



EL INFIERNO DE LUIS ESTRADA. UNA MIRADA DESDE EL ESQUIZOANÁLISIS DE GILLES DELEUZE

Ángeles María del Rosario Pérez Bernal

El infierno, película mexicana del género negro, dirigida por Luis Estrada, plantea el indisoluble vínculo estructural entre política, narcotráfico y pobreza; mediante el recurso de la ironía, la obra modeliza tal situación en un lugar del norte de México, devastado por la violencia irracional, la corrupción generalizada y la crisis económica. Este estudio examina, a partir de algunas categorías del esquizoanálisis de Gilles Deleuze y Félix Guattari, así como del examen intertextual, cómo es construida tal obra cinematográfica, cómo da cuenta de la realidad mexicana; pero también se hace énfasis en la manera como esta película representa tal realidad como una medialidad sin fin, como objeto no sólo estético, sino también ético y político. *Palabras clave: esquizoanálisis; intertextualidad; medialidad sin fin; crítica y clínica; objeto estético, ético y político.*

Abstract The Hell of Luis Estrada. An approach from Gilles Deleuze's schizoanalysis Hell, a Mexican Film of the black genre, directed by Luis Estrada, raises the indissoluble structural link between politics, drug trafficking and poverty. Through the use of irony, the film uses such a situation in a place of the north of Mexico, devastated by irrational violence, extensive corruption and economic crisis. Based on some of the categories of schizoanalysis proposed by Gilles Deleuze and Felix Guattari and on intertextuality, this study examines how this cinematographic work is constructed, how it gives an account of the Mexican reality, but it also emphasizes how the film represents such reality like a mediality without end, not only as a aesthetical but also ethical and political object. Key words: Schizoanalysis; intertextuality; mediality without end; criticism and clinics; aesthetical, ethical and political object.

- * Doctora en Estudios Latinoamericanos: Literatura (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM). Investigadora Nacional del Sistema Nacional de Investigadores, CONACyT, Nivel I. Profesora-investigadora de Tiempo Completo (Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México). Posdoctorado en Literatura y Filosofía en la Universidad de París 1 *Panthéon Sorbonne*.

Introducción

El Infierno (2010) es una comedia negra escrita y dirigida por Luis Estrada que presenta los indisolubles vínculos entre política, pobreza y narcotráfico en México, así como la misma imposibilidad de resolverlos. El argumento es el siguiente: Benjamin García, El Benny, es deportado de Estados Unidos y, al regresar a su pueblo, San Miguel Arcángel, encuentra un panorama desolador. La violencia irracional, la corrupción generalizada y la crisis económica que azotan al país, han devastado por completo al lugar. El Benny, sin otras opciones y para ayudar a su familia, se involucra en el negocio del narco en el que tiene, por primera vez en su vida, una fulgurante prosperidad llena de dinero, mujeres y violencia, pero al final descubrirá que ese submundo cobra muy caro sus incursiones en él. El esquizoanálisis o método de cartografía literaria servirá para elaborar un acercamiento a esta película; a la vez que se hará énfasis en la manera como este tipo de cine no sólo es un objeto estético, sino también ético y político.

Cartografía de *El infierno*

El esquizoanálisis parte de concebir el campo social donde surge la obra artística de nuestro tiempo como un lugar donde priva la demencia. En efecto, el capitalismo es un modo de producción que se asienta en la descodificación: lo que otras formaciones sociales temieron y conjuraron, el capitalismo lo ha absorbido y le ha otorgado, de manera provisional, sentidos esquizos, recodificaciones artificiales y flotantes. Es por esta razón que la fase del capitalismo que nos ha correspondido vivir se manifiesta y nutre principalmente de las crisis recurrentes, lo cual empuja a cada uno a tomar medidas extremas de sobrevivencia que se inscriben siempre en un Estado donde la excepción es la regla.

A fin de examinar un objeto artístico, el esquizoanálisis propone considerarlo, en analogía con el contexto social que lo genera, a partir de los tres tipos de líneas lo constituyen:



1. Las líneas duras: Configuran segmentos molares, son determinadas colectivamente por los aparatos de poder; cortan, segmentan, estratifican y sobrecodifican las expresiones.
2. Las líneas flexibles: Son de índole molecular; surcan entre los segmentos duros, los minan y provocan micro-devenires.
3. Las líneas de fuga: Sirven de huída de los dispositivos sociales; son los puntos de ruptura, las líneas de desterritorialización absoluta o de descodificación que escapan a los dualismos rígidos y que inventan conexiones nuevas e inesperadas; con ellas, ya no hay estructuras, ni sujetos, ni personas, sino partículas definidas únicamente por las relaciones de movimiento y reposo, individualidades que se definen únicamente por afectos y potencias.

El ejercicio de dilucidar estos tres tipos de líneas es lo que Deleuze llama *crítica* y *clínica*.¹ Al determinar las diferentes líneas, se realiza la *crítica* de los flujos o regímenes de signos de un autor y se hace *clínica* mediante el cartografiado de las líneas de fuga de los flujos, de los caminos como curas de salud que cada escritura implica, propone o ve frustradas. Desde esta perspectiva, la obra de arte es entendida también como un objeto ético y político.

Así pues, a fin de analizar *El infierno*, inquiriremos, en un primer momento, sobre cuáles son los segmentos molares, binarios, territorializados,² medibles, previstos, codificados, de control, que aparecen en la obra; en un segundo momento, indagaremos acerca de las líneas flexibles, esto es, qué o quién causa las fisuras en los

1 El arte, para Deleuze, debe ser crítico con su tiempo a fin de actuar en contra de los códigos de control o los regímenes de signos que mantienen inmóviles las fuerzas activas del hombre; debe estar al servicio de la Vida, debe crear y arrastrar la vida a nuevos devenires, inauditos o no-humanos. Así, el objeto artístico se convierte en crítica, de la sociedad o del mundo, y en clínica, es decir, en proceso o empresa de salud, en mejoramiento de las condiciones políticas y sociales del hombre (Navarro, 2001)

2 Territorialización para Deleuze implica que el lenguaje articula los procesos que organizan y sistematizan el espacio social, de modo que los sujetos, mediante su uso, perpetúan mecanismos de opresión tanto en su vida privada como en la social; pero es el lenguaje mismo, en su función literaria, que desterritorializa, bifurca y torna ambiguos los significados y eso constituye una invitación a engendrar cambios y a imaginar la posibilidad de futuros antes inasequibles.

segmentos molares, y, finalmente, examinaremos las líneas de fuga, es decir, qué o quién deviene qué.

