodes*

Una vez presentado el proceso de creación del chiste, podemos entonces entablar la relación y conexiones entre la sátira presente en estas películas, los personajes y el público. Como primera persona identificamos al director Luis Estrada. Éste nos presenta una sátira compuesta por el juego de palabras (chistes), lugares, situaciones y personajes ficticios. Identificamos como segunda persona a los personajes ficticios que en ocasiones llegan a ser cómicos, irónicos o absurdos. Los personajes de Estrada generalmente tienen cargos importantes en la política o son personajes que tienen nexos directos con la violencia o la corrupción. A través de ellos es que se desarrolla la trama con humor y crítica en la película. Por último, la tercera persona es el público que acude a las salas de cine y que, con un grado de complicidad, está dispuesto a consumir y entablar las conexiones entre su percepción de la realidad y los chistes, los juegos de palabras y las críticas presentadas en la película.

La participación y suspicacia del público es importante para entender no solamente el humor, pero también las críticas políticas y sociales que ofrece el director a través de la ficción. Como indica Ana Casas, es importante que el público tenga algún conocimiento previo de los temas representados en una obra y del juego co-participativo que ésta propone, pues de no ser

así, limitaría una correcta recepción y descodificación de la obra ficcional (78). En otras palabras, es importante que el público disfrute de la comedia, pero también que pueda identificar de alguna manera la participación de los personajes, las instituciones sociales y políticas. Así, el público podrá entender mejor el sistema de violencia y corrupción representado a través de la ficción, para cuestionarse por qué el país está como está. Precisamente, Estrada declaró en una entrevista para el periódico El Universal el efecto que intenta conseguir en la audiencia a través de sus películas:

Llevamos muchos años de convivir con manifestaciones violentas, siempre muy aisladas, pero lo que ha pasado en los últimos años es una espiral que todos los días nos sorprende con más horrores y realmente nos tiene que mover a algo [...]

Lo que pretendo con el tono de comedia es que de repente la gente con una sonrisa se empiece a preguntar: ¿Y de qué me río? (“El tema de la violencia”)

Las películas de Estrada han sido polémicas precisamente porque sus representaciones llegan a ser humorísticas, absurdas y en ocasiones demasiado parecidas a una realidad con la que el público se puede identificar. Sin embargo, al reflexionar y cuestionar cómo estos temas nos afectan personalmente (“¿Y de qué me río?”) entonces se pierde el efecto cómico inicial al que Freud hace referencia. La pérdida del efecto cómico simboliza también ese juego co-participativo y autocrítico necesario para descodificar las representaciones ficticias sobre temas que afectan al público y su realidad. Esto refleja la esencia de la sátira y su potencial de generar risa en el público, al mismo tiempo que puede ser utilizada como método para la autocrítica.

En base a lo mencionado anteriormente, podemos analizar los personajes, los diálogos y acontecimientos que nos permiten explorar cómo las representaciones satíricas que presenta Estrada incitan a la autocrítica de gobiernos anteriores en México. Una de las películas más

polémicas de su época y en la que se presenta una sátira más directa sobre la política es precisamente *La ley de Herodes* (1999). Esta película se sitúa en un pueblo ficticio de México llamado San Pedro de los Saguaros en el año 1949, durante el sexenio del presidente Miguel Alemán (1946-1952). El pueblo funciona como una alegoría de México durante la época posrevolucionaria y nos muestra los problemas sistémicos del pasado, que aún siguen presentes en algunas partes del país. Desde el principio se muestran las malas condiciones del pueblo: aparenta ser un lugar tercermundista, solamente hay una carretera que es de terracería, y las casas revelan una arquitectura rudimentaria con adobes desgastados por el paso de los años. La mayoría de los habitantes del pueblo son indígenas y no hablan español; el pueblo no cuenta con recursos económicos sostenibles, tampoco con una escuela, ni con un alcalde municipal. A primera instancia, el pueblo aparenta estar detenido en el tiempo. La mala fachada del palacio municipal muestra una decadencia que es representativa del pueblo y de su gobierno. Es decir, un partido político arraigado en los valores y tradiciones del pasado pues a través del nepotismo instaure alcaldes municipales con la promesa de modernizar y mejorar las condiciones de vida en el pueblo.

Juan Vargas, personaje principal protagonizado por Damián Alcázar, llega a este pueblo con grandes expectativas. Sin embargo, pronto se da cuenta de las terribles condiciones del pueblo y se entera que en los últimos cinco años han muerto tres alcaldes municipales; uno murió por decapitación, otro fue linchado, y el tercero casi muere quemado. A pesar de estas condiciones, Vargas se ve muy emocionado y se propone luchar por “la paz, el progreso, la modernidad y la justicia social” en el pueblo. Podemos identificar que hay un tono de ironía y sátira en estas palabras por la manera en la que Vargas las dice pues parece que se memorizó el discurso. Estos eran los cambios que prometía el nuevo gobierno democrático (PRI) al finalizar

la Revolución Mexicana. No obstante, en la película ya han pasado más de veinte años y esos cambios aún no han llegado.

Las primeras escenas de la película presentan no solamente las malas condiciones del pueblo, pero también un sistema político y social controlado de manera corrupta por el gobierno, la iglesia y el crimen organizado. Todos los habitantes, directa o indirectamente, participan o son afectados por este sistema que es controlado desde el palacio municipal, la iglesia y el burdel. Viendo por sus intereses económicos y políticos, el alcalde, el cura, y doña Lupe son los únicos personajes que generan riqueza y poder. Uno de los mecanismos utilizados para generar ganancias económicas o políticas es por medio del acceso a la información y el tráfico de influencias. El cura y doña Lupe comparten con el alcalde municipal los pecados y confesiones que los habitantes hacen durante sus visitas a la iglesia o al burdel. A cambio, el cura recibe donaciones para la supuesta renovación de la iglesia, pero en realidad las utiliza para comprarse un carro último modelo. Esto resulta absurdo pues pareciera innecesario tener un carro nuevo y costoso en un pueblo tan pequeño en el que solo hay una calle de terracería. Además de sobornos económicos, Doña Lupe también utiliza la información que los hombres confiesan en el burdel como moneda de cambio para que el alcalde municipal no le cierre su negocio. Esta información es útil para el alcalde pues así se mantiene informado de lo que pasa en el pueblo. También utiliza la información con fines económicos para impartir multas y generar otro ingreso económico. El dinero, al igual que la información, es entonces compartido dentro de este sistema de corrupción que estos tres personajes han creado en el pueblo.

Las ilusiones y expectativas que tenía Vargas al inicio se desvanecen conforme explora y aprende de las dinámicas sociales y políticas que este sistema ha establecido por tanto tiempo en el pueblo. Al principio, las promesas e iniciativas de Vargas no generan mayor efecto en el

pueblo. Esto se debe a varias razones; en primer lugar, los habitantes ya no confían ni en el partido político ni en los alcaldes municipales, pues éstos han asumido el puesto sin elecciones previas. Además, han abusado de su poder para enriquecerse personalmente. Por esta razón, los últimos alcaldes fueron o asesinados o expulsados del pueblo. Por esta razón, Doña Lupe y el cura, dos personajes con mayor influencia social en el pueblo, tampoco respetan a Vargas como autoridad legítima. Lo critican por ser incompetente y por haber llegado al pueblo y asumir su puesto de alcalde municipal de la misma manera en la que los alcaldes anteriores lo hicieron: por imposición de un partido político. El PRI impuso a Vargas como el alcalde del pueblo sin el debido proceso democrático electoral y sin haber tomado en cuenta la opinión de sus habitantes. Esto es simbólico del sistema político del PRI que elegía y asignaba miembros de su propio partido para asumir cargos de poder importantes. Esto es lo que coloquialmente se le conoce como “el dedazo” pues consiste en señalar con el dedo y asignar a un político para un puesto público o, en el caso de los presidentes, a un sucesor sin tomar en cuenta las formas democráticas. De esta manera logran continuar con el mismo sistema político y mantener su hegemonía.⁵⁵

A pesar de las circunstancias en las que llega al pueblo, Vargas asume el puesto de alcalde municipal con optimismo e identifica rápidamente las precariedades en el pueblo. Los habitantes, en su mayoría indígena, son representados como personas analfabetas que no hablan español y que sus mayores preocupaciones son el trabajo y la supervivencia del día a día. En repetidas ocasiones se menciona que ni el gobierno ni los alcaldes anteriores los tomaban en cuenta, especialmente cuando se trataba de propuestas políticas o sociales. Por lo tanto, las

⁵⁵ Como lo analizamos en el capítulo anterior, Los Tigres del Norte interpretan el corrido titulado “El sucesor” (2008). En éste se utiliza la metáfora de una tienda como representación del poder y la presidencia mexicana que eran traspasados a miembros del mismo partido político.

promesas de Vargas y su visión idealizada de traer “la paz, el progreso, la modernidad y la justicia social” no tienen mayor repercusión con los habitantes del pueblo pues es el mismo discurso político que los habitantes han escuchado por tanto tiempo sin presenciar verdaderos avances. Pero esto no detiene a Vargas y decide buscar a su jefe, el licenciado López, para explicarle de su situación en el pueblo y pedirle más presupuesto. Éste se niega diciéndole que están en campaña electoral y todo el dinero se tiene que ir al partido para prevenir cualquier sorpresa. Sin embargo, le regala una pistola y un compendio de leyes a Vargas para que solucione sus problemas.

La pistola y el compendio de leyes federales y estatales que el licenciado López le da a Vargas como herramientas para generar dinero, son simbólicos de la violencia y la corrupción del sistema político. Al hacer entrega de estos artefactos el licenciado López le dice lo siguiente: “Si lo sabes usar, ya verás como a todo mundo le puedes sacar algo... entre multas, impuestos, licencias. Si usas la ley a tu conveniencia, ya está todo listo. Recuerda que, en este país, el que no transa no avanza” (*La ley de Herodes* 00:34:15-00:34:45). López también dice un refrán que se repite varias veces a lo largo de la película y refleja la situación social y política de la mayoría de los personajes: “Esta es la ley de Herodes, o te chingas o te jodes.” A primera instancia, esta escena es absurda y cómica pues demuestra la inexperiencia e ingenuidad de Vargas al intentar solucionar sus problemas políticos. Sin embargo, el efecto cómico inicial del chiste se pierde, como señala Freud, al interpretar esta escena satírica como una crítica sobre el sistema político del pueblo. En otras palabras, Vargas tiene dos opciones: utilizar las leyes a su conveniencia o utilizar la violencia, lo importante es que el Vargas y el partido generen dinero. Además, el uso estratégico y cuidadoso de nombres, colores y logotipos de instituciones gubernamentales, permite que la sátira política tenga la potencia para “poder evidenciar la corrupción de la forma

más evidente y similar a la vida de la sociedad mexicana” (Corona Ruíz 53). Además de los refranes populares “el que no tranza no avanza” y “o te chingas o te jodes” se prestan también a la interpretación de esta corrupción como “la ley de supervivencia del más apto” (Haddu 174). Lo cual implica que los personajes no tienen verdaderas salidas más que recurrir a la corrupción, a lo inmoral o la ilegalidad para adaptarse y sobrevivir, según las reglas o los sistemas ya establecidos.

