



HAL
open science

Narcocultura audiovisual, género y capitalismo gore en México: un estudio del narcocine videohome y de sus representaciones femeninas

Gabrielle Pannetier Leboeuf

► **To cite this version:**

Gabrielle Pannetier Leboeuf. Narcocultura audiovisual, género y capitalismo gore en México: un estudio del narcocine videohome y de sus representaciones femeninas. Art and art history. Sorbonne Université; Université de Montréal (1978-..), 2024. Español. NNT : 2024SORUL125 . tel-04940443

HAL Id: tel-04940443

<https://theses.hal.science/tel-04940443v1>

Submitted on 11 Feb 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sorbonne Université
Université de Montréal

Ecole doctorale IV (020)

*Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibéro-américains Contemporains,
CRIMIC EA2561*

**Narcocultura audiovisual, género y capitalismo gore en
México: un estudio del narcocine *videohome* y de sus
representaciones femeninas**

Par Gabrielle Pannetier Leboeuf

Thèse de doctorat d'études romanes espagnoles

Dirigée par Nancy Berthier (Sorbonne Université) et James Cisneros (Université de
Montréal)

Présentée et soutenue publiquement le 13 décembre 2024

Devant un jury composé de :

Javier Rubiera, Professeur titulaire, Université de Montréal, Président du jury

Marianne Bloch-Robin, Maîtresse de conférences, Sorbonne Université, Examinatrice

Juan Carlos Ramírez-Pimienta, Professeur, San Diego State University – Imperial Valley,
Rapporteur externe

Victoria Ruétalo, Professeure, University of Alberta, Rapporteuse externe



Except where otherwise noted, this work is licensed under
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

Université de Montréal – Sorbonne Université
Département de littératures et de langues du monde, Faculté des arts et des sciences
École doctorale IV (020)

Cette thèse intitulée

**Narcocultura audiovisual, género y capitalismo gore en México: un estudio del narcocine
videohome y de sus representaciones femeninas**

Présentée par

Gabrielle Pannetier Leboeuf

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Javier Rubiera

Président-rapporteur, Université de Montréal

James Cisneros

Directeur de recherche, Université de Montréal

Nancy Berthier

Directrice de recherche, Sorbonne Université – Faculté des Lettres

Marianne Bloch-Robin

Membre du jury, Sorbonne Université – Faculté des Lettres

Juan Carlos Ramírez-Pimienta

Examinateur externe, San Diego State University – Imperial Valley

Victoria Ruétalo

Examinatrice externe, University of Alberta

Résumé

La présente thèse étudie les représentations narratives et formelles des personnages féminins dans le narco-cinéma *videohome* mexicain et mexicano-états-unien, un cinéma à petit budget qui dépeint les activités violentes des cartels de drogue au Mexique. Basée sur l'analyse d'un corpus de 175 films produits entre 2007 et 2024, l'étude s'intéresse aux interactions complexes entre personnages féminins, violence, consommation ostentatoire et sexualité hétéronormative. Son approche interdisciplinaire permet d'envisager les représentations féminines dans le contexte plus large de la narco-culture hétéropatriarcale et du néolibéralisme dans lequel ces films s'inscrivent.

La thèse comporte trois parties. La première présente le contexte sociohistorique du narcotrafic et de la narco-violence au Mexique. Elle montre leur profond enracinement dans certaines régions du Mexique et le rôle qu'a joué la guerre contre le narcotrafic, lancée en 2006 par Felipe Calderón, dans l'exacerbation de la violence dans le pays. Cette guerre a entraîné une intensification et une diversification de la participation des femmes aux activités criminelles liées à la drogue, qui ont coïncidé avec une augmentation du nombre de féminicides. La deuxième partie caractérise la narco-culture, son système de valeurs et ses principales productions culturelles, ainsi que le narco-cinéma *videohome*. Elle met en lumière la contribution de cette industrie cinématographique encore peu étudiée à la construction, au sein de la culture populaire, d'une mémoire collective du narcotrafic, laquelle obéit à la logique du capitalisme gore. La troisième partie examine les femmes et leurs représentations dans le narco-cinéma. Elle fait état du nombre encore limité de rôles créatifs occupés par des femmes dans cette industrie et souligne l'effet considérable que cette situation engendre sur les représentations de genre à l'écran. Il y est question de deux grandes catégories de personnages féminins. D'une part, les personnages subordonnés à la narco-masculinité hégémonique renforcent les stéréotypes traditionnels et les chorégraphies sociales du genre propres à la narco-culture. D'autre part, les personnages empouvoirés offrent une alternative, bien qu'imparfaite, aux modèles féminins conventionnels.