Las líneas molares

En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari explican las líneas de segmentaridad dura como aquellas en las que todo parece medible y previsto, bien determinado y planificado.

Notre vie est ainsi faite: non seulement les grandes ensembles molaires (états, institutions, classes) mais les personnes comme éléments d'un ensemble, les sentiments comme rapports entre personnes sont segmentarisés, d'une manière qui n'est pas faite pour troubler, ni disperser, mais au contraire pour garantir et contrôler l'identité de chaque instance y compris l'identité personnelle.³ (Deleuze & Guattari, 2006: 239)

Las líneas molares en el universo ficcional de *El infierno* serán aquellas que sustentan, organizan y reproducen el estado de cosas; entre ellas hemos identificado el territorio, San Miguel Arcángel; la familia Reyes, que se divide en dos cárteles; el aparato gubernamental, que en sus tres niveles (municipal, estatal y federal) facilita la operación de dichos cárteles, y la máquina religiosa, que alienta las conductas ilegales de los integrantes del territorio.

La primera línea molar, el espacio o territorio, es delineado al principio de la película cuando el personaje principal, Benjamín García, es deportado de los Estados Unidos y comienza “su descenso al infierno”; es decir, desde que el policía norteamericano le quita las esposas y le dice *Welcome to Mexico, don't come back*. Enseguida el espectador sigue con Benjamín el recorrido de regreso a través de la ventanilla del autobús. Se observa un panorama de pobreza y desolación, en el que resalta un tren de carga que va en sentido contrario

3 Así está hecha nuestra vida: no sólo los grandes conjuntos molares (Estados, instituciones, clases), sino las personas como elementos de un conjunto, los sentimientos como relaciones entre personas están segmentarizados, de una manera que no está hecha para perturbar, ni dispersar, sino al contrario, para garantizar y controlar la identidad de cada instancia, incluida la identidad personal.



(seguramente cargado de migrantes ilegales) y un altar de la Santa Muerte a pie de carretera. En el camino, Benjamín es asaltado dos veces, una por un ladrón convencional y otra por soldados. En este viaje, el protagonista sucesivamente va siendo *privado* de su oportunidad de ganar un sustento, de sus bienes, de sus ropas y, prácticamente, de su índole humana. Así, podemos decir que el personaje va siendo introducido en un territorio que Agamben caracterizaría como un *campo*,⁴ un espacio de excepción, en que la ley es suspendida de forma integral y todo es verdaderamente posible en él (Agamben, 2010b: 39). Esto último lo constatará Benjamín al recorrer San Miguel Arcángel, su pueblo, que luce en el abandono, desmantelado y solitario. Justo al llegar, Benjamín se topa con una balacera de la que resulta un hombre muerto; unos adolescentes despojan al cadáver en tanto que una mujer contesta —a la pregunta de Benjamín de qué es lo que sucedió— que están en guerra y que esos muchachos terminarán igual que el difunto. Uno de los chicos, nos enteraremos después, es el sobrino del protagonista, quien también se llama Benjamín, alias “El Diablito”.

Posteriormente vemos al protagonista en la vulcanizadora de su tío, Rogaciano García, un sitio a punto de la quiebra. Don Rogaciano le explica a Benjamín la situación del país y en especial de San Miguel Arcángel: “Crisis, desempleo, violencia... Casi, casi como una guerra civil. Nos cayó la maldición a todos. En este pueblo te

4 En efecto, el campo es producto de las recurrentes crisis tanto jurídicas como económicas del capitalismo; en el campo, la existencia humana es reducida a su puro contenido biológico; el sujeto ha perdido sus derechos y se encuentra expuesto frente a un poder que dispone de su vida en cualquier momento y sin mediar explicación alguna. Los campos de concentración modernos tienen su origen cuando el Estado, incapaz de hacer funcionar los mecanismos tradicionales que lo fundan —es decir, el territorio, el orden jurídico y el nacimiento o la nación—, entra en crisis permanente y decide arrogarse como parte de su ministerio el cuidado de la vida biológica de la nación. Así, la política se convierte en biopolítica y los individuos son reducidos a vida nuda. Hay algo —dice Agamben— que ya no puede operar en los mecanismos tradicionales que regulaban al Estado y el campo se convierte en el nuevo organizador del orden jurídico, o más bien, en el signo de la imposibilidad de que el sistema funcione sin transformarse en una máquina letal (Agamben, 2010b: 42). El campo es una estructura maleable que, en este estadio del capitalismo en que nos hallamos, opera diversas metamorfosis y se manifiesta en cualquier sitio y en cualquier momento. “El campo como localización dislocante es la matriz oculta de la política en que todavía vivimos, la matriz que tenemos que aprender a reconocer a través de todas sus metamorfosis” (Agamben, 2010b: 43).

matan nomás por cualquier cosa” (Estrada, 2010). Justo una equivalencia de lo que dice Agamben cuando señala que en el *campo* el ciudadano se convierte en *Homo sacer*; es decir, vida que no merece ser vivida.⁵ Traducido a términos populares, a vida que no vale nada, como diría la canción de José Alfredo Jiménez, que fondea varias escenas de la película.

En este punto, vale la pena destacar la intención irónica del nombre del lugar. Recuérdese que San Miguel Arcángel, en la angelología, es el que combate y vence al demonio. Miguel significa “quién como Dios”.

Él será (...) quien, cuando el anticristo venga a la tierra, aparecerá entre los hombres para defenderlos y protegerlos; él fue el que luchó contra el dragón y sus secuaces, los arrojó del cielo y obtuvo sobre ellos una imponente victoria; también fue él quien disputó con el diablo cuando este enemigo infernal trató de destruir el cuerpo de Moisés para hacerse pasar por Dios y conseguir que el pueblo judío lo adorara; él es igualmente el que al fallecer los fieles se hace cargo de sus almas y las introduce en el paraíso glorioso (De la Vorágine, 2004: 621).