La escena anterior es también una de las más importantes dentro de la trama de la película pues marca un antes y un después en la vida personal y política de Vargas. Recordemos que Vargas era un político muy ingenuo con aspiraciones de crear un cambio positivo en el pueblo. Sin embargo, se encuentra con un sistema político arraigado en valores arcaicos que, como analizamos en el primer capítulo, imparte las reglas del juego y permite disfrazar o racionalizar la violencia y la corrupción. Los avances individuales o de grupo dependen en gran parte de cómo se sigan esas “reglas del juego” y cómo se beneficia el partido y sus dirigentes. Vargas regresa al pueblo desconcertado por las palabras del licenciado López, pues pareciera no entender la relación entre los aspectos sociales y políticos en el pueblo. Por ejemplo, durante la semana los habitantes acuden al burdel en busca de un placer sexual y el fin de semana acuden a la iglesia para confesar su visita al burdel y entregar donaciones económicas a cambio del perdón por sus pecados. A pesar de ser inmoral e ilegal, esto es algo recurrente y nos demuestra cómo el burdel y la iglesia se han convertido en pilares importantes para el pueblo. Vargas entiende por fin esa dinámica y decide estudiar las leyes de la constitución para aplicarlas a su conveniencia. Así, él podrá gobernar de manera más eficiente y, al igual que la iglesia y el burdel, también se beneficiará económicamente. Esto lo vemos cuando Vargas visita el burdel de Doña Lupe y le dice lo siguiente:

Con todo respeto, traigo una orden para cancelar este lugar. Según el código penal, está usted violando varias leyes: se venden bebidas alcohólicas sin permiso, participación en homicidio calificado, plagio y secuestro, lenocinio, violación sexual, corrupción de menores, amenazas, violación a las leyes de inhumación, trata de blancas y por golpear a sus empleadas. (*La ley de Herodes* 00:39:04-00:39:30)

A pesar de que el burdel infringe algunas de estas leyes, Doña Lupe logra llegar a un acuerdo económico con Vargas y así evita su arresto y la clausura y del burdel. Es así como Vargas entiende cuáles son “las reglas del juego” o del sistema de corrupción establecido y vemos su rápida integración. Una vez que descubre el poder que tiene como autoridad en el pueblo, basándose en las herramientas que se le han otorgado, Vargas comienza a implementar el soborno y la violencia como los mecanismos que le permiten gobernar y enriquecerse de manera corrupta.

Resulta irónico ver cómo un personaje, tan ingenuo e incompetente (por no tener experiencia previa en el entorno político), que llega al pueblo esperanzado por traer “la paz, el progreso, la modernidad y la justicia social”, se convierte en un personaje más del sistema político que fomenta la violencia y la corrupción. La paz y la justicia social no existen para los personajes que no participan o no siguen las reglas establecidas por el gobierno de Vargas en el pueblo. La supuesta modernidad que Vargas prometía al inicio de la película, es casi inexistente al final de la película pues lo único que ha logrado, con la colaboración de otro personaje conocido únicamente como Gringo, es instalar un poste de luz. Este poste, que en realidad parece una cruz muy grande, representa la promesa fallida del progreso y la modernidad pues para hacer llegar la electricidad al pueblo, hacen falta dos cosas muy importantes: cableado e

infraestructura. Ambos costarían mucho dinero, pero, como dijo el licenciado López, todos los fondos tienen que ser destinados al partido.

Las referencias al sexenio de Miguel Alemán (1946-1952), al igual que las promesas desarrollistas presentadas por todos los alcaldes que han pasado por el pueblo, representan la repetición o continuidad de este mismo discurso y de un mismo partido político. Al entablar conexiones con sexenios más recientes, la película hace referencias a la situación social y política desde la época del presidente Miguel Alemán, y que continuaría por casi cuatro décadas, hasta el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). Como se mencionó en el capítulo anterior, México calló en una recesión debido a las propuestas progresistas implementadas bajo el sexenio de Salinas. En una entrevista para el Centro de Capacitación Cinematográfica en México, Estrada explica la conexión entre los distintos sexenios a través del personaje de Vargas:

Creo que, arrancando con *La ley de Herodes*, de alguna manera jugaba al espejo [...] era ser como esta especie de gran compendio del sistema político mexicano. De hecho, hay algunos anacronismos dentro de la película, pero encontramos que la mejor forma era jugar con este espejo de tiempos en la que ubicábamos la película a finales de los años cuarenta, pero hablando de una crisis muy evidente que el país estaba viviendo a finales del siglo pasado, de la década de los noventas. (“Charla con Luis Estrada” 00:07:47 – 00:08:40)

Esto fortalece entonces el análisis de que cada uno de los alcaldes que han pasado por el pueblo representa la continuidad de un mismo sistema político. Un sistema que desde el sexenio de Miguel Alemán ha repetido un discurso progresista. La situación social y política en la década de los noventas, de la que hace mención Estrada, se representa en la película con los acuerdos

comerciales firmados entre el Gringo, Vargas y unos inversionistas extranjeros. Como indica Haddu, estos acuerdos hacen referencia al Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), los cuales fueron firmados por el presidente Carlos Salinas de Gortari (39).

Otro aspecto satírico presente al final de la película es la corrupción y la lucha interna por el dinero y el poder. Vargas ha sabido emplear las leyes y la violencia a su conveniencia para generar dinero. Deslumbrado por el poder y la riqueza que ha adquirido en el pueblo, Vargas decide no obedecer más las órdenes del licenciado López, a quien le tiene que pagar un porcentaje del dinero que genera en el pueblo. Un día López y su guardaespaldas van al pueblo para cobrarle a Vargas el dinero. Pero la situación se sale de control y Vargas los mata, con la misma pistola que López le regaló anteriormente, pues no le parecía justo compartir el dinero. El dinero lo tenía guardado dentro del compendio de leyes y también lo perdió ese mismo día cuando su esposa huyó a los Estados Unidos con el Gringo. Esta situación se convierte en algo cómico e irónico pues podemos observar que cada uno de estos personajes ve por su propio bienestar pues, como dice el dicho, “el que no tranza, no avanza”. Al reflexionar sobre esta situación, otro refrán popular que se adapta y resume bien esta situación es “Nadie sabe para quien trabaja”. Los personajes que se consideraban “chingones” (el Cura, Doña Lupe, el licenciado López) resultaron “chingados” por el propio Vargas porque “así es la ley de Herodes” (Cyr 43). Vargas también terminó “chingado” ya que al final se quedó sin esposa, sin dinero y además tuvo que huir del pueblo.⁵⁶

⁵⁶ De acuerdo con la Real Academia Española, la palabra “chingar” tiene una variedad de definiciones como importunar, molestar, embriagarse, fracasar, entre otros, que dependen de los contextos y cómo se utilice en distintos países. En el contexto popular de la cultura mexicana, la palabra “chingar”, al igual que las construcciones que se derivan de ésta, adquieren distintos significados. Por ejemplo, la Chingada, desde un contexto histórico es la representación de la madre violada, es la ejemplificación de la Malinche pues considera que la conquista fue una violación. En contraste, el “chingón” representa a un macho, con muestras de poder, agresividad, violencia. Sus actos son imprevistos y llegan a producir horror y destrucción, lo cual son considerados “chingaderas”. Lo “chingado” representa algo pasivo e inerte, contrapuesto a lo que “chinga” que activo, agresivo y cerrado (Paz 85-94).

Al finalizar la película, Vargas rinde cuentas al congreso y racionaliza sus acciones violentas con un discurso político basado en la defensa del sistema político. Esto le permite manipular los acontecimientos de tal manera que lo beneficien para seguir escalando niveles dentro del sistema político. El final de su discurso dice lo siguiente:

“[...] debemos estar alertas y luchar sin cuartel contra los enemigos de la revolución. Sí, como lo hice yo, al detener la conspiración del licenciado López [...]. Compañeros, no me avergüenza confesarlo. He llegado a este congreso con las manos manchadas de sangre. No lo niego. Pedir perdón sería hipócrita. Pero era sangre, no de un extraño, ni de un hermano, era sangre de un enemigo, de un enemigo de los hombres que defendemos los ideales de la revolución. Hemos superado un obstáculo más, pero aún nos faltan muchos. Porque el reto para nuestro partido, para el bien del país, es estar en el poder por siempre y para siempre. Muchas gracias compatriotas.” (*La ley de Herodes* 01:56:20-01:57:33)

Estas palabras son también una representación de la *violencia sistémica* propuesta por Slavoj Žižek. Žižek, que menciona lo siguiente al respecto: “Estamos hablando aquí de la violencia inherente al sistema: no solo de violencia física directa, sino también de las más sutiles formas de coerción que imponen relaciones de dominación y explotación, incluyendo la amenaza de la violencia” (20). Por lo tanto, podemos ver en las declaraciones de Vargas una actitud dominante que racionaliza y favorece la violencia como algo necesario para defender los ideales, no tanto de la revolución como él menciona, pero sí de su partido político para poder permanecer en el poder “para siempre”. Estas características son inherentes del sistema y de su partido político, pero se defienden y justifican por la supuesta amenaza de violencia.

El enfocarse en los ideales revolucionarios representa también una justificación estratégica para implementar la violencia pues Vargas se presenta como un héroe al combatir la amenaza (de López) en contra del sistema político. Esto crea un discurso manipulado que señala falsamente al licenciado López (y a cualquier opositor del partido político) como enemigo de la revolución. Judith Butler propone lo siguiente sobre la manera de incriminar a una persona:

This sense that the frame implicitly guides the interpretation has some resonance with the idea of the frame as a false accusation. If one is “framed,” then a “frame” is constructed around one’s deed such that one’s guilty status becomes the viewer’s inevitable conclusion. (8)

En base a esta cita, podemos observar que Vargas presenta una versión de los hechos manipulada para ubicar al licenciado López dentro de un marco de culpabilidad. En contraste, los políticos que entienden las reglas del sistema y que se presentan como los héroes defensores de la nación (Vargas y sus aliados políticos), son asignados a puestos políticos más importantes. Además de justificar la violencia, esto también logra desviar la atención de otras formas de violencia o corrupción en las que Vargas y su partido participan.

Este último discurso de Vargas, refleja una crítica sobre la manera en la que la corrupción y la injusticia han permitido al sistema político mexicano y sus funcionarios permanecer por tanto tiempo en el poder. Según Giorgio Agamben, “the normative aspect of law can thus be obliterated and contradicted with impunity by a governmental violence that—while ignoring international law externally and producing a permanent state of exception internally—nevertheless still claims to be applying the law (87). Es posible asumir entonces que hay un consenso por parte del sistema pues, como vemos al final del discurso, todos los miembros del congreso se ponen de pie y aplauden en acuerdo con el discurso de Vargas. En otras palabras,

Vargas y sus aliados mantienen control total de la situación, pueden contradecir las leyes o utilizarlas a su conveniencia para justificar su violencia y, por lo tanto, permitir la impunidad de los crímenes que cometen en nombre de los supuestos ideales de la revolución. Esto se evidencia aún más cuando, al final de la película, un nuevo alcalde municipal y su esposa llegan al pueblo para gobernar sin ser elegido por sus habitantes. Pero el nuevo candidato dice que fue enviado por el mismo presidente de México, Miguel Alemán. Sus objetivos son los mismos con los que llegó Vargas: traer la paz, el progreso, la modernidad y la justicia social. La similitud en estas escenas nos demuestra una continuidad o circularidad de ese sistema político.

Al estilo satírico de Luis Estrada, podemos observar también esa circularidad de la violencia y la corrupción en *El Infierno* (2010). La trama de esta película se desarrolla en un pueblo ficticio conocido como San Miguel Arcángel en el año 2010, aproximadamente sesenta años después de la trama de *La ley de Herodes*. En San Miguel Arcángel viven los Reyes, una familia que se hace pasar por ganaderos pero que en realidad su negocio está basado en la ilegalidad por medio del narcotráfico, la prostitución y los secuestros. Entre los Reyes, el cura y las autoridades locales, existe una buena relación de la cual todos sacan provecho. En la película se sugiere que el poder o las influencias políticas de los Reyes alcanzan niveles muy altos ya que en su hacienda tienen fotos con expresidentes mexicanos y con el Papa Juan Pablo II. Las similitudes entre ambas películas son claras: San Miguel Arcángel y San Pedro de los Saguaros son pueblos en condiciones deprimentes, con un sistema corrupto y violento fomentado por personajes e instituciones políticas y sociales que, de alguna manera u otra, dejan a sus habitantes con pocas salidas. En *El infierno*, Estrada repite temas y personajes de importancia social o política para representar, como en *La ley de Herodes*, de manera satírica la repetición de

la violencia y la corrupción en México. Sin embargo, lo hace desde un contexto más actual que aborda el tema del narcotráfico.

Para entender la importancia del narcotráfico y su relación con la violencia que se vive actualmente en México, es necesario hacer un paréntesis y remontarnos al pasado. En la década de 1920, el gobierno estadounidense prohibió el consumo de alcohol a nivel nacional bajo la legislación *Volstead*, también conocida como Ley Seca. Debido a que la demanda por el alcohol iba en aumento en Ciudad Juárez y otras regiones fronterizas, traficantes mexicanos se las ingeniaron para pasar barriles de alcohol al otro lado de la frontera. Según testimonios de juarenses, incluso el famoso traficante Al Capone, se abastecía de alcohol proveniente de Ciudad Juárez para trafcarlo en EE.UU. (Najar, “La leyenda”).