L'analyse révèle les principaux personnages féminins de chacune de ces deux catégories. Parmi les personnages subordonnés aux trafiquants masculins, on trouve les victimes de la narco-violence masculine, qui subissent les conséquences des néropolitiques de genre, et les femmes-trophées, qui sont sexuellement objectivées et utilisées par les narcotrafiquants comme symboles de leur statut social. Chez les personnages empouvoirés, on voit surtout des dirigeantes de cartel, des tueuses à gages (ou « *sicarias* »), des vengeresses et des « *buchonas* ». Les trois premières recourent à la violence comme outil de nécro-empouvoirement, de mobilité socioéconomique ou de vengeance, tandis que les *buchonas* exploitent leur capital érotique pour accéder à l'abondance matérielle. Ces figures féminines actives déstabilisent effectivement les rôles de genre traditionnels. On constate cependant qu'elles exercent leur empouvoirement dans le cadre imposé par le système hétéropatriarcal et néolibéral.

En définitive, cette thèse soutient que le narco-cinéma *videohome*, par sa représentation du dispositif de pouvoir sexo-genré de la narco-culture et de ses fractures, reflète les tensions entre genre, pouvoir et violence dans le Mexique contemporain, mais aussi les possibles transformations de cette dynamique complexe.

Mots-clés : narco-cinéma, *videohome*, représentations féminines, narco-culture, capitalisme *gore*, néropolitiques de genre, nécro-empouvoirement, stéréotypes de genre, narcotrafic, violence.

Abstract

This thesis examines the narrative and formal representations of female characters in Mexican and Mexican American *videohome* narcocinema, a low-budget cinema that depicts the violent activities of drug cartels in Mexico. Drawing from an analysis of a corpus of 175 films produced between 2007 and 2024, the research explores the intricate relationships between female characters, violence, conspicuous consumption, and heteronormative sexuality. Through an interdisciplinary approach, the female representations are critically analyzed within the broader context of heteropatriarchal narcoculture and neoliberalism in which these films are framed.

The study is structured into three main sections. The first section addresses the socio-historical context of drug trafficking and narco-violence in Mexico. Drug trafficking has deeply entrenched roots in certain regions of Mexico, and President Felipe Calderón's attempts to diminish its influence by initiating a war on drugs in 2006 has only resulted in intensified violence across the country. This escalation has produced both an increase and diversification of female involvement in drug-related criminal activities as well as a rise in violence against women and "femicide". The second section of the study provides an in-depth characterization of narcoculture, examining its underlying value system and main cultural productions, alongside a detailed exploration of *videohome* narcocinema. I argue that this relatively overlooked film industry plays a crucial role in shaping a collective memory of drug trafficking through popular culture, operating within the framework of gore capitalism. In the third section, which focusses on women and their representations in narcocinema, we discuss the limited participation of women in creative roles within the narcocinema industry, a factor that significantly influences how gender is represented on screen. The study identifies two broad categories of female characters: first, those who are subordinated to hegemonic narco-masculinity, which reinforce traditional stereotypes and social choreographies of gender within narcoculture, and second, those whose partial empowerment—the limits of which we explain through a historical analysis—offers alternative models of femininity.

The analysis highlights that the main female characters subordinated to male traffickers include victims of male narco-violence, who suffer the consequences of gendered necropolitics, as well as trophy women, who are sexually objectified and used by drug traffickers as symbols of status. The empowered characters, on the other hand, predominantly consist of female cartel bosses, hired assassins or *sicarias*, avengers, and *buchonas*. The former resort to violence as a means of necro-empowerment, socioeconomic mobility, or revenge, while the *buchonas* leverage their erotic capital to gain access to material wealth. Nevertheless, the study observes that while these active female figures destabilize traditional gender roles, their empowerment remains confined within the constraints of the heteropatriarchal and neoliberal system.

The thesis posits that *videohome* narcocinema, by depicting the sex-gender power apparatus inherent in narcoculture and highlighting its ruptures, serves as a reflection of the tensions and potential shifts in the relationships between gender, power, and violence in contemporary Mexico.

Keywords: narcocinema, *videohome*, female representations, narcoculture, gore capitalism, gendered necropolitics, necroempowerment, gender stereotypes, drug trafficking, violence.

Resumen

Esta tesis examina los aspectos narrativos y formales de la representación de los personajes femeninos del narcocine *videohome* mexicano y mexicano-estadounidense, un cine de bajo presupuesto que retrata las actividades violentas de los cárteles de drogas en México. Basado en el análisis de un corpus de 175 películas producidas entre 2007 y 2024, el estudio se centra en las complejas interacciones entre los personajes femeninos, la violencia, el consumo ostentoso y la sexualidad heteronormativa. A través de un enfoque interdisciplinario, se analizan las representaciones femeninas dentro del contexto más amplio de la narcocultura heteropatriarcal y del neoliberalismo en que se enmarcan dichas películas.