Sin embargo, el contraste entre lo que el arcángel representa y lo que sucede en el espacio de la ficción, mejor denominado, El infierno, hace saltar los significados y el espectador parece ser invitado a poner en perspectiva la situación que observa, idéntica a aquella que constituye su día a día. Sin duda, en esta ocasión, el diablo le ha ganado la partida a San Miguel.

El tema del infierno, como equivalente semántico del espacio molar en que se desarrolla la película, surge cuando Benjamín le pregunta a su amigo el Cochiloco, quien es narcotraficante, si no siente nada de matar con tanta crueldad y sangre fría. El diálogo es el siguiente:

—¿No le da miedo irse al infierno?

5 La vida nuda del *Homo sacer* se define como “una vida absolutamente expuesta a que se le dé muerte, objeto de una violencia que excede a la vez la esfera del derecho y la del sacrificio.” (Agamben, 2010a: 112).



—¡Qué infierno ni qué la chingada! El infierno es aquí merito. ¿Ya no se acuerda cuando éramos chavalos, el hambre que teníamos, el canijo frío, la miseria en que vivíamos, o como ahora mismo, que cabrones como nosotros se anden matando así como así porque no tienen una manera decente de vivir? ¡Me cae que esta vida y no chingaderas es el cabrón infierno! (Estrada, 2010).

El infierno, o San Miguel Arcángel, es un espacio modélico que expresa lo que sucede a nivel planetario y que Deleuze (2005) ha descrito muy bien: El capitalismo post-industrial agrava la subversión de códigos propia de este modo de producción; el resultado es doble: se agrava la miseria estructural y los espacios antes jurídicos se convierten en tierra de nadie. Por consiguiente, que San Miguel Arcángel, el infierno o el norte de México sean espacios sin ley, no es un fenómeno producido por el narcotráfico, sino una expresión más del capitalismo post-industrial que no conoce otra dinámica que la crisis. El narcotráfico es, entonces, un flujo descodificado más del capitalismo, que requiere un campo para operar y lo obtiene; pero este campo, invariablemente, se convertirá en un infierno, aunque lleve un nombre tan poderoso como el de San Miguel Arcángel.

La segunda línea molar la constituyen los Reyes, quienes son los que efectivamente mandan en San Miguel Arcángel. Esta familia, originalmente de empresarios ganaderos, operaba en sociedad: los hermanos José y Pancho ejercían sus negocios en paz, pero a causa de una disputa por la herencia del mando (Don José quería que mandara su hijo Jesús y Don Pancho estaba en desacuerdo) desatan una guerra mortal entre sus respectivos cárteles. La familia de Don José está integrada por Doña Mary y su hijo Jesús. En el presente de la ficción, son los responsables de todo negocio sucio que se realice en San Miguel: drogas, contrabando, tráfico de personas, prostitución... Esta familia, dados los nombres, es una imagen paródica de la Sagrada Familia; en tanto que el apellido enfatiza el poder absoluto que despliegan.

El espectador se halla ante una segunda subversión de un símbolo religioso, lo que da cuenta del grado de descodificación que existe en el campo llamado San Miguel Arcángel. Los Reyes, además de ser

presentados como la nueva Trinidad, también aparecen como los nuevos héroes. A propósito del recuerdo recién removido de los héroes del Bicentenario, que dieron su vida por la Patria, estos próceres siniestros confirman, con su obrar, su índole grotesca. Una escena, de profunda ironía, ilustra lo anterior: con motivo del Bicentenario, se inaugura una escuela primaria, los benefactores son los Reyes. En el presidium están las autoridades del *Lager* —o el campo—, es decir, aquellos que sacan provecho de su posición para sobrevivir de la mejor manera: el cura, el jefe de la policía, el alcalde, y al centro, por supuesto, los tres Reyes. A lo lejos están los pistoleros, vigilando la escena en su usual pose de autosuficiencia. El espectador puede constatar, con una sonrisa, que estos personajes tergiversados, se creen realmente benefactores; creen que son los nuevos héroes de la historia nacional, como los llama el alcalde, quien es el maestro de ceremonias, y aceptan con emoción el aplauso. Al momento de cantar el himno nacional, todos, incluidos los pistoleros, hacen torpemente el saludo respectivo, con la mano derecha paralela al pecho, e intentan cantar, pero los únicos que se saben la letra del himno son los niños.

Los Reyes son como un gran agujero negro que termina fatalmente absorbiendo a todos; Benjamín García entra a trabajar con ellos empujado por la necesidad. El Cochiloco, su amigo de la infancia, lo lleva con el patrón, quien lo recibe en su despacho, cuya decoración destaca por el mal gusto y el exceso. Mientras espera, el Benny observa las fotografías: Los Reyes con varios ex presidentes del país, Vicente Fox, Ernesto Zedillo, Carlos Salinas, y Miguel de la Madrid; así como con Juan Pablo II... Entra Don José; su modo de conducirse da cuenta de su autoridad. Es el patrón⁶ en el sentido más amplio del término: él no da la mano sino para que se la besen, él no se despide, da la bendición. Estos gestos son confirmados por sus palabras, al explicarle a Benjamín que al trabajar con él, entra a una familia, en la que se le exige honestidad y absoluta discreción. Le pide que no se clave con la “porquería” que vende porque ya lo dijo el nuevo Papa: “quien se mete basura está en pecado mortal”. Como

⁶ Del latín *Patronus*, patrono, protector, defensor, modelo, unidad de referencia.



padre putativo le aconseja también cuidar su dinero y no gastarlo en lo primero que se le antoje, ni andar presumiendo que lo tiene.

Estas escenas permiten apreciar que los personajes, los habitantes de este campo llamado San Miguel Arcángel, han sido reducidos, si retomamos el concepto de Agamben, a la más absoluta *conditio inhumana*. Los ciudadanos están a merced de los líderes de los cárteles, de las autoridades políticas, del azar de estar en el sitio incorrecto, en el momento incorrecto, expuestos a morir. Los Reyes tampoco se salvarán. La máquina esquizoide también se los tragará. Ante la absoluta descodificación, todos manejan toscamente, alteradamente, los viejos códigos: los valores patrios, los valores religiosos, los valores familiares, etc. Por ello, obran como el limitado *golem* de Borges que bien o mal barría la sinagoga y hacía torpes zalemas orientales a un dios que no entendía.