Entre 1950 y 1960 las bandas de contrabandistas comenzaron a tener mejor organización y control del tráfico de estupefacientes, especialmente en los estados del norte de México. Al mismo tiempo que estos contrabandistas consolidaban sus ganancias, estrategias, territorios y poder, también se convertían cada vez más en una amenaza para el gobierno estadounidense. Como ya se mencionó en los capítulos anteriores, en 1971 Richard Nixon dio la orden para crear la Administración de Control de Drogas (DEA, por sus siglas en inglés) para combatir al narcotráfico. Sin embargo, su sucesor, Ronald Reagan, fue quien impuso estructura y militarización en contra de la violencia generada por la guerra contra las drogas (Crick 150-55).

A partir de entonces, los “cárteles de la droga” fueron categorizados como la nueva amenaza de seguridad nacional para el gobierno estadounidense, tomando el lugar que por muchos años ocupó el comunismo. Por lo tanto, la clasificación de los cárteles como enemigos públicos sería el discurso político en el que el gobierno estadounidense se basaría para continuar con su presencia y su política intervencionista en otros países (Zavala 11). Este discurso se ha

repetido en películas, series de televisión y medios de comunicación, teniendo un efecto en la manera en que se representa la violencia. A través de Benny, el personaje principal en *El infierno*, podemos observar algunas representaciones satíricas de violencia y complicidades entre el gobierno y el narcotráfico.

4.4 Representaciones satíricas de la violencia en *El infierno*

Benjamín García (Damián Alcázar), conocido también como “Benny”, es deportado de los Estados Unidos después de pasar 20 años trabajando como inmigrante. En el transcurso de la frontera a su pueblo (San Miguel Arcángel), él es asaltado dos veces; la primera por unos ladrones armados que suben al autobús y la segunda vez por las autoridades. Al llegar a su pueblo, Benny se da cuenta que no ha cambiado demasiado pues la fachada de las casas y los negocios revela que siguen en mal estado. La llegada del protagonista a un pueblo con nombre religioso, desolado y caracterizado por la violencia, la corrupción y la falta de recursos, es una de las escenas que se repiten en las películas de Estrada. La repetición de escenas al final e inicio de las películas reflejan una circularidad, o por lo menos una similitud entre *La ley de Herodes* y *El infierno*.

En *El infierno* la violencia se presenta desde muy temprano cuando Benny presencia el asesinato de un hombre. Algunos habitantes se detienen a ver el cuerpo baleado, mientras que dos jóvenes se acercan a éste para robarle el cinturón y la cartera. Cuando Vargas pregunta qué pasó, una señora le contesta lo siguiente: “¿Pos cómo qué joven? El pan nuestro de cada día. Acuérdesese que estamos en guerra, eh. [...] Pero mire bien esos chamacos, joven. Así empiezan los cabrones, pero igualito van a acabar los dos también” (*El infierno* 00:08:10-00:08:045). Los jóvenes se marchan y entonces la señora se acerca al cuerpo y toma el reloj de la mano de la

víctima. Esta escena es importante porque presagia el destino de los jóvenes dentro de un espacio y un tiempo ficticio, aunque con un contexto social y político muy similar al del presente. Las palabras de la señora, cuando dice “Así empiezan los cabrones, pero igualito van a acabar los dos también”, representan una crítica y desaprobación por las acciones de estos personajes. Sin embargo, el humor satírico en esta escena pasa a segundo plano para resaltar la ironía de esta situación. La ironía, según Pere Ballart, puede presentarse con distintas características que incluyen un contraste de valores argumentativos, un grado de disimulación o fingimiento, entre otras características más (311). La ironía permite a los lectores (público) aceptar de manera ingenua los enunciados literales o participar en un juego intelectual que les permite descifrarlos o “trascenderlos en busca de una clave irónica” (Ballart 320). Similarmente, Linda Hutcheon propone que “The pleasure of parody’s irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual “bouncing” between complicity and distance (32). Por lo tanto, la ironía se emplea en esta escena de tal manera que resalta la doble moral y el contraste de valores entre el diálogo y las acciones de la señora. Aunque insinúa una desaprobación por las acciones de los jóvenes, vemos que ella también saca beneficio de la situación pues se acerca a tomar el reloj de la víctima para después marcharse del lugar.

Esta escena inicial es también simbólica porque plantea una normalización de la violencia y el efecto que tiene en los habitantes del pueblo. Como indica Estrada “En este caso es una crítica muy frontal y muy directa de lo que estamos viviendo porque yo creo que los niveles de horror y de violencia que estamos viviendo son inéditos para el país” (“Carlos Loret” 00:02:05-00:02:17). Estos niveles de horror y de violencia que menciona Estrada son referentes de la actual guerra contra las drogas, que comenzó Felipe Calderón en el 2006. Esta guerra provocó el aumento en los índices de violencia y en un principio se convirtió en el enfoque diario para los

medios de comunicación, quienes presentaban a México como un país aterrorizado y fuera de control. Los reportes sobre decapitaciones o cuerpos torturados acompañados por narco-mantas eclipsaban otros crímenes violentos como los secuestros y extorsiones, pues estos últimos raramente aparecían en los periódicos (Franco 22). La narrativa que a menudo se presenta en los medios es que la guerra contra el narcotráfico es una guerra entre buenos (el gobierno) y malos (narcotraficantes), para de esta manera culpar al narcotráfico de todos los males en México (Cabañas, “Messico” 217).

En otras ocasiones, Estrada también ha declarado que su intención con esta película era “capturar un estado de ánimo, una sensación, una problemática utilizando elementos de la realidad” (“Charla con Luis Estrada”) y que los jóvenes “tomen conciencia de lo que nos está pasando” (“Carlos Loret”). Como se puede observar con el personaje del Diablito, la falta de oportunidades, al igual que los problemas sociales o familiares pueden contribuir a que cada vez más jóvenes ingresen en el mundo del narcotráfico.⁵⁷ Benny no lo sabe aún, pero uno de esos jóvenes es su sobrino, el Diablito. Su apodo proviene en honor a su padre, el Diablo, que fue un narcotraficante muy violento y temido por el pueblo, pero que perdió la vida en un ajuste de cuentas entre narcotraficantes. Al no tener mayores oportunidades de empleo, los hombres de la familia García (el Diablo, Benny, y el Diablito) entran también en el negocio del narcotráfico pues es la opción más viable para sobrevivir en el pueblo. Ninguno de los personajes espera ser víctima del narcotráfico, pero, como veremos más adelante, ambos se convierten en víctimas del

⁵⁷ Según reportes de organismos internacionales y organizaciones no gubernamentales, como la Comisión Nacional de Seguridad, la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, la Subprocuraduría Especializada en Investigación de Delincuencia Organizada, entre otras, hay cada vez más jóvenes trabajando dentro del mundo del narcotráfico. Las razones más comunes por las cuales los jóvenes se unen al narcotráfico son la falta de oportunidades, los problemas familiares, y el vivir en una zona dónde controlada por el crimen organizado. Al no tener mejores opciones, el narcotráfico se convierte en una alternativa para estos jóvenes. Entre el 2006 y el 2018, los enfrentamientos entre cárteles dejaron un saldo de más de 122 mil muertes, de la cual la mayoría eran jóvenes (Flores).

sistema. Las similitudes entre estos personajes son un reflejo del poder que tiene este sistema para generar una continuidad o circularidad de violencia. En otras palabras, cada que muere un personaje, siempre hay otro que ocupa ese lugar para que el sistema continúe. Por ejemplo, el Diablo es el primero en caer víctima del sistema, pero éste es remplazado por su hermano, Benny, que también es víctima de ese sistema y al morir es remplazado por su sobrino, el Diablito.

Otro personaje que entra en el mundo del narcotráfico por la falta de oportunidades en el pueblo es el Cochiloco (Joaquín Cosío). Este personaje ressemble la construcción estereotipada, y algunas veces caricaturesca, del narcotraficante que comúnmente aparece en discursos políticos, películas y series de televisión. Por ejemplo: un hombre con camioneta estilo pick-up, vestido con botas, sombrero y ropa vaquera, un par de cadenas de oro; una con pendiente de una AK-47 y la otra de un caballo; con un cinturón piteado que sostiene su pistola a la cintura; acompañado por hombres que visten y actúan de la misma manera; disfrutan del alcohol, drogas y mujeres; y generalmente demuestran una actitud ruda y masculina.⁵⁸ Esta imagen idealizada del narcotraficante, según Rebecca Biron, es típica del discurso del gobierno que los ha representado como hipermasculinos y antihéroes salvajes, que son temidos por la sociedad y perseguidos por las fuerzas del orden (188). Esto se evidencia en la actitud del Cochiloco y el temor que le tienen los habitantes del pueblo. Él es un sicario que se enorgullece por ser muy macho con las mujeres y muy violento al cumplir con las órdenes de extorsionar, secuestrar y asesinar. El Cochiloco hace referencia a esto durante una conversación con Benny cuando le dice: “Mire Benny, la vida

⁵⁸ En el Museo de Enervantes, el cual fue creado por La Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA), se encuentra una variedad de joyas, armas, ropa y otras excentricidades que el gobierno mexicano ha confiscado a narcotraficantes. El museo también muestra maniqués vestidos al estilo de narcotraficantes. El museo no está abierto al público en general y solo se puede acceder con permiso especial del gobierno. Para más información, consultar “Museo del narcotráfico” del periódico El Herald de México.

de narco, la verdad deja muy buena lana, pero no es fácil la chingadera. Se necesitan muchos huevos, cabrón” (*El infierno* 35:30-35:45). En la jerga popular mexicana, “tener muchos huevos” es una expresión que hace referencia a los genitales del hombre y la cual indica la necesidad de una valentía, determinación y agallas ante una situación. En contraste, el no “tener huevos” implica que una persona es débil y cobarde. Biron sugiere también que la masculinidad del narcotraficante a menudo se representa como el resultado de la marginación socioeconómica y como un ideal de género alternativo que encarna la rebeldía de las comunidades en desventaja y el desafío a las autoridades (Biron 188). El Cochiloco es consciente de esta hipermasculinidad, violencia, desventaja y marginación económica. Esto se evidencia de una manera satírica e inclusive irónica cuando, después de ver lo amoroso que es con sus cinco hijos y esposa, Benny le dice que actúa como dos personas a la vez. Éste responde de la manera siguiente: “Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa [...] Pues sí, pero si no es en el negocio del narco, ¿de qué otra manera saco adelante a mis chamacos? Si estoy en esto es porque no hay de otra” (*El infierno* 01:23:20-01:23:55). Como revela este diálogo, para sacar a su familia adelante El Cochiloco ha tenido que recurrir al narcotráfico y aprender las reglas de un sistema de violencia y corrupción en el que participan muchos personajes del pueblo, pero sobreviven los más aptos y los más influyentes.

Dentro de este sistema de violencia y corrupción que existe en el pueblo, los Reyes son los personajes con mayor influencia económica y política. Los Reyes se hacen pasar por ganaderos, pero todos saben que ellos son los responsables de los negocios ilegales como el narcotráfico, los secuestros, la prostitución, entre otras cosas. Los Reyes también están protegidos por el gobierno, lo cual se evidencia cuando Benny asiste a la finca de Don José Reyes para pedirle trabajo. De manera cómica, Benny se sorprende al ver las fotografías de Los

Reyes con el Papa Juan Pablo Segundo y con expresidentes mexicanos: Vicente Fox (2000-2006), Ernesto Zedillo (1994-2000), Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), y Miguel de la Madrid (1982-1988). Como público, la película nos predispone a cuestionar cómo un supuesto ganadero puede llegar a tener tanto poder económico y político. Esta escena es cómica por la reacción de Benny, pero también ofrece una crítica a través de las fotografías que establecen una conexión entre la política y el narcotráfico que, según las fotografías, ocurre desde la década de los ochentas. Este sistema de violencia y corrupción entre autoridades locales y organizaciones criminales es algo que afecta más allá de las ciudades fronterizas mexicanas. La mitad de los estados mexicanos y alrededor de 900 municipalidades son controladas por los cárteles, que ya no se limitan a traficar con droga solamente. La colaboración de las autoridades les ha facilitado a los cárteles ampliar las ganancias económicas a través de extorsiones, secuestros, robos, tráfico de personas y de productos piratas (Franco 216-18).