Una tercera línea molar son las autoridades políticas, que obtienen ganancias sin ensuciarse; su papel es dejar obrar a los hombres de don José y detener la labor de cualquier enemigo o de cualquier soplón. Varios personajes ilustran a dicho gremio, como Mancera, el jefe de la policía, quien con todo cinismo cobra comisiones regularmente a los narcotraficantes y aún les pide drogas para “aguantar la presión del trabajo”; también está Félix, el alcalde, quien le debe a don José el puesto, porque éste pagó su campaña política; sin embargo, el más siniestro es Ramírez, un inspector federal de la PFI (se deduce que es la AFI, la Agencia Federal de Investigación⁷) quien les ofrece a los hombres de don José protección legal si fungen como testigos contra su patrón; pero en realidad lo que pretende es hacer caer a los traidores y entregárselos a don José para torturarlos y matarlos.

7 La AFI, en México, “es la institución encargada de investigar y perseguir a los responsables de la comisión de delitos federales y de aquellos que siendo del fuero común afectan la seguridad nacional o sean atraídos por el ámbito federal. [Sus agentes], como Policial Federal Ministerial, son auxiliares de la autoridad judicial y bajo la actuación directa del Agente de Ministerio Público Federal, se coordinan con las instituciones policiales de los tres órdenes de gobierno: Federal, Estatal y Municipal, para perseguir a quienes infrinjan la ley.” (Procuraduría General de la República, 2011).

La cuarta línea molar, la máquina religiosa, asume el rol de alentar y bendecir la conducta de los criminales; ésta es encarnada por un cura cuya moral cristiana es bastante extraña, dado que bautiza pistolas, en sus homilias exalta las virtudes de los criminales y muestra un interés desmedido por el dinero de los narcotraficantes. Inclusive, el personaje es caracterizado de tal modo que puede homologarse físicamente con sus clientes, ya que nunca se quita los lentes oscuros. No obstante, la máquina religiosa también alcanza expresiones que el canon de la iglesia católica rechaza: el culto a la Santa Muerte y a Malverde, que podrían definirse como líneas moleculares, ya que fisuran al aparato molar instituido por el Vaticano.

Estas dos últimas líneas molares, el Estado y la iglesia, han sido descritas por múltiples teóricos, encabezados por Marx, como aquellas que en una formación social legitiman el estado de cosas; sin embargo, parecen haber alcanzado otro más de sus límites en su evolución como instituciones descodificadas también por la máquina capitalista. Tanto el aparato gubernamental como la iglesia viven en un permanente estado de excepción en el que la legalidad y los derechos ciudadanos, por un lado, y el canon y la fe, por el otro, son dejados de lado para poder sobrevivir como instituciones, principalmente a costa de la miseria social y espiritual que se encargan de generar.

[La crisis] es el motor interno del capitalismo en su fase actual, de la misma manera que el estado de excepción es hoy la estructura normal del poder político. Y así como el estado de excepción requiere que haya sectores cada vez más numerosos de residentes privados de derechos políticos y que incluso, en último término, todos los ciudadanos sean reducidos a nuda vida, la crisis, convertida en permanente, exige no sólo que los pueblos del Tercer Mundo sean cada vez más pobres, sino también que una parte creciente de los ciudadanos de las sociedades industriales esté marginada y sin trabajo. Y entre los Estados llamados democráticos no hay ninguno que no esté hoy comprometido hasta el cuello con esta fabricación masiva de miseria humana (Agamben, 2010b: 111).



Las líneas moleculares o flexibles

Deleuze y Guattari precisan que las líneas molares corresponderían a una macropolítica, en tanto que las líneas moleculares consistirían en un flujo de cuantos que penetra, modifica y agita los segmentos a modo de una micropolítica en la que privan “les petites imitations, oppositions, et inventions, qui constituent toute une matière sub-représentative.”⁸ (Deleuze & Guattari, 2006: 267). En este sentido, y recuperando el tema de la Iglesia católica y las líneas moleculares que la corroen, se observa cómo el cura, en oposición a todo lo que le fue enseñado, se presta a celebrar el bautizo de la pistola de Benjamín, que se llamará “La gringa”, a fin de seguir siendo reconocido y respetado por esos fieles cuya alma tampoco distingue ya los límites antes precisos del “Bien” y el “Mal”. Otro ejemplo de cómo esta institución es fisurada son los cultos no reconocidos a la Santa Muerte y a Jesús Malverde, que atraviesan de manera paradigmática el texto cinematográfico. Estos dos nuevos mediadores divinos responden a la ausencia de figuras de culto con las que se puedan identificar ciertos grupos de la sociedad esquizo que han adquirido poder o han logrado la sobrevivencia no por ser “buenos”, sino por haber sabido adaptarse a la nueva regla que es la carencia de toda regla.

A propósito de la Santa Muerte, Barranco (2005) apunta:

Los actores que viven al margen de la ley se han posesionado de la dimensión simbólica de la deidad: no se trata solamente de la devoción popular de sectores socialmente marginados de la sociedad, sino de actores emergentes de la exclusión social. Muchos investigadores tienen la percepción de que la devoción por la Santa Muerte sustenta religiosamente a aquellos sectores delictivos dominantes que actúan al margen de la ley, creando códigos propios de organización y de poder simbólico que los legitima en ciertos sectores de la sociedad.

8 “las pequeñas imitaciones, oposiciones e invenciones, que constituyen toda una materia subrepresentativa.”

Estos mismos excluidos, modelizados en la ficción por las víctimas del campo; es decir, aquellos que no les queda más que seguir la línea de disolución que se les impone, constituyen otras líneas moleculares que van corroyendo los segmentos molares. Tales son el Diablito, el Diablo, el Cochiloco y la Lupe.

El Diablito es hijo de Pedro García, el Diablo, quien era el hermano menor de Benny, el protagonista. El Diablito sigue una línea de acción que define, a su vez, la de Benny. Es a causa de el Diablito que éste decide entrar al negocio del narco, dado que el sobrino es atrapado por la policía como reincidente y el tío, para salvarlo, pide ayuda y trabajo a su amigo el Cochiloco. También es por el Diablito que se precipita el clímax de la película, ya que él descubre que don José, para quien trabajaba su padre, el Diablo, mandó matar a éste porque se acostó con doña Mary (la esposa de don José) varias veces. El tío Benny no se entera de lo anterior sino hasta cerca del final de la película, cuando los sicarios de don José están buscando a quienes mataron a Jesús Reyes, el hijo de don José, y al soplón que causó la emboscada. Éste último resulta ser el Diablito. El tío Benny, desesperado, le pregunta al Diablito que por qué lo hizo, entonces éste le dice que por vengar la muerte de su papá. Finalmente, el Diablito reaparecerá en el desenlace de la historia, al vengar la muerte de su madre y de su tío Benny, confirmándose como el nuevo narcotraficante de la región.

El Diablito, sabedor de que la vida no vale nada, tiene una obsesión por los monumentos funerarios. De hecho, el tío Benny se gana el respeto de su sobrino cuando le hace un monumento al padre del chico, al Diablo. La escena es grotesca, porque en medio de un panteón con tumbas pobres, sólo con piedras apiladas en cada una, resaltarán el monumento *kitsch* que honrará la memoria de este personaje paradigmático. El Diablito, más tarde, le pedirá a su tío Benny que si él muere, le haga un monumento como el que le hizo a su padre; no obstante, muy otro será su destino. Luego de que el Benny lo ayuda a huir a Arizona, una vez que se ha descubierto que él fue el soplón que causó la muerte de Jesús Reyes, el Diablito regresará para cerrar la historia. Vuelve a San Miguel Arcángel a construir los



monumentos funerarios de su madre y su tío, quien es muerto luego de acribillar a don José. Enseguida va en busca de los narcotraficantes que mataron a su tío, los sorprende arreglando paquetes de droga y los acribilla. La imagen final congela la cara del Diablito en un rictus de rabia y prepotencia propia del que mata a sangre fría. Pero también del que está *privado* de otras opciones de vida, porque finalmente él es también prisionero del *campo*. Esta imagen se congela y entra de fondo la canción “Prenda del alma”, que habla de la imposibilidad de tener lo que se anhela.

¿Qué haré lejos de ti prenda del alma?
¿Sin verte, sin oírte y sin hablarte?
A cada instante intentaré de ti acordarme
Aunque sea un imposible nuestro amor
(Sánchez, 1995).

El Diablito es una línea molecular porque fisura el segmento molar de los Reyes y provoca un micro-devenir en el que él cumple su meta: “ser un chingón como su papá” (Estrada, 2010). No es línea de fuga, porque el orden establecido se mantiene intacto, con la diferencia de que será él quien al final asuma el mando.

En *El infierno*, hay un personaje que obra en ausencia, porque ya está muerto, sin embargo funciona como eje rector de las acciones y peripecias de la obra. Este sujeto es el hermano de Benny, Pedro García, el Diablo. No es de extrañar el apelativo: si San Miguel Arcángel es *El Infierno*, Pedro es una metáfora del Diablo que le ha ganado la partida a San Miguel. El Diablo, es pues, una presencia sediciosa que altera y hace saltar la historia. El Diablo es otra línea molecular.

Pedro García, el Diablo, aparece al inicio de la película, cuando es un adolescente. Benjamín, su hermano mayor, se está despidiendo de él y de su madre, al momento de partir a Estados Unidos. Veinte años después, cuando Benny regresa, Pedro, el Diablo, ya está muerto, pero también ha vivido al límite. De ser un adolescente pobre y sin medios para sobrevivir, se convierte en un poderoso narcotraficante, al mando de don José Reyes. La historia cuenta poco de él;

sin embargo, su corrido, que funciona como fondo sonoro en varias escenas de la película, es muy ilustrativo:

Era un hombre deveras valiente
se burlaba de la policía
a su mando traía mucha gente
su negocio se lo requería
poderoso y también muy alegre
como el Diablo se le conocía.
(Quintero, 2010).

Seductor confirmado, el gran error de el Diablo, decíamos arriba, fue haberse acostado con doña Mary, la esposa del patrón don José, quien, al enterarse, lo mata luego de humillarlo y torturarlo:

El dinero, el poder y la fama
son tres cosas muy afrodisiacas
sin buscar las mujeres te sobran
solteritas viudas o casadas
a gozar de la vida que es corta
decía el Diablo rodeado de damas
para mí la pobreza es historia
la hice añicos a punta de balas!!
(Quintero, 2010).

La presencia del Diablo es molecular ya que custodia la línea de acción del Diablito y determina la de Benjamín, para quien, decepcionado de la crueldad de don José, sólo le queda una lealtad, la que siente hacia su propio hermano. A partir de este sentimiento, acontecerá el desenlace de la obra, como veremos en el siguiente apartado.

El Cochiloco es también un personaje molecular cuya indiscernibilidad consiste en que por un lado puede obrar con la mayor sangre fría y crueldad y por otro ser un devoto esposo y padre de familia. El Cochiloco es un tipo muy leal con sus amigos, su esposa y su jefe; no obstante, la muerte le cae encima al querer vengar el asesinato de su hijo el Cochiloquito, a quien don José, sin ninguna piedad, mandó matar porque el Cochiloco no fue capaz, a su vez, de salvar



la vida de su hijo, Jesús Reyes, cuando éste fue emboscado. Quizás el Cochiloco sea el personaje más simpático, con quien el espectador genere mayor empatía: en la medida que su oficio se lo permite, es un hombre cabal, a quien incluso sus víctimas le reconocen que “siempre ha sido un bato de ley”.