Según la periodista Anabel Hernández, los campesinos parcialmente analfabetos (como los personajes de *Los Reyes* en esta película) “no habrían llegado lejos sin la colusión de empresarios, políticos, policías y todos aquellos que ejercen poder a diario desde una falsa aureola de legalidad” (*Los señores* 6). Podemos entonces entender esta referencia de las fotografías como una representación de la colusión entre los gobiernos y los supuestos ganaderos.⁵⁹ Esto señala también que ha permitido el desarrollo del narcotráfico, la violencia y la corrupción en el pueblo desde los ochentas. La época de los ochentas concuerda también con el auge del narcotráfico que, de acuerdo con Miguel Cabañas en “Imagined Narcoscapes:

⁵⁹ Esta referencia entre el gobierno y ganaderos y narcotraficantes es algo que se ha repetido comúnmente dentro de la cultura popular mexicana. Utilizando la metáfora de un campesino, el narcocorrido “Pacas de a kilo” de Los Tigres del Norte, narra la historia en primera persona de un narcotraficante que exporta sus animales (drogas). Éste también hace referencia a la colusión entre el narcotráfico y el gobierno al mencionar que “Los Pinos” (como se le conoce a la residencia oficial de los presidentes mexicanos) le “dan su sombra”, como si ésta fuera una protección.

Narcoculture and the Politics of Representation,” se convirtió en la industria ilegal más importante a nivel mundial y en una fuente de corrupción política, impunidad judicial y violencia en toda América Latina a partir de la crisis capitalista de los ochentas y la implementación de políticas neoliberales en las últimas dos décadas (3).

Dentro del pueblo de San Miguel Arcángel podemos identificar distintas representaciones satíricas del narcotráfico y como éste ha fomentado un sistema de corrupción política, impunidad y violencia. Los Reyes, al estilo propio de una monarquía, representan la máxima autoridad en el pueblo. Bajo su mando tienen a las autoridades y a una gran cantidad de vasallos (sicarios). Entre ambos se encargan de la protección del rey y de sus negocios (corrupción, narcotráfico, secuestros, prostitución) en el pueblo. Esto le permite a la monarquía mantener control del pueblo y mantenerse en el poder ya sea a través de recursos legales o ilegales. La iglesia es otra institución importante que apoya a esta monarquía. Como se puede ver en repetidas ocasiones, el cura aparece como parte de la corte de los Reyes en eventos sociales del pueblo. Esto es significativo pues reflejan la doble moral del cura y el poder que éste tiene sobre sus feligreses. En una ocasión, el cura aparece en la iglesia bendiciendo la pistola de Benny, llamada la Gringa, a cambio de dinero. A esto se le conoce popularmente como narcolimosnas. Lo satírico de esta escena es que vemos a un cura, con anteojos similares a los de Don José Reyes y el Cochiloco, bendecir de manera silenciosa un arma a cambio de dinero sucio, sin importar que esta arma causará violencia y muertes en el pueblo. En otras palabras, el cura entiende muy bien las reglas del juego y se ha adaptado a este sistema de violencia, corrupción e impunidad para “seguir siendo reconocido y respetado por el pueblo, aunque estos parecieran ya no distinguir entre los límites antes precisos entre el bien y el mal” (Pérez Bernal 248). Esto lo podemos ver también cuando aparece en la celebración del pueblo al lado de don José Reyes, quien se ha convertido en

el nuevo gobernador. El personaje del Cura es satírico por su apariencia, pero también por su doble moral. Pareciera que la devoción del cura se debe tanto a la santísima trinidad (el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo) como a la “narcotrinidad” del pueblo (Don José, Doña Mary, y su hijo Jesús). De igual manera, la representación satírica de este personaje provoca también una reflexión en base al nombre religioso del pueblo (San Miguel Arcángel) y el infierno que se ha desatado por la violencia perpetrada por personajes del crimen organizado como Los Reyes, el Diablo, el Cochiloco, entre otros más, que forman parte del sistema de corrupción y violencia del pueblo.

Es necesario contemplar al crimen organizado como parte esencial de este sistema de corrupción y violencia. Mientras agencias federales y gubernamentales expresan públicamente que están haciendo todo lo posible por combatir la violencia, en numerables ocasiones ese discurso se ha puesto en duda pues por muchos años se ha denunciado la impunidad de los crímenes perpetrados por los cárteles y otras bandas de grupos criminales. Algunos alegan que esto se debe a la complicidad y apoyo por parte del gobierno. Según Franco, “debajo de esta fachada, hay una crueldad que antes era ejercida por gobiernos militares, pero ahora es ejercida por poderosas bandas responsables de una cultura de miedo e intimidación” (216). Conforme evoluciona el personaje de Benny y se adentra cada vez más en el mundo del narcotráfico, podemos observar la representación de este sistema en el pueblo. Al igual que el Cochiloco, Benny trabaja repartiendo drogas y cobrando deudas a los establecimientos del pueblo (el motel, la cantina, la tienda de abarrotes). Además, amparados por la impunidad y la protección de las autoridades locales, estos dos personajes abusan de su poder y generan terror y violencia irracional por medio de secuestros, asesinatos, desaparición de cuerpos en ácido, cadáveres esparcidos en el pueblo con mensajes dedicados al cártel rival.

Después de un tiempo trabajando como sicario de los Reyes, Benny adquiere un mejor estilo de vida económico y aprovecha el dinero para construir un mausoleo en honor a su hermano. Este mausoleo se diferencia de las otras tumbas debido a su gran tamaño y al sistema de sonido integrado. Benny está muy orgulloso de esta “nueva tecnología” que ha incluido en el mausoleo de su hermano. La cual consiste en presionar un botón que automáticamente activa una grabación de “El corrido del Diablo” cantado por el grupo musical Los Tucanes de Tijuana, reconocidos por su larga trayectoria artística y la gran cantidad de narcocorridos que han interpretado. La película nos muestra que la ficción no está muy lejana de la realidad, pues la idea de construir una estructura como esta en honor a narcotraficantes ya ha existido por varios años en lugares como el panteón Jardines del Humaya.⁶⁰ La representación satírica del mausoleo de Benny provoca un efecto cómico en el público pues, aunque no es tan ostentoso como los que se encuentran Jardines del Humaya, cuenta con una “nueva tecnología” que cuesta dinero y ahora Benny puede presumir eso. Sin embargo, al reflexionar sobre esta comicidad y lo que representa el mausoleo nos damos cuenta que es un símbolo también de ese sistema de corrupción y de violencia fomentado por el narcotráfico. Es por medio de este sistema que Benny se ha convertido en un personaje respetado (o temido) por el pueblo y ha adquirido un poder adquisitivo que le permite vivir cómodamente y ayudar a sus familiares, lo cual no era posible anteriormente.

Sin embargo, no todo es positivo y Benny aprende del verdadero poder y los efectos negativos que genera este sistema. Durante el clímax de la película, vemos cómo Benny se

⁶⁰ Esta escena nos hace recordar a los mausoleos de narcotraficantes que se encuentran en el panteón Jardines del Humaya, en Culiacán, Sinaloa. Algunos de estos mausoleos sobresalen por ser lujosos y ostentosos; algunos son de dos pisos y cuentan con amenidades como conexión a internet, sistemas de audio, cámaras de seguridad, algunos inclusive tienen una pequeña sala o habitación para las visitas. Para más información, consultar el documental *El Velador* (2011) de la directora Natalia Almada.

enfrenta en contra del sistema de violencia y corrupción para salvar su vida y la de su familia. Los Reyes lo buscan para matarlo pues por culpa de su sobrino mataron a Jesús, el hijo de los Reyes. Desesperado y sin más salidas, Benny intenta buscar ayuda por medio de la vía legal y acude a las oficinas de la Procuraduría Federal de Investigaciones para confesarle al Capitán todos los crímenes y negocios ilegales de Los Reyes. Sin embargo, no sospechaba que el Capitán llamaría a Don José para negociar la información y entregarle a Benny a cambio de dinero. Esta situación incita nuevamente a pensar en los refranes populares “el que no tranza, no avanza”, “o te chingas, o te jodes”, al igual que “nadie sabe para quien trabaja” pues el Capitán también es parte de este sistema de corrupción, violencia, e injusticia.

La relación entre el Capitán y Don José revela el nivel de corrupción que, más allá de lo local, existe entre altos funcionarios del gobierno y el narcotráfico. Cabañas plantea que las conexiones entre el caciquismo local, el narcotráfico y el dinero público revelan el nivel de corrupción del que son víctimas los ciudadanos mexicanos pues además de ser despojados de sus pertenencias, también se encuentran con que las fuerzas del estado protegen a los criminales (Messico 220). Esto se evidencia en la siguiente escena, la cual muestra a Benny ensangrentado y atado a una silla mientras lo torturan las autoridades federales para que confiese el paradero del Diablito. Después de una pelea con los agentes federales, Benny logra escapar, pero regresará después para vengarse de los Reyes. Es entonces cuando Benny entiende lo amplio que es el sistema de corrupción al quedarse sin salida pues los miembros de las agencias federales también están coludidos con el narcotráfico.

El caos y el infierno que se desata a partir de entonces marca también un tono trágico por el resto de la película. Aunque la trama ya había presentado algunas escenas de violencia anteriormente, estas eran reemplazadas u opacadas por otras más cómicas o absurdas para

ofrecer una sátira de los personajes y del sistema. A partir de esta última escena, la película deja de ser cómica o burlesca para presentarnos escenas de suspenso y acción con un tono de violencia más elevado. Esto lo podemos ver cuando Benny reaparece tiempo después durante la celebración en honor al bicentenario de la Independencia de México. Aquí descubrimos que Don José Reyes se ha convertido en el presidente municipal y lo acompañan miembros de las autoridades locales, federales, al igual las fuerzas armadas y la Iglesia. ¡Mientras Don José Reyes y los asistentes hacen el tradicional grito de “¡Viva México!”, Benny irrumpe desde la multitud y con un arma AK-47 acribilla a los Reyes y a sus acompañantes. Don José Reyes cae muerto sobre el podio y su sangre cubre el escudo mexicano. Un par de años después, el Diablito regresa para vengar las muertes de familia. A su llegada, vemos también que el pueblo no ha cambiado demasiado pues sigue en pésimas condiciones. Las familias rivales de narcotraficantes, han sido reemplazadas por sus herederos y otros grupos que disputan el control del pueblo, aumentando así el caos y la violencia. Esto refleja una circularidad del sistema y la violencia que ha generado la guerra contra el narcotráfico, el cual se le ha denominado como el “efecto hidra” y que se produce cuando “cortan la cabeza del narco principal” y surgen otras cabezas para reemplazarlo (Cabañas, “Messico” 228).

Con un tono más serio y trágico, el final de la película refleja un sentido de hartazgo en contra del sistema, las instituciones sociales y políticas. Esta marca un cambio en el tono satírico de la película y provoca un efecto en la recepción del público. Pues presencia estas últimas escenas violentas, algunas en cámara lenta, acompañadas de una música clásica, con efectos especiales que nos permiten escuchar y observar claramente los disparos, mientras observamos las caras aterrorizadas de niños y mujeres, al mismo tiempo que los amigos cercanos de los Reyes son impactados por los disparos. Simultáneamente vemos en el trasfondo fuegos

artificiales y un letrero que dice “Viva México” como parte de la celebración del bicentenario de la Independencia de México. En esta escena, la sátira se presenta de manera visual pues los íconos patrióticos (la bandera, el escudo sobre el atril, el podio) ya no connotan aspiraciones nacionales positivas de la identidad y la historia mexicana, sino que hace uso de la profanación de estos íconos para representar a los que se benefician de las drogas y la violencia (Biron 192).