Un día, el Cochiloco lleva al Benny a su casa, a conocer a su esposa e hijos. El Benny le dice que pareciera como si dentro de él coexistieran dos personas diferentes. Quizás sea así, pero lo que empuja a obrar al Cochiloco son las mismas razones que impelen a Benny: la imperiosa necesidad de sacar una familia adelante y la imposibilidad de tener un trabajo decente y suficientemente remunerado. Así, el Cochiloco es una imagen especular de Benjamín, el protagonista, quien a su vez se sitúa como instancia especular del espectador, ya que todo lo que éste ve es tamizado por la mirada de Benny. En términos narratológicos, la focalización se ubica en la conciencia del protagonista, a fin de lograr una mayor identificación del receptor con los hechos relatados. Por ende, la muerte del Cochiloco afectará a Benny, dolerá al espectador y creará una fisura en el segmento molar de los Reyes, cuya cuestionada autoridad caerá en un entredicho mayor, ya que don José se ha develado como una especie de Saturno que ha empezado a devorar a sus hijos.

La Lupe es una bella prostituta que fue mujer de el Diablo, con quien concibió al Diablito, y luego se vuelve mujer de Benjamín. También es un personaje indiscernible porque al principio es presentada como un ente superficial que asume sin cuestionar los códigos de su profesión; pero conforme avanza la trama, se va volviendo una figura compleja en la que en su rol de madre y pareja manifiesta preocupación por el bienestar de su hijo y de Benjamín; asimismo, sueña, junto con éste último, en salir de San Miguel y tener una vida familiar plena y digna. Ella también muere, víctima de una de las múltiples venganzas de don José. Es importante destacar una clave simbólica que se esconde en su nombre. Recordemos que la Virgen de Guadalupe es la figura religiosa nacional por excelencia en México. Si en la obra se le asigna el nombre de Guadalupe a una prostituta, hallamos un tercer símbolo religioso deformado. La Ma-

dre mística, dulce, que en el Tepeyac le dice a Juan Diego, cuando el tío de éste se halla muy enfermo:

Oye y ten entendido, hijo mío el más pequeño, que es nada lo que te asusta y aflige; no se turbe tu corazón; no temas esa enfermedad, ni otra alguna enfermedad y angustia. ¿No estoy yo aquí, que soy tu Madre? ¿No estás bajo mi sombra? ¿No soy yo tu salud? ¿No estás por ventura en mi regazo? ¿Qué más has menester? (Iraburu, 2011).

Esta misma madre mística aparece ahora denigrada, ultrajada, vuelta una víctima del sistema. Incapaz de salvarse a sí misma, Lupe tampoco alcanza a proteger a los suyos, aunque quiera. No obstante, su ambigüedad fractura al sistema, ya que representa un centro de conflicto: Lupe es lo que se tiene y no se puede evitar; en oposición a la Virgen de Guadalupe, que es lo inalcanzable, lo que ya no se puede tener.

La línea de fuga

Benjamín García, el protagonista, es la principal línea de fuga; sin embargo, no logra devenir-otro⁹ porque el sistema lo elimina, aunque su obrar mesiánico —es decir, matar a don José, quien al final de la historia se ha convertido en presidente municipal de San Miguel Arcángel— apunte a soñar con un modo de ser y de vivir distinto. Héroe por unos días, Benjamín cae en la extinción, uno de los peligros mayores que encarna una línea de fuga y que Deleuze y Guattari describen así:

9 La idea de devenir para Deleuze y Guattari se halla estrechamente ligada con el concepto de minoridad; en términos generales, devenir-menor se refiere a la experiencia y a la figura por la cual la idea de un sujeto ontológicamente fuerte, a la manera del cogito cartesiano, queda debilitado por experiencias que matizan lo humano, que lo descentran. Por ejemplo, la experiencia de la animalidad, la feminidad o la indiscernibilidad, que para Deleuze se expresan mejor en la literatura, vendrían a cuestionar esta concepción de un sujeto como sustancia racional, coherente y completa. Para los pensadores franceses sólo lo menor es grande y revolucionario, ya que mina, cuestiona y deconstruye las condiciones sociales de la norma mayor. Así pues, la teoría del devenir considera que es posible devenir-animal, devenir-mujer, devenir-otro, devenir-imperceptible... (Le Garrec, 2010).



Pourquoi la ligne de fuite est-elle une guerre d'où l'on risque tant de sortir défait, détruit, après avoir détruit tout ce qu'on pouvait? Voilà précisément le quatrième danger: que la ligne de fuite franchisse le mur, qu'elle sorte des trous noirs, mais que, au lieu de se connecter avec d'autres lignes et d'augmenter ses valences à chaque fois. *Elle ne tourne en destruction, abolition pure et simple, passion d'abolition.*¹⁰ (Deleuze & Guattari, 2006: 280).

En efecto, llegado el 15 de septiembre, fiesta del Bicentenario de la Independencia, el nuevo alcalde de San Miguel Arcángel, don José Reyes, se dispone a dar el grito. Para contextualizar, Octavio Paz dice acerca de esta ceremonia:

Cada año, el 15 de septiembre a las once de la noche, en todas las plazas de México celebramos la Fiesta del Grito; y una multitud enardecida efectivamente grita por espacio de una hora, quizá para callar mejor el resto del año (Paz, 1985: 42).

La fiesta está en su apogeo. Hay cohetes, el pueblo está reunido en la plaza, embargado por el frenesí. Don José, con toda ceremonia, recibe la bandera y sale al balcón. Lo acompaña doña Mary; el cura; el antiguo alcalde; el Sargento y el Zardo, antes sicarios y ahora escoltas de don José; el Huasteco, antes traficante y ahora Jefe de la Policía. El Benny se abre paso entre la multitud. Don José, con toda ceremonia, grita:

- ¡Mexicanos y mexicanas!
- ¡Viva el Bicentenario de la Independencia!
- ¡Vivan los héroes que nos dieron patria!
- ¡Viva Hidalgo!
- ¡Viva Morelos!
- ¡Viva San Miguel de Allende! (*sic.*)
- ¡Viva la Corregidora de Querétaro!