La combinación de estos elementos visuales y auditivos generan una sensación de frustración y reflexión para el público. Esto funciona como representación de la autoficción, la cual “transida de humor, se aparta de lo real para después volver a lo real, y poner de manifiesto el artificio que rige toda representación, incluida la del yo, mientras seguimos preguntándonos qué es un autor y cuáles son los vínculos que lo unen a su obra” (Casas 18). El efecto de autoficción que genera el final de la película invita al público a hacer conciencia y autocrítica de las condiciones actuales del país y los personajes e instituciones que conllevan a Benny y al Diablito a ser partícipes y víctimas de este sistema de violencia, corrupción, e injusticia.⁶¹ La reaparición de ambos personajes ahora es personal y representa una frustración y una determinación de venganza, pues ante la corrupción del sistema, su única salida es hacer justicia por sí mismos. Desde otra perspectiva, el narcotraficante reaparece como un héroe “porque pelea en contra del sistema institucionalizado por la hegemonía del estado mexicano al mismo tiempo que contribuye a corromper las leyes” (González 18). Al final es una tragedia menos satírica y más realista. Como espectador o público, esto nos hace olvidarnos del chiste o de la sátira y

⁶¹ Durante una entrevista con Joaquín López Dóriga, Estrada menciona los vínculos que establece su película entre la ficción y la realidad para invitar al público a reflexionar sobre la situación del país. Estrada dice lo siguiente: Yo creo que, de manera ficticia, un poco las razones del por qué estamos como estamos. Yo creo que es una invitación a la reflexión sobre el futuro. Creo que estamos en uno de los momentos más preocupantes. Creo que vivimos en un México que tiene mucho miedo pero que de alguna manera a veces nos hace reflexionar sobre a dónde vamos. Y creo que eso es *El infierno*. Creo que es una película que retrata gran parte de nuestra historia para tratar de entender las raíces: un poco de la corrupción, la impunidad, la desigualdad social, la falta de oportunidades para los jóvenes, que es un poco a quien yo quiero dirigir esta película. (Joaquín López Dóriga 00:01:06 – 00:02:02)

reflexionar sobre los elementos visuales y sus representaciones, al igual que la trama y las situaciones que conllevan a estos personajes a involucrarse en este sistema de violencia. Una violencia que se repite con nuevos personajes.

En conclusión, a través de las películas de Luis Estrada, hemos analizado el recurso de la sátira como técnica cinematográfica del cine mexicano para criticar al gobierno, la corrupción y la violencia. Si antes la censura priista no permitía que temas como la iglesia, el presidente, las autoridades, entre otros, se representarían de manera crítica en el cine mexicano, hoy en día esos son los temas que más presentes están en las películas de Luis Estrada. Esta es una de las razones principales por cual *La ley de Herodes* marcó un parteaguas en el cine mexicano y abrió el camino para que más sátiras se produjeran en el cine actual. Su fecha de lanzamiento fue oportuna pues aprovechó el cambio de gobierno del 2000 para romper con mitos, tabús o prejuicios previos al presentar una crítica política que desafiaba los límites de la censura al abordar temas antes vetados. Esta película tuvo una buena recepción pues, por primera vez en muchos años, el público podía presenciar una mayor libertad de expresión. Este sentimiento social también representaba una oportunidad para el nuevo gobierno pues intentaba diferenciarse de la mala reputación del gobierno anterior. Lo más probable es que estas películas hubieran sido enlatadas bajo el gobierno anterior, como sucedió con *La sombra del caudillo*. Sin embargo, esto no indica que el Estado haya perdido todo su poder, censura y control en el cine mexicano con la llegada del nuevo gobierno. El Estado aún ofrece fondos económicos para promover la producción del cine mexicano. Además, es el organismo oficial encargado de la clasificación de películas en México. Así que, como vimos con *El infierno*, el gobierno aún puede limitar el acceso y consumo de películas como éstas.

El uso de la sátira cumple una función muy específica en estas películas pues a través de esta técnica se presenta una crítica social y política más directa. En repetidas ocasiones, Estrada ha declarado que sus películas intentan representar un tiempo y un espacio ficticio, pero con un contexto muy semejante a la realidad, que nos permite entender por qué el país está como está. Como lo explicamos anteriormente, la sátira tiene el potencial de causar un efecto transformativo en el público que acude a las salas de cine con la expectativa de ver una película humorística, pero termina cuestionándose “¿por qué me río?”. Es así como se pierde la comicidad del chiste, como lo indica Freud, y de esta manera las películas de Estrada invitan al público a la reflexión sobre los niveles de violencia, corrupción y situaciones que afectan al país y a la sociedad. Por ejemplo, en la escena final de Benny en *El infierno*, vemos a un personaje vengativo que regresa para acabar con los representantes del sistema de corrupción y violencia en el pueblo, opacando así la celebración del bicentenario de la Independencia Mexicana. Sin embargo, lo que esta escena revela, al igual que la última escena en *La ley de Herodes*, es que hay una circularidad en la trama de la película y un sistema que se retroalimenta de sí mismo. Las representaciones satíricas que presenta el director varían entre lo cómico, la ironía y en ocasiones pueden llegar a ser absurdas o chocantes para el público. Estas películas no presentan una solución a los problemas, pero intentan mediar con la realidad al criticar y exponer cómo por tantas décadas la violencia y la corrupción han sido parte del sistema político y social en México.

CONCLUSIONES

Impunidad e impotencia social: Continuidad en las representaciones sobre la violencia de Estado

A lo largo de este proyecto se han analizado, desde un enfoque interdisciplinario, representaciones de la corrupción y la violencia en México. Cada uno de los capítulos explora diferentes épocas y eventos sociales y políticos importantes dentro de la cultura mexicana a partir de la década de los sesentas. La variedad de obras analizadas en este proyecto se planteó con el propósito de presentar un panorama de cómo la literatura, la música y el cine han respondido ante la corrupción y la violencia en México a través de los años. García Canclini propone que, para entender los entrecruzamientos entre culturas, fronteras, clases, etc., entonces debemos entender la cultura como un espacio en el cual se ponen en escena los relatos (*Culturas híbridas* 339). En otras palabras, y para propósitos de este proyecto, la inclusión de la música, la literatura y el cine es esencial para analizar las distintas propuestas, puntos de vista y relatos sobre la violencia del Estado presentados dentro del espacio de la cultura popular.

Algunas de las preguntas que guiaron la investigación y análisis de este proyecto fueron las siguientes: ¿Cómo han respondido la literatura, la música y el cine ante a la violencia y la corrupción en México? ¿Hay diferencias o similitudes entre las representaciones propuestas desde estos ámbitos culturales? ¿Cómo representan al Estado mexicano? Tomando en cuenta la variedad de las obras presentadas en este proyecto y cómo abordan los temas de la violencia y la corrupción desde distintos ámbitos, notamos que existen algunas similitudes y diferencias en sus representaciones. Las obras presentadas en este proyecto proponen contranarrativas que cuestionan o desmienten los discursos oficiales presentados por el Estado. Como ya vimos en el primer capítulo, la obra de Antonio Velazco Piña intenta establecer un diálogo entre la historia y

la literatura al ofrecernos una representación de la Masacre de Tlatelolco. El Estado actuó con violencia bajo el discurso de la seguridad y protección nacional pues calificaba a los estudiantes como delincuentes. Velazco Piña propone una narrativa basada entre la historia y la ficción que nos permite cuestionar ese discurso, explorar y reflexionar sobre las situaciones y mecanismos de opresión implementados por el Estado en contra de los jóvenes estudiantes. En términos de Pierre Nora, esta obra simboliza también un *lugar de memoria* pues su publicación (a 20 años de haber ocurrido la Masacre) es un intento deliberado del autor por recuperar una memoria histórica que ha sido censurada por el Estado. La ficción propuesta por Velazco Piña permite recrear los hechos y rellenar los vacíos ausentes en la memoria colectiva sobre la Masacre de Tlatelolco. La caracterización de figuras políticas, como la del presidente Díaz Ordaz y su secretario Luis Echevarría, genera también discursos que contradicen al Estado y exponen los sistemas de violencia sistémica, subjetiva y cultural. La importancia que se le otorga a estos personajes políticos a través de sus representaciones ficcionales nos permite a los lectores reflexionar sobre las acciones del Estado y cómo éstas han causado un impacto en la memoria histórica de la nación. Esta obra, al igual que los talleres de mexicanidad impartidos dentro de ésta, simboliza el esfuerzo del autor para informar a las nuevas generaciones. La importancia de esta novela histórica es que nos permite reflexionar y analizar una época turbia en la historia de México por medio de las representaciones de la violencia de Estado y el movimiento estudiantil. Al entablar conexiones entre el pasado y el presente podemos mantener viva esta memoria histórica y también explorar distintos relatos de violencia y corrupción en otros espacios culturales.

Uno de los objetivos de este proyecto es analizar las representaciones de los mecanismos de corrupción y violencia recurrentes en varias obras. Como ya se analizó en el segundo capítulo,

la violencia sistémica, subjetiva y cultural son recurrentes en la década de los setentas, especialmente cuando se trata de la persecución a los estudiantes. Esta persecución es parte de la violencia del Estado, la cual ha sido legitimada a través de un discurso político basado en la seguridad nacional. Al señalar a los jóvenes como guerrilleros comunistas o narcotraficantes, se genera un marco de culpabilidad que, ante la sociedad, representa una amenaza. Bajo este discurso, el Estado legitima sus acciones para combatir a estos grupos sin que sus acciones se consideren excesivamente violentas o por lo menos no éticas. Sin embargo, como he presentado anteriormente, este discurso de seguridad nacional es variable según los intereses del Estado.

Se puede observar lo variable que puede ser el discurso de seguridad nacional por medio del contraste entre las representaciones del poder hegemónico del Estado y el poder del narcotráfico. Bajo el discurso de la seguridad nacional indicamos que el narcotráfico representa una amenaza para el Estado cuando éste no se adapte a sus intereses y sistemas de corrupción. Por ejemplo, como vemos en la obra *El amante de Janis Joplin*, una ideología política diferente a la del Estado es más amenazadora que el narcotráfico. La ideología marxista o comunista, de la cual se le acusaba a Chato, representaba una amenaza para los sistemas políticos hegemónicos pues aspiraba a una reestructuración gubernamental. Como indica Miguel Cabañas, la obra de *Janis Joplin* nos deja entrever ese mundo al revés en el cual los funcionarios del gobierno hacen más daño que revolucionarios o traficantes (“Drug Trafficking” 124). La yuxtaposición presentada anteriormente, entre un estudiante y un narcotraficante, nos incita a pensar sobre cómo estas representaciones del pasado se han repetido a través de los años y cómo estas afectan nuestro presente. En el 2014, 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa fueron víctimas de la desaparición forzada cuando se dirigían a la Plaza de las Tres Culturas para participar en la

marcha conmemorativa de la Masacre de Tlatelolco. Similar como sucedió en la Masacre de Tlatelolco en 1968, las investigaciones oficiales han sido criticadas por las irregularidades.

Al igual que *El amante de Janis Joplin*, *Trabajos del reino* de Yuri Herrera también nos ofrece una representación de la incrustación del narcotráfico en la sociedad y el poder que éste tiene en zonas rurales. La cosmovisión de Herrera nos da una perspectiva diferente a la presentada por Mendoza pues ésta toma lugar en un pueblo marginado en el cual el poder hegemónico del Estado se ausenta y es reemplazado por el narcotráfico. Trabajar para el narco, como en el caso del Artista, más que un prejuicio es una aspiración para la mayoría de los personajes en la obra, pues de esta manera adquieren beneficios económicos y un reconocimiento o un estatus social más alto. Esta cosmovisión resulta conflictiva por varias razones. Primero, pareciera que la novela repite el discurso del Estado, el cual ha declarado que los narcocorridos son propagandistas y celebran a los narcotraficantes. Como ya hemos señalado, esta es una generalización pues no todos los narcocorridos son apologías del narco. Esta visión es conflictiva también porque nos presenta una generalización de los personajes (el Artista, el Abogado, el Periodista, el Joyero, entre otros). Sin embargo, lo interesante de esta obra es que propone una representación de cómo los sistemas de violencia y corrupción han permitido al narcotráfico incrustarse en diferentes ámbitos sociopolíticos y económicos. Pareciera que al final de la obra hay una reivindicación y un discurso alterno por parte del autor pues nos revela cómo agentes del Estado llegan al palacio del capo para negociar las condiciones de su arresto, mientras que otro personaje, el Heredero, asume el cargo como el nuevo Rey. Al revelar que el Estado no está del todo ausente y que todo continuará bajo el mando del Heredero, incita al lector a reflexionar sobre la colusión entre el Estado y el narcotráfico y la continuidad de los sistemas de corrupción.

Esta propuesta del control y poder que tiene el narcotráfico en las zonas rurales es un tema recurrente que también se ha representado en el cine. Como se menciona en el capítulo 4, la película *El Infierno* de Luis Estrada nos presenta un pueblo marginado controlado por el narcotráfico. Todos en el pueblo participan directa o indirectamente en los sistemas de corrupción y violencia que abarcan desde los negocios locales, hasta la iglesia, las autoridades locales y federales. A diferencia de las obras anteriores, la propuesta de Estrada se lleva a cabo por medio de representaciones satíricas. Éstas generan efectos de comicidad y reflexión al invitar al público a reírse de las situaciones y personajes en escena para después establecer conexiones entre su realidad y las representaciones fílmicas. De esta manera surgen en el público varias preguntas: ¿De qué me río? ¿Qué celebro? ¿Cómo me afecta? El mismo Estrada ha expresado sus intenciones con esta película:

Creo que para quien no conozca muy bien cómo funciona este país, por qué estamos como estamos y donde estamos. Creo que las películas te pueden dar una visión, si tú quieres, un poco caricaturesca, si tú quieres un poco esquemática. [...] Pero sí creo que te puede pintar un panorama muy claro de una realidad sociopolítica del por qué el país está como está. (“Charla con Luis Estrada” 00:06:47-00:07:20)

El uso de la sátira es clave para analizar las representaciones sociopolíticas de la violencia y la corrupción en México. *El infierno*, como bien lo dice el título, es una representación caótica, violenta y en ocasiones caricaturesca, presentada por Estrada como respuesta a la llamada del gobierno para la creación y promoción del cine mexicano que conmemorara la celebración del bicentenario de la Independencia de México en el 2010. El gobierno pretendía promover un discurso político que celebrara el avance de México como nación desde hace dos siglos. Sin

embargo, la sátira en *El infierno* cumple la función de ser una vía de crítica política y cuestionamiento de ese discurso pues invita al público a reflexionar qué tanto hay que celebrar cuando representa en escena al país afectado por la violencia, la inserción del narcotráfico y la participación del sistema de corrupción en los distintos poderes políticos, económicos y sociales. Las películas de Estrada sobresalen por su estilo satírico y por su discurso crítico, y en ocasiones caricaturesco, de la continuidad de estos sistemas. Esto resulta aún más importante al considerar que anteriormente el Estado tenía mayor control sobre el cine y no era posible representar de manera negativa y mucho menos burlarse de instituciones como el gobierno, la iglesia y los militares, entre otros.

Estos temas también son recurrentes en las representaciones propuestas desde el ámbito musical. Como ya hemos indicado en el capítulo tres, algunos narcocorridos de Los Tigres del Norte utilizan las alegorías, y en ocasiones la sátira, para presentar una crítica de la corrupción en los sistemas políticos y económicos. Por ejemplo, el video de “La granja” representa desde una cosmovisión caricaturesca a México que, de manera similar a la que propone Estrada en *El infierno*, funciona como un espejo de las causas y los efectos de la corrupción y la violencia generadas bajo el contexto de la Guerra contra las Drogas. Debido a la asociación del narcocorrido con la ilegalidad del narcotráfico, algunos gobiernos estatales en México han intentado censurar esta música argumentando que es una glorificación del narcotráfico. Como ya mencionamos anteriormente, esta generalización es problemática pues les resta valor a otros narcocorridos que, por medio de sus representaciones metafóricas, nos presentan diferentes perspectivas sobre situaciones sociopolíticas (Cabañas, “El narcocorrido global” 523).

Esa simplificación de un género musical y su asociación con la ilegalidad son argumentos recurrentes de un discurso político que se ha repetido anteriormente con la música de rock.

Durante la década de los sesentas y setentas, como analizamos en el capítulo tres, el rock de la Onda Chicana surgió con los jóvenes urbanos como una forma alternativa de ver el mundo, para identificarse y representar sus vivencias cotidianas. Al igual que la literatura nos permite regresar al pasado y recuperar una memoria histórica, también debemos considerar al rock, y a los narcocorridos, como espacios o memorias que contribuyen de manera crítica a la representatividad de la política y los sistemas de violencia y corrupción. El poder contestatario de ambos géneros nos permite hacer un análisis de canciones que reflejan las ideologías o experiencias personales y colectivas durante momentos y lugares difíciles. Al no representar los valores familiares y culturales promovidos por el Estado esta música fue censurada en lugares públicos. Hoy en día estas canciones nos sirven como referentes del pasado para analizar las situaciones sociopolíticas a las que éstas responden.

Para concluir, me gustaría hacer unas últimas observaciones. Es importante resaltar que cada una de las obras representa un espacio y una vía de expresión social que, como los murales de Diego Rivera o el teatro, forman parte de la cultura mexicana. Las obras literarias, musicales y fílmicas presentadas en este proyecto fueron elegidas con la finalidad de explorar a través de los estudios culturales las representaciones de la violencia y la corrupción en México. Cada una de estas obras proponen contranarrativas que cuestionan o critican los discursos oficiales presentados por el Estado. Algo que presentan estas obras en conjunto es que a pesar de que los tiempos han cambiado, los sistemas de corrupción y violencia se siguen reproduciendo sin que el pueblo pueda hacer mucho ante ello. En otras palabras, estas obras presentan causas y efectos de la violencia y la corrupción desde distintos ámbitos culturales, pero también presentan críticas de la impotencia y la impunidad sin realmente proponer una solución para terminar con estos sistemas que durante décadas se han arraigado política, social y culturalmente. Los personajes

como Regina, los estudiantes universitarios y Chato mueren en su intento por iniciar un cambio sociopolítico. En contraste, personajes que se adaptan y son útiles a los sistemas ya establecidos de corrupción y violencia son los que sobreviven en las obras. El intento por presentar una visión amplia y panorámica de las representaciones de la corrupción y la violencia, limitó también la inclusión y el análisis de otras obras y otras épocas.

Si bien este proyecto se enfoca en una variedad de obras literarias, musicales y fílmicas, aún faltan más espacios y expresiones culturales por analizar. Para obtener una representación más amplia de las divergencias sociales y políticas presentes en México desde los estudios culturales, se podrían analizar medios adicionales como, por ejemplo, el teatro, el muralismo y el arte contemporáneo mexicano. Aunque este proyecto explora ideas, críticas y conceptos teóricos propuestos por varios expertos, siempre hay más que pueden nutrir este proyecto. Al explorar e incluir teorías y estudios adicionales sobre la violencia y el poder, este proyecto continuará evolucionando y expandiendo su alcance, profundidad e impacto. Si bien la corrupción y la violencia no son nada nuevo, el análisis de estos temas y sus representaciones en otros medios, eventos y épocas adicionales puede contribuir a un estudio más detallado y con representaciones y perspectivas adicionales. Este proyecto no pretende ser una visión completa o un estudio completo, pero sí pretende ser una contribución a los estudios culturales y un estímulo de investigación para las próximas generaciones.

APÉNDICES

APÉNDICE A:

Discografía

- El Tri. "El canal." *Hoyos en la bolsa*, WEA, 1996.
- . "Hoyos en la bolsa." *Hoyos en la bolsa*, WEA, 1996.
- . "La caja idiota." *Hoyos en la bolsa*, WEA, 1996.
- . "Perdónanos la deuda." *Hoyos en la bolsa*, WEA, 1996.
- . "Qué regrese Salinas." *Hoyos en la bolsa*, WEA, 1996.
- . "Ya estamos hartos." *Sinfónico II*, WEA, 2001.
- . "Políticos ratas." *Más allá del bien y el mal*, Fonovisa, 2005.
- Elvis Presley. "Jailhouse Rock." RCA Victor. 1957.
- . "Good Rockin' Tonight." RCA Victor. 1957.
- Freddie Cannon. "Tallahassee Lassie." Swan. 1959.
- Little Richard. "Good Golly, Miss Molly." Specialty Records. 1958.
- Los Locos del Ritmo. "Chica alborotada." Dimsa. 1961.
- Los Hooligans. "Agujetas de color de rosa." Columbia. 1960.
- Los Teen Tops. "El rock de la cárcel." Columbia. 1960.
- . "La plaga." Columbia. 1960.
- . "Buen rock esta noche." Columbia. 1960.
- Los Tigres del Norte. "Contrabando y traición." *Contrabando y traición*, Fama, 1975.
- . "La banda del carro rojo." *La banda del carro rojo*, Fama, 1976.
- . "La camioneta gris." *Corridos prohibidos*, Fonovisa Records, 1989.
- . "El circo." *Unidos para siempre*, Columbia, 1996.
- . "El sucesor." *Jefe de jefes*, Fonovisa, 1997.

---. “La granja.” *La granja*, Fonovisa, 2009.

---. “El diputado.” *La granja*, Fonovisa, 2009.

---. “La guardería.” *Realidades*, Fonovisa, 2014.

Maldita Vecindad. “El barzón.” *Mostros*. RCA-BMG. 1998.

The Chordettes. “Pink Shoelaces.” *Pink Shoe Laces / Charlie Brown*. London Records. 1959.

The Mexican Revolution – The Heroes and Events – 1910-1920 and Beyond. Folklyric Records. 1996.

Three Souls in my Mind. “Nuestros impuestos.” *Es lo mejor*, Discos Cisne Raff, 1974.

---. “Abuso de autoridad.” *Chavo de onda*, Discos Cisne Raff, 1976.

APÉNDICE B:

Videos

1994: *Poder, Rebeldía y Crimen en México*. Dir. Diego E. Osorno. Vice Studios. 2019. *Netflix App*.

Amores perros. Director Alejandro González Iñárritu. Lionsgate. 2001. DVD.

Ayotzinapa: El paso de la tortuga. Dir. Enrique García Meza, Salamandra Producciones y Tequila Gang, 2017. *Netflix App*.

Borrar de la Memoria. Dir. Alfredo Gurrola. Magenta Films y Sula Films, 2010. DVD.

“Carlos Loret entrevista a Luis Estrada y a Damián Alcázar.” Entrevista. Bandidosfilms1. *YouTube*. 31 de agosto de 2010. Web. Consultado 26 de mayo 2022.
<<https://www.youtube.com/watch?v=09kwkmh2I8M>>

“Charla con Luis Estrada, Director de *El Infierno*.” Entrevista. Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. *YouTube*. 11 de julio de 2011. Web. Consultado 26 de mayo 2022.
<<https://www.youtube.com/watch?v=6d5jd69TjiA>>

El crimen del padre Amaro. Director Carlos Carrera. Columbia Pictures. 2002. DVD.

El grito. Dir. Leobardo López Aretche. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), 1968. DVD.

El velador. Directora Natalia Almada. Altamura Films. 2011. DVD.

“Entrevista a Luis Estrada, Los inicios.” Entrevista. ActitudFem. *YouTube*. 12 de noviembre de 2014. Web. Consultado 26 de mayo 2022.
<<https://www.youtube.com/watch?v=gjMTklNRZ2I>>

Estrada, Luis. Director. *La ley de Herodes*. Bandidos Films. 1999. DVD.

---. *El infierno*. Bandidos Films. 2010. DVD.

---. *La Dictadura Perfecta*. Bandidos Films, 2014. *Netflix App*.

Gabriel García Márquez: Witch Writing. New York, N.Y: Infobase, 2005. DVD.

“Joaquín López Dóriga de Noticieros Televisa entrevistó a Luis Estrada y Damián Alcázar.” Entrevista. Bandidosfilms1. *YouTube*. 6 de septiembre de 2010. Web. Consultado 26 de mayo 2022.
<<https://www.youtube.com/watch?v=xcFFsPSB-5s>>

La sombra del caudillo. Director Julio Bracho. Excalibur. 2004. DVD.

“Loret Capítulo 35.” Entrevista. Latinus_us. *YouTube*. 25 de febrero de 2021. Web. Consultado 26 de mayo 2022.

<<https://www.youtube.com/watch?v=Gf5uUPJOGb0>>

Rojo amanecer. Dir. Jorge Fons. Cinematografía Sol S.A., 1989. DVD.

Roma. Dir. Alfonso Cuarón. Pimienta Films, 2020. *Netflix App*.

Su excelencia. Director Miguel M. Delgado. Columbia Pictures. 1967. DVD.