10 ¿Por qué la línea de fuga es una guerra en la que hay tanto riesgo de salir derrotado, destruido, tras haber destruido todo aquello que uno era capaz de destruir? Ese es precisamente el cuarto peligro: que la línea de fuga franquee la pared, salga de los agujeros negros, pero que, en lugar de conectarse con otras líneas y de aumentar sus valencias en cada caso, *se convierta en destrucción, abolición pura y simple, pasión de abolición.*

- ¡Viva Doña Josefa Ortiz!
- ¡Vivan los pobres de México!
- ¡Viva México, viva México, viva México! (Estrada, 2010).

El Benny queda frente a don José, quien acaba de ondear la bandera y de dar las doce campanadas; éste lo reconoce, así como doña Mary y el cura. El Benny saca su arma y comienza a disparar a los escoltas y al jefe de policía; luego a todos los demás. El último en caer es don José, cuyo cuerpo se desploma sobre el pódium; su sangre baña al águila nacional. El ruido de las balas termina confundiendo con el de los cohetes, una estructura de pólvora con la inscripción de “Viva México 2010” acaba de quemarse y cae. Esta escena es altamente connotativa. Volviendo a Octavio Paz, recordemos que:

(...) la Fiesta mexicana no es nada más un regreso a un estado original de indiferenciación y libertad; el mexicano no intenta regresar, sino salir de sí mismo, sobrepasarse. Entre nosotros la Fiesta es una explosión, un estallido. Muerte y vida, júbilo y lamento, canto y aullido se alían en nuestros festejos, no para recrearse o reconocerse, sino para entredevorarse. No hay nada más alegre que una fiesta mexicana, pero también no hay nada más triste. La noche de fiesta es también noche de duelo (Paz, 1985: 47).

Sin duda, no puede haber interpretación más justa de la escena en cuestión. Los “vivas”, se convierten en extinción y silencio; el frenesí no tiene otro destino que la imperturbabilidad de la muerte. La esperanza es escasa, acaso nula en un sitio como San Miguel Arcángel, o el infierno, o el Norte de México; sin embargo, como dice Agamben, es el único espacio que tenemos y sólo de allí podemos partir para pensar en algo mejor, acaso en la sociedad que viene:

No obstante, es de esta zona de indiferencia, en que las acciones de la experiencia humana se malbaratan, de la que hoy tenemos que partir. Y si llamamos campo a esta zona opaca de indiscernibilidad, sigue siendo el campo el lugar desde el que tenemos que partir (Agamben, 2010b: 102-103).



Es indiscernible también saber si el intento de Benjamín García por mejorar las cosas fue fallido. Acaso habrá otros —como su propio sobrino— que se monten en el estado de cosas y sigan sacando provecho de las ventajas del campo. No obstante, la fisura ha salido de la ficción y ha impactado a un personaje exterior a la película, el espectador.

El infierno como clínica

A fin de explicar cómo una obra cinematográfica puede, al igual que una obra literaria, ser crítica y clínica, recuperaremos el concepto de gesto de Giorgio Agamben,¹¹ para quien el arte cinematográfico, es un *gesto*; es decir, una medialidad sin fin, exhibición pura, suspensión de la acción para abrir la esfera del *ethos*, donde el hecho contemplado no conduce a fatalidad alguna, sino a la simple exposición del suceso. El hecho estético —y político— que es el arte cinematográfico, abre líneas de fuga que permiten mirar no con la lente de un amarillismo fatalista —como lo harían los medios masivos de comunicación—, sino como un espacio creativo en el que los sucesos se convierten en posibilidad, en potencia de ser otra cosa; simple exposición y apertura. Como gesto estético, el cine de arte suspende momentáneamente la dictadura de los hechos y abre un espacio de distancia en la cual es posible pensarnos en nuestra exposición.

Los medios masivos de comunicación —dice Agamben— han quitado la palabra a la gente, pero también sus gestos. El cine, como arte, quizá nos puede permitir recuperar las palabras y los gestos perdidos. La función de tales medios es fingir que están separados del poder, pero están estrechamente aliados a él para contribuir a su conservación. Mientras los medios trazan realidades de manera fatal, el cine artístico libera esas imágenes, esas noticias, y las exhibe como medialidades puras; rompe con los automatismos y los signi-

11 Agamben basa su concepto de gesto en la idea de Gilles Deleuze de imagen-movimiento, sólo que prolonga el análisis de dicho pensador francés para mostrar que puede ser aplicado al estatuto de la imagen en la modernidad.

ficados que el poder les ha otorgado y permite que los individuos les otorguen nuevos nombres y nuevos sentidos.

El infierno puede considerarse una medialidad sin fin, un objeto estético, pero también ético y político porque, a diferencia de una noticia espectacular sobre el narco —que ahora abundan— su finalidad no es quitarle la palabra al espectador, dejarlo mudo e impotente. Al contrario, *El infierno* pretende suspender el ánimo del espectador, desautomatizarlo de sus percepciones paralizadas acerca del tema y abrir un vacío que dé pie a la reflexión, a un punto de partida nuevo y creativo, a un ámbito de esperanza en el que pensar una *sociedad que viene* sea posible. El principal mecanismo para obtener tal resultado es la ironía, ya que

(...) al enfrentar al lector a significados contradictorios, ella reclama una interpretación. El campo es amplio y va de una ironía que admite que se apele a la noción de contrario para invertir el significado del texto hasta las ironías que lanzan al lector a la aporía cuando multiplican indicadores de sentido incompatibles. Pero la ironía no será verdadera ironía nada más que cuando sabe crear un momento de apertura en el texto y permite así al lector implicarse en la obra (Schoentjes, 2003: 265).

El infierno es contado desde la conciencia del protagonista, lo cual involucra al espectador en la historia; al mismo tiempo, la ironía logra distanciarlo de modo que pueda apreciar los hechos de un modo crítico. Así, es posible el trazado líneas de fuga en y desde la conciencia del receptor, con lo que la clínica, la empresa de salud que propicia la obra de arte, queda abierta.

Conclusiones

La crítica y la clínica que puede derivarse luego de analizar *El infierno* con las herramientas del esquizoanálisis se describiría como sigue: La obra consta de cuatro segmentos molares principales: San Miguel Arcángel como *campo*, los Reyes, el aparato gubernamental y la máquina religiosa.