“The Rebellion.” *Break It All: The History of Rock in Latin America*. Dir. Picky Talarico. Temporada 1, episodio 1. *Netflix App*.

Tlatelolco: Las claves de la Masacre. Dir. Carlos Mendoza. La Jornada y Canal Seis de Julio, 2003. *Netflix App*.

“Vargas Llosa y la dictadura perfecta.” Ciberactivo. *YouTube*. 11 de octubre de 2010. Web. Consultado 12 de septiembre de 2021.

<<https://www.youtube.com/watch?v=kPsVvWg-E38>>

Tlatelolco, verano del 68. Dir. Carlos Bolado. Eficine 226, Fidecine y Maíz Producciones, 2013. DVD.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford, Stanford UP, 1998. Impreso.
- . *Qué es un dispositivo*. Ed. Fabián Lebenglik. Trans. Mercedes Ruvituso. 1ra ed. Ciudad Autónoma De Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2014. Impreso.
- Agustín, José. *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Grijalbo Mondadori, 1996. Impreso.
- . "Cuál es la onda." *Diálogos: Artes, Ciencias Humanas* 10.1 (1974): 11-13. Impreso.
- Alexander, Michelle. *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. Edited by Cornel West, New York: New Press, 2012. Impreso.
- Almonacid Buitrago, Julián A. y César Jesús Burgos Dávila. "Memoria y enseñanza de la historia del narcotráfico y las guerras esmeralderas. El valor sociocultural del corrido prohibido." *Historia y Memoria* 17 (2018): 91-23. Impreso.
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards An Investigation)." Trans. Ben Brewster. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Monthly Review Press, 1971. 1-46. Impreso.
- Angenot, Marc. *El discurso social: Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010. Impreso.
- Arellano Gault, David. *¿Podemos reducir la corrupción en México?: Límites y posibilidades de los instrumentos a nuestro alcance*. México, D.F. CIDE, 2012. Impreso.
- Arendt, Hannah. *On Violence*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1969. Impreso.
- Arista, Lidia. "Morena recicla candidatos: Expriistas y experredistas, el 92% de sus aspirantes." *Expansión Política*. 06 de enero de 2021. Web. Consultado 1 de julio de 2022. <<https://politica.expansion.mx/mexico/2021/01/06/morena-recicla-candidatos-expriistas-y-experredistas-el-92-de-sus-aspirantes>>.
- Astorga, Luis. "Los Corridos De Traficantes De Drogas En México Y Colombia." *Revista Mexicana De Sociología* 59.4 (1997): 245-61. Web. 14 de septiembre de 2021.
- . *Mitología Del "narcotraficante" En México*. México: UNAM, 1995. Impreso.
- . "Notas críticas: Corridos de traficantes y censura." *Región y sociedad* 17.32 (2005): 145-65. Impreso.

- Avitia Hernández, Antonio. *Corrido histórico mexicano: Voy a cantarles la historia (1810-1910)*. México: Editorial Porrúa, 1998. Impreso.
- Azuela, Mariano. *Los De Abajo*. New York: Penguin, 1997. Impreso.
- Ballart, Pere. *Eironeia: La Figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994. Impreso.
- Benson, George C., Steven A. Maaranen, and Alan Heslop. *Political Corruption in America*. Lexington, MA: Heath, 1978. Impreso.
- Biron, Rebecca E. *Murder and Masculinity: Violent Fictions of Twentieth-Century Latin America*. Nashville: Vanderbilt UP, 2000. Impreso.
- . "NarCoMedia: Mexican Masculinities." *Letras Hispanas*. On Masculinities, Latin America, and the Global Age 11 (2015): 186-99. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999. Impreso.
- Bortz, Jeffery L. y Salvador Mendiola. "El impacto social de la crisis económica de México." *Revista Mexicana de Sociología* 53.1 (1991): 43-69. Web. Consultado 12 de junio de 2022.
- Bourdieu, Pierre. "Rethinking the State: Genesis and Structure of the Bureaucratic Field." *Sociological Theory* 12.1 (1994): 1-18. Web. Consultado 12 de enero de 2021.
- Buscaglia, Edgardo. *Vacíos de poder en México: Cómo combatir la delincuencia organizada*. México, D.F.: Debate, 2014. Impreso.
- Butler, Judith. *Frames of War: When is Life Grievable*. London: New York, 2009. Impreso.
- Cabañas, Miguel Á. "Drug Trafficking and Literature." *Voices of Mexico* 75 (2006):119-124. Impreso.
- . "El narcocorrido global y las identidades transnacionales." *Revista de Estudios Hispánicos* 42.3 (2008): 519-542. Impreso.
- . "Imagined Narcoscapes: Narcoculture and the Politics of Representation." *Latin American Perspectives*, 41.2 (2014): 3-17. Impreso.
- . "Messico, Stati Uniti E La Guerra Alle Droghe: Il Neoliberalismo e la Necropolitica a Dura Prova." *Narcos Del Norte: Come Gli Usa E Il Messico Crearono La Guerra Messicana Della Droga*. Eds. Carmen Boullosa and Mike Wallace. Rosenberg and Sellier, 2017. 211-49. Impreso.

- Cárdenas, Octavio. "La Liga 23 De Septiembre Vive." *Vice*. 23 de septiembre de 2015. Web. 28 de julio de 2021.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996. Impreso.
- . *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996. Impreso.
- Casas, Ana. "Desmontando al autor. Ironía, parodia y sátira en la narrativa y el cine autoficcionales." *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 24 (2015): 174-90. Impreso.
- Castellanos, Jorge, y Miguel A. Martínez. "El dictador hispanoamericano como personaje literario." *Latin American Research Review* 16.2 (1981): 79-105. Impreso.
- Castro Sánchez, Aída. "El día en que "se cayó el sistema" y ganó Salinas." *El Universal*. 07 de septiembre de 2018. Web. Consultado 14 de diciembre de 2021.
<<https://www.eluniversal.com.mx/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/el-dia-en-que-se-cayo-el-sistema-y-gano-salinas>>.
- Corona Ruiz, José Arturo. "Imaginarios de la corrupción política en las representaciones cinematográficas." *Miscelánea Filosófica* 2.5 (2019): 44-55. Impreso.
- Covarrubias Velasco, Ana. "La "modernización" de México y su política exterior (1988-1994)." *Cambio de siglo: la política exterior de la apertura económica y política*. México: El Colegio de México, 2010. Impreso.
- Crick, Emily. "Re-thinking the "War on Drugs" Reagan's Militarization of Drug Control." *Prohibitions and Psychoactive Substances in History, Culture and Theory*. Ed. Susannah Wilson. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019. 150-69. Impreso.
- Cyr, Isabelle. *La herencia de la época de oro en el cine mexicano de los años noventa: La ley de Herodes y Danzón*. Tesis. Université de Montréal, 2010. Impreso.
- De la Peza Casares, María del Carmen. "El TRI: Memory, Imagination and Politics?" *Intercultural Communication Studies* 16.3 (2007): 206. Web. Consultado 21 de marzo de 2020.
- Domínguez, Pedro. "México ha alcanzado cifra récord contra el narco en 13 años." *Grupo Milenio*, 12 de agosto de 2019. Web. Consultado el 27 de febrero de 2022.
<<https://www.milenio.com/policia/mexico-alcanzado-cifra-record-narco-13-anos>>.
- "Dos de octubre, ni perdón, ni olvido..." *Fundación UNAM*. Web. 14 de diciembre de 2021. Consultado 6 de junio de 2022.
<<https://www.fundacionunam.org.mx/auriazul/dos-de-octubre-ni-perdon-ni-olvido/>>.

- “Drug Enforcement Administration History.” *U.S. Drug Enforcement Administration*. N.p., n.d. Web. 12 de septiembre de 2018.
<<https://www.dea.gov/sites/default/files/2018-07/1970-1975%20p%2030-39.pdf>>.
- Echeverría, Martín. “Cuando el humor va en serio. Efectos del humor y la sátira políticas en actitudes ciudadanas.” *Revista Estudos Em Comunicação*. 30 (2020): 1-19. Impreso.
- “El Chapo Guzmán reside en Durango: arzobispo Héctor González” *Proceso*. 17 de abril de 2009. Web. 8 de octubre de 2018.
<<https://www.proceso.com.mx/nacional/2009/4/17/el-chapo-guzman-reside-en-durango-arzobispo-hector-gonzalez-14542.html>>.
- “El PRI de México, el partido que más tiempo gobernó en América Latina.” *El Nacional*. 02 de julio de 2012. Web. Consultado 27 de febrero de 2022.
<<https://elnacional.com.do/el-pri-de-mexico-el-partido-que-mas-tiempo-gobierno-en-america-latina/>>.
- “El tema de la violencia y el narco son llevados a la pantalla grande.” *El Universal*. 19 de julio de 2010. Web. Consultado 27 de febrero de 2022.
<<https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/99486.html>>.
- Escobar, Elizabeth. “Alex Lora dedica rola a la rifa del avión presidencial.” *El Universal*. 25 de abril de 2020. Web. Consultado 17 de febrero de 2021.
- Fernández Cruz, Rafael F. *Águila o rock: Las voces del rock mexicano (1950-1990)*. Diss. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014. Impreso.
- Flores, Raúl. “Narcos, cada vez más jóvenes; Advierten ciclo de vida corto.” *Excelsior*. 29 de mayo de 2018. Web. Consultado 26 de mayo 2022.
<<https://www.excelsior.com.mx/nacional/narcos-cada-vez-mas-jovenes-advierten-ciclo-de-vida-corto/1241776>>.
- Foucault, Michel. *Vigilar Y Castigar: Nacimiento De La Prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002. Impreso.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Durham, Duke UP, 2013. Impreso.
- Freud, Sigmund. *Obras completas. El chiste y su relación con lo inconsciente (1905)*. Vol. 8. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979. Impreso.
- Fuentes Flores, Antonio. *México y su realidad: Sus orígenes, su presente y su futuro*. México: Agencia Nacional ISBN México, 2011. Impreso.
- Galtung, Johan. “Cultural Violence.” *Journal of Peace Research* 27.3 (1990). 291-305. Impreso.

- Garciadiego, Javier. "1910: Del viejo al nuevo Estado." *México en tres momentos, 1810-1910-2010: hacia la conmemoración del bicentenario de la Independencia y del centenario de la Revolución Mexicana: retos y perspectivas*. Ed. Alicia Mayer. 1ra ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2007. 41-49. Impreso.
- Gobierno De México. "Se establecen acciones para la apertura de documentos históricos relacionados con violaciones de derechos humanos y persecuciones políticas." *Archivo General De La Nación*. Web. Consultado 27 febrero 2022.
<<https://www.gob.mx/agn/articulos/el-presidente-de-mexico-firmo-un-acuerdo-por-el-que-se-establecen-diversas-acciones-para-la-transferencia-de-documentos-historicos?idiom=es>>.
- Gómez Unamuno, Aurelia. *Entre fuegos, memoria y violencia de estado: Los textos literarios y testimoniales del movimiento armado en México*. Raleigh, NC: Editorial A Contracorriente, 2020. Impreso.
- González, Jesús Ángel. *El arquetipo del narco mexicano en la novela, el cine, y la música*. Tesis. University of North Texas, 2014. Ann Arbor: ProQuest LLC, 2014. Impreso.
- González Moreno, Leopoldo. "El corrido mexicano, perenne voz del pueblo y de sus causas." *Alegatos 75* (2010): 647- 660. Web. Consultado 13 de julio de 2020.
- González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2002. Impreso.
- Guzmán, Martín L. *El águila y la serpiente*. Madrid: Ediciones de cultura hispánica, 1994. Impreso.
- . *La Sombra Des Caudillo*. México: General de Ediciones, 1951. Impreso.
- Haddu, Miriam. *Contemporary Mexican Cinema, 1989-1999: History, Space and Identity*. New York: Edwin Mellen, 2007. Impreso.
- Hall, Stuart y Paddy Whannel. *The Popular Arts*. London: Hutchinson, 1964. Impreso.
- Hernández, Anabel. *El traidor: El diario secreto del hijo del Mayo*. Ciudad De México: Grijalbo, 2020. Impreso.
- . *Los señores del narco*. México, D.F.: Grijalbo, 2011. Impreso.
- . *Los cómplices del presidente*. México, D.F.: Grijalbo, 2008. Impreso.
- Hernández, Mark A. "Remaking the Corrido for the 1990s: Maldita Vecindad's "El Barzón." *Studies In Latin American Popular Culture* 20.1 (2001): 100-01. Impreso.