San Miguel Arcángel funciona como metáfora del campo en que se ha convertido no sólo México, sino el planeta entero, a manos de la nueva dinámica del capitalismo que ha hecho del narcotráfico otra expresión de sus flujos descodificadores. El narcotráfico, el tráfico de personas, el contrabando, la prostitución, etc., no son manifestaciones ajenas al capitalismo, son otra modalidad empresarial dentro de él; manifestación acaso propia de esta etapa del capital en que la crisis es su característica recurrente. En San Miguel Arcángel, o en el infierno, priva la vida nuda; nadie escapa a morir en cualquier momento, por cualquier nimiedad; ni el más poderoso ni el más humilde. Ya no hay vida privada, sino sujetos en privación. La vida es vida que no merece ser vivida (la vida no vale nada), el ciudadano se vuelve equivalente al *Homo sacer*.

Los Reyes alegorizan a la oligarquía en el poder, junto con sus asistentes, el gobierno y la iglesia; todos ellos marcan pautas de orden económico, político y social para garantizar la reproducción de un estado de cosas, para mantener sus privilegios y perennizar la opresión; no obstante, la contradicción en que ellos mismos se hallan, los hace aparecer como bufones, como títeres que tarde o temprano, también, serán devorados por la máquina esquizofrénica capitalista.

La subversión de códigos implica un primer código desquiciado, el viejo orden del Estado. Ya no hay reglas sino estado de excepción permanente. Los viejos referentes como la religión y la familia también son hechos saltar: se crean nuevos objetos y modos de adoración; la familia se vuelve sinónimo de mafia y las lealtades son relativas. Tales flujos descodificados permiten, entonces, la existencia de líneas moleculares que socavan a los segmentos duros. En *El infierno*, el obrar de los personajes principales manifiesta dichos flujos moleculares, a saber, el Diablito, el Diablo, el Cochiloco y la Lupe. A todos ellos los asiste la perplejidad; ante los códigos subvertidos, no saben bien a bien cómo definir un perfil de conducta; sin embargo, cierta intuición ética los acompaña, la cual los vuelve indiscernibles, ambiguos, y por tanto, cargados de una potencia libertaria que amenaza y efectivamente fisura a los segmentos molares.

Al amparo de las fuerzas moleculares, el protagonista, Benjamín García, encarna la línea de fuga de la obra, que pretende destruir los fundamentos del campo; no obstante, el sistema sabe defenderse y tal intento acaba en la aniquilación para el personaje. Sin embargo, el tono irónico y una perspectiva ubicada en la conciencia del protagonista, involucran al espectador en la obra y motivan en él la reflexión, la apertura y el despliegue de sus potencias. El final es entonces abierto e indefinido; corresponde a cada receptor decir la última palabra.

Aristóteles hablaba del efecto liberador de la obra de arte y decía del actor que para encarnar a su personaje, debía poner en suspensión sus propias necesidades vitales y asumir, de manera ficticia, en un “como si”, las necesidades de su personaje. El espectador, por su parte, también debía suspender su percepción lógica del mundo y dejarse llevar por la obra, identificarse con el personaje y la acción para lograr la catarsis. El concepto de gesto de Agamben, sostiene también esa idea de suspensión y de medialidad sin fin. Para Aristóteles, la función del teatro es educativa y tiene por objeto conservar un estado de cosas. Para Deleuze y Guattari, así como para Agamben, no hay teleología, sólo apertura; el fin es ético, pero en un sentido asociado a la expresión pura de la propia potencia, lo cual conlleva una tarea política:

Hay, de hecho, alguna cosa que el hombre es y tiene que pensar, pero esto no es una esencia ni es tampoco propiamente una cosa: es el simple hecho de la propia existencia como posibilidad y potencia (Agamben, 2006: 31).

El infierno, como objeto estético, ético y político permite pensar e imaginar la posibilidad, la potencia de otros modos de ser, de otros modos de vivir, de otros modos de organizarse; permite, asimismo, recuperar la palabra, recobrar la visión propia de la realidad, aquella que ha sido expropiada a fin de producir parálisis en los ciudadanos y mantener el estado de cosas. Es tarea nuestra, de los que somos no-Estado, de los que estamos suscritos en el campo como vida nuda, recuperar y manifestar nuestras posibilidades y potencialida-



des; el soberano, sus representantes, no van a hacerlo, ellos están bien, disfrutando del *Lager* y sus beneficios.

Lista de referencias:

- Agamben, G., 2010a, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-textos.
- , 2006, *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-textos.
- , 2010b, *Medios sin fin. Notas sobre política*. Valencia, Pre-textos.
- Barranco, B., 2005, “La Santa Muerte”. *La Jornada*, Recuperado el 11 de septiembre de 2011, de <http://www.jornada.unam.mx/2005/06/01/024a1eco.php>
- Estrada, L. (Productor y Director), 2010, *El infierno* (edición especial) [Película], México, Bandidos Films.
- De la Vorágine, S., 2004, *La leyenda dorada 2*, Madrid, Alianza.
- Deleuze, G., 2005, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, G. et F. Guattari, 2006, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 1*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Iraburu, J. M., 2011, “El beato Juan Diego y Guadalupe”. Recuperado el 10 de septiembre de 2011, de <http://hispanidad.tripod.com/hechos10.htm>
- Le Garrec, M., 2010), *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, Paris, Éllipses.
- Navarro, A., 2001, *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- Paz, O., 1985, *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Procuraduría General de la República, 2010, “Agencia Federal de Investigación”. Recuperado el 20 de septiembre de 2011, de http://www.pgr.gob.mx/Combate_a_la_Delincuencia/Agencia_Federal_de_Investigacion/Agencia_Federal_de_Investigacion.asp

Quintero, M. y Los Tucanes de Tijuana, 2010, “El corrido del diablo”. [Grabado por Los Tucanes de Tijuana]. En Luis Estrada. *El Infierno* (edición especial) [DVD-2] México, Bandidos Films.

Sánchez, C., 1995, “Prenda del alma”. [Grabado por Los Lobos]. En Luis Estrada. *El Infierno* (edición especial) [DVD-1] México, Bandidos Films.

Schoentjes, P., 2003, *La poética de la ironía*. Madrid, Cátedra.