- Herrera Beltrán, Claudia. “El gobierno se declara en guerra contra el hampa; Inicia acciones en Michoacán.” *La Jornada*. 12 de diciembre de 2006. Web. Consultado 27 de febrero de 2022.
<<https://www.jornada.com.mx/2006/12/12/index.php?article=014n1pol§ion=politica>>.
- Herrera-Sobek, María. “The Theme of Drug Smuggling in the Mexican Corrido.” *Revista Chicano Riqueña* 7.4 (1979): 49-61. Impreso.
- Herrera, Yuri. *Trabajos del reino*. Madrid: Editorial Periférica, 2011. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana: U of Illinois, 2000. Impreso.
- Ibáñez, Tomás. “El conocimiento de la realidad social.” *La psicología social como dispositivo deconstruccionista*. Barcelona: Sendai, 1989. 109-135. Impreso.
- Jiménez, Sergio J. “Calderón cambió nuevamente su lema de campaña.” *El Periódico de México*. 15 de junio de 2003. Web. Consultado 16 de junio de 2022.
- Johnston, Michael. *Syndromes of Corruption: Wealth, Power, and Democracy*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. Impreso.
- Jones, Nathan P. *Mexico’s Illicit Drug Networks and the State Reaction*. Washington, DC: Georgetown UP, 2016. Impreso.
- “La revolución de la esperanza.” *El Universal*. 28 de septiembre de 2015. Web. Consultado 26 de mayo de 2022.
- “Los mexicanos frente a la corrupción y la impunidad 2020.” Mexicanos Contra la Corrupción y la Impunidad (MCCI). Agosto 2020. Web. Consultado 14 de diciembre de 2021.
<<https://contralacorrupcion.mx/los-mexicanos-frente-a-la-corrupcion-y-la-impunidad-2020/assets/pdf/los-mexicanos-frente-a-la-corrupcion-y-la-impunidad-2020.pdf>>.
- Magaña Arce, Arturo. “Relanzarán *La Sombra del Caudillo* luego de estar 30 años enlatada.” *Cine Premiere*. 18 de agosto 2015. Web. Consultado 26 de mayo de 2022.
<<https://www.cinepremiere.com.mx/55280-relanzaran-la-sombra-del-caudillo-luego-de-estar-30-anos-enlatada.html>>.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. 2da ed., Gustavo Gili, 1993. Impreso.
- Martínez Hernández, Laura. *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. Puebla: Universidad Iberoamericana, 2013. Impreso.

- Martínez, Paris. “¿Por Qué Fueron Los Normalistas a Iguala, a Dos Horas De Su Plantel?” *Animal Político*, 28 de octubre de 2014. Web. 5 de octubre de 2018. <<https://www.animalpolitico.com/2014/10/entramos-iguala-para-llevarnos-dos-autobuses-normalista-sobreviviente/>>.
- “Más de 121 mil muertos, El saldo de la narcoguerra de Calderón: INEGI” *Proceso Portal De Noticias*. 30 de julio de 2013. Web. Consultado el 27 de febrero de 2022. <<https://www.proceso.com.mx/348816/mas-de-121-mil-muertos-el-saldo-de-la-narcoguerra-de-calderon-inegi>>.
- McDowell, John H. “The Ballad of Narcomexico.” *Journal of Folklore Research* 49.3 (2012): 249-274. Web. Consultado 17 de enero de 2022.
- Melgar, Ivonne. “se puede calumniar: Vicente Fox.” *Reforma*. 21 de mayo de 2003. Impreso.
- Mendoza, Elmer. *El amante de Janis Joplin*. Polanco, México, D.F: Tusquets Editores, 2001. Impreso.
- . *Un Asesino Solitario*. México, D.F.: Tusquets Editores, 2014. Impreso.
- Mendoza, Vicente T. *El corrido mexicano: Antología, introducción y notas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1954. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. “1968-1978: Notas sobre la cultura y sociedad en México.” *Cuadernos Políticos* 17 (1978): 44-58. Web. Consultado 15 de agosto de 2020.
- Mora Arellano, Felipe J. “Para leer de corrido: de interacciones simbólicas y emociones sociales postmortem en el Corrido de Rosita Álvarez.” *Cuadernos de trabajo. Material didáctico para formar sociólogos* 3 (2006): 1-54. Web. Consultado 15 de noviembre de 2020. <<https://sociologia.unison.mx/docs/publicaciones/cuadernodetrabajo/6paraleerdecorrido.pdf>>.
- Moreno-Elizondo, José R. “Crisis contracultural y rock en la Ciudad de México: relaciones de producción, reproducción viva y sociabilidad. 1972-1977.” *Historia y sociedad* 38 (2020): 205-228. Web. Consultado 19 de noviembre de 2020.
- Morris, Stephen D. *Political Corruption in Mexico: The Impact of Democratization*. Boulder, Colorado: Lynne Rienner Publishers, 2009. Impreso.
- “Museo del narcotráfico: Conoce el recinto que sólo pueden visitar los militares.” *El Heraldo de México*. 03 de marzo de 2021. Web. Consultado 30 de mayo de 2022. <<https://heraldodemexico.com.mx/nacional/2021/3/3/museo-del-narcotrafico-conoce-el-recinto-que-solo-pueden-visitar-los-militares-265035.html>>.

- Najar, Alberto. "La leyenda de cómo México abasteció a Al Capone con whisky de Ciudad Juárez." *BBC News Mundo*, BBC. 16 de septiembre de 2016. Web. Consultado 27 de febrero de 2022.
<<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37381051>>.
- . "Quiénes eran los Halcones, el brutal grupo paramilitar mexicano que aparece en la película "Roma" de Alfonso Cuarón." *BBC News Mundo*. BBC.com, 14 de diciembre de 2018. Web. Consultado 14 de diciembre de 2021.
<<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46562349>>.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations* 26, (1989): 7-24. Impreso.
- Nye, Joseph S. "Corruption and Political Development: A Cost-Benefit Analysis." *American Political Science Review* 61.2 (1967): 417-427. Impreso.
- O'Donnell, Guillermo. "Reflections on Contemporary South American Democracies." *Journal of Latin American Studies*, 33.3 (2001): 599-609. Impreso.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad: Posdata, Vuelta al laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica. 2000. Impreso.
- . *Posdata*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2005. Impreso.
- Paz Soldán, Edmundo y Christopher Winks. "Art's Place in Narco Culture: Yuri Herrera's Kingdom Cons." *Review: Literature and Arts of the Americas*. 46.1 (2013): 26-32. Impreso.
- Pérez Bernal, Ángeles M. "El infierno de Luis Estrada. Una mirada desde el esquizoanálisis de Gilles Deleuze." *Cultura Y Representaciones Sociales* 6.12 (2012): 238-61. Impreso.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco: Testimonios de la Historia oral*. México: Era, 1971. Impreso.
- "¿Quiénes son los responsables de la matanza?" *Aristegui Noticias*. Aristegui Noticias, 02 de octubre de 2013. Web. Consultado 1 de julio de 2022.
<<https://aristeguinoticias.com/0110/mexico/45-aniversario-de-tlatelolco-la-justicia-en-el-olvido/>>
- Ramírez Cuevas, Jesús. "Liga Comunista 23 de Septiembre – Historia del exterminio." *Jornada*. UNAM, 28 de marzo de 2004. Web. 11 de julio de 2017.
- Ramírez, Lucero. "500 dólares por comer con Fox." *El Universal*. 15 de abril de 2000. Web. Consultado 27 de febrero de 2022.
<<https://archivo.eluniversal.com.mx/nacion/20127.html>>.

- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. “Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes.” *Studies In Latin American Popular Culture* 23 (2004): 24-41. Web. Consultado 12 de octubre de 2019.
- Rascón, Marco. “Salinas vs Zedillo.” *La Jornada*, 11 de octubre de 2005. Web. Consultado 14 de febrero de 2021.
- Ravelo, Ricardo. *El Narco En México: Historia E Historias De Una Guerra*. México, D.F.: Grijalbo, 2011. Impreso.
- Rodelo, Frida V. “¿Qué diría Bomberito? Sátira política televisiva y transición democrática en México.” *Pangea. Revista De Red Académica Iberoamericana De Comunicación*. 11.1 (2020): 79-94. Impreso.
- Rosen, Jonathan D. y Roberto Zepeda Martínez. “La guerra contra el narcotráfico en México: Una guerra Perdida.” *Reflexiones*. 94.1 (2015): 153-168. Impreso.
- Sánchez, Francisco. *Luz en la oscuridad: Crónica del cine mexicano, 1896-2002*. México, D.F.: Conaculta, 2002. Impreso.
- Sánchez, Isabel. “El PRI de México, el partido que más tiempo gobernó en América Latina.” *El Nacional*. Elnacional.com. 02 de julio de 2012. Web. Consultado 21 de agosto de 2016. <<https://elnacional.com.do/el-pri-de-mexico-el-partido-que-mas-tiempo-gobierno-en-america-latina/>>.
- Schmidt, Samuel. “Política y humor: Chistes sobre el presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari.” *Nueva Antropología*. 15.50 (1996): 49-70. Impreso.
- Simonett, Helena. “Subcultura musical: El narcocorrido comercial y el narcocorrido por encargo.” *Caravelle* 82.1 (2004): 179-93. Impreso.
- Simonett, Helena, César Jesús Burgos Dávila, y David Moreno Candil. “State Censorship and the Controversy Surrounding the Narcocorrido Genre in Mexico.” *Pop – Power – Positions: Globale Beziehungen und populäre Musik*. Eds. Anja Brunner y Hannes Liechti. Berlin: Vibes –IASPM D-A-CH, 2021. 129–53. Impreso.
- Speckman Guerra, Elisa. “El Porfiriato.” *Nueva Historia Mínima De México Ilustrada*. Eds. Gerardo Jaramillo Herrera y Francisco Gómez Ruiz. 1ra ed. Ciudad De México: Secretaría de Gobernación del Gobierno del Distrito Federal, 2008. 337-92. Impreso.
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture an Introduction*. 5th ed. New York: Pearson Education, 2009. Impreso.
- “Timeline: America’s War on Drugs.” *National Public Radio*. 2 de abril de 2007. Web. Consultado 27 de febrero de 2022. <<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=9252490>>.

- United States. Cong. Senate. Permanent Subcommittee on Investigations, Committee on Governmental Affairs. *Raul Salinas, Citibank, and Alleged Money Laundering*. Washington: GAO, 1998. Web. Consultado 10 de marzo de 2021.
- Valenzuela Arce, José M. *Jefe de jefes: Corridos y narcocultura en México*. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 2014. Impreso.
- Vela, Enrique. *Los tlatoanis mexicas: La construcción de un imperio*. México, D.F: Editorial Raíces, 2011. Impreso.
- Velazco, Salvador. “*Rojo Amanecer y La Ley de Herodes: Cine político de la transición mexicana*.” *Hispanic Research Journal* 6.1 (2005): 67-80. Impreso.
- Villalobos, José Pablo y Juan Carlos Ramírez-Pimienta. “‘Corridos’ and ‘La Pura Verdad’: Myths and Realities of the Mexican Ballad.” *South Central Review* 21.3 (2004): 129-149. Web. Consultado 19 de junio de 2021.
- Wald, Elijah. *Narcocorrido: A Journey into the Music of Drugs, Guns, and Guerrillas*. New York, NY: Rayo, 2002. Impreso.
- Wilkinson, Tracy. “Song banned, band pulls out.” *Los Angeles Times*, 16 de septiembre de 2014. Web. Consultado 19 de junio de 2020.
- Williams, Raymond. *The Long Revolution*, Harmondsworth: Penguin, 1965. Impreso
- Zavala, Oswaldo. *Los cárteles no existen: Narcotráfico y cultura en México*. Ciudad De México: Malpaso Ediciones, 2018. Impreso.
- Žižek, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador, 2008. Impreso.
- Zolov, Eric. *Refried Elvis. The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: U of California P. 1999. Impreso.