La tesis está estructurada en tres partes. En la primera, se expone el contexto sociohistórico del narcotráfico y de la narcoviencia en México. Se argumenta que el narcotráfico está profundamente arraigado en ciertas regiones de México y que la guerra contra el narcotráfico, iniciada en 2006 por el presidente Felipe Calderón, ha exacerbado la violencia en el país, llevando a un aumento y una diversificación de la participación femenina en actividades criminales relacionadas con el narcotráfico, que han coexistido con un incremento de los feminicidios. La segunda parte caracteriza la narcocultura, su sistema de valores y sus principales producciones culturales, así como el narcocine *videohome*. Se plantea que esta industria cinematográfica aún poco estudiada contribuye a la construcción de una memoria colectiva sobre el narcotráfico desde la cultura popular, dentro de las lógicas del capitalismo gore. En la tercera parte, se analizan las mujeres y sus representaciones en el narcocine. Se resalta que la participación femenina en los roles creativos dentro de la industria del narcocine sigue siendo limitada, lo cual influye significativamente en las representaciones de género en la pantalla. Se identifican dos grandes categorías de personajes femeninos: por un lado, aquellos subordinados a la masculinidad hegemónica narco, que refuerzan los estereotipos tradicionales y las coreografías sociales del género de la narcocultura, y por otro lado, los personajes empoderados, que ofrecen una alternativa, aunque imperfecta, a los modelos femeninos convencionales.

El análisis destaca que los principales personajes femeninos subordinados a los traficantes masculinos son las víctimas de la narcoviencia masculina, quienes padecen las consecuencias de las necropolíticas de género, y las mujeres-trofeo, sexualmente cosificadas y utilizadas por los narcotraficantes como símbolos de estatus. Los personajes empoderados, por su parte, son en su mayoría jefas de cártel, sicarias, vengadoras y buchonas. Se muestra que las primeras recurren a la violencia como vía de necroempoderamiento, ascenso socioeconómico o venganza, mientras que las buchonas emplean su capital erótico para acceder a la abundancia material. Sin embargo, se observa que, a pesar de que estas figuras femeninas activas desestabilizan los roles tradicionales de género, su empoderamiento se da dentro del marco impuesto por el sistema heteropatriarcal y neoliberal.

Se propone que el narcocine *videohome*, mediante su representación del dispositivo de poder sexo-genérico de la narcocultura y de sus fracturas, refleja las tensiones entre género, poder y violencia en el México contemporáneo, pero también las posibles transformaciones de esta dinámica compleja.

Palabras clave: narcocine, *videohome*, representaciones femeninas, narcocultura, capitalismo gore, necropolíticas de género, necroempoderamiento, estereotipos de género, narcotráfico, violencia.

Índice

Résumé	3
Abstract	5
Resumen	7
Índice	9
Lista de las figuras	13
Lista de las siglas y abreviaciones	18
Agradecimientos	21
Introducción	30
Las mujeres en la narcoficción audiovisual	30
Exposición de la problemática	32
Estado de la cuestión	34
Hipótesis y objetivos	39
Delimitación y justificación del corpus.....	42
Marco teórico-conceptual.....	49
Metodología	54
Presentación de los capítulos.....	58
PRIMERA PARTE — CONTEXTO HISTÓRICO Y POLÍTICO DEL NARCOTRÁFICO Y DE LA NARCOVIOLENCIA EN MÉXICO	61
Capítulo 1. Contextualización sociohistórica del narcotráfico en México y en la frontera mexicano-estadounidense	61
1.1 Los inicios de la producción de drogas en México y la expansión del cultivo de amapola a finales del siglo XIX y principios del XX.....	62

1.2. La consolidación de los cárteles mexicanos en los años setenta y ochenta y la evolución de la situación hasta nuestros días	69
1.3. <i>The war on drugs</i> : la guerra contra las drogas de Estados Unidos	78
1.4. Felipe Calderón y la “guerra contra el narcotráfico”	85
1.5. Conclusiones parciales	92
Capítulo 2. Las mujeres en México y su frontera norte: violencia de género y narcotráfico	94
2.1. Femicidios y violencia contra las mujeres en la frontera.....	95
2.2. La participación de las mujeres en el narcotráfico	105
2.3. Conclusiones parciales	122
SEGUNDA PARTE — NARCOTRÁFICO EN LAS PRODUCCIONES CULTURALES: LA NARCOCULTURA, EL NARCOCINE <i>VIDEOHOME</i> Y SUS PARTICULARIDADES.....	124
Capítulo 3. Para comprender el narcocine: la narcocultura y los narcocorridos.....	124
3.1. La narcocultura: definiciones y manifestaciones	126
3.2. Crónicas cantadas y canciones del narcotráfico: los corridos y los narcocorridos	142
3.3. Conclusiones parciales	157
Capítulo 4. Hacia una nueva manifestación audiovisual de la narcocultura: el narcocine <i>videohome</i>	160
4.1. Narcocine <i>videohome</i> : nacimiento y definición.....	161
4.2. Las características del narcocine <i>videohome</i>	170
4.3. El narcocine como producto del capitalismo gore.....	196
4.4. Conclusiones parciales	206
TERCERA PARTE — LAS MUJERES Y LAS REPRESENTACIONES FEMENINAS DEL NARCOCINE <i>VIDEOHOME</i>	209
Capítulo 5. Las mujeres y la narcocultura audiovisual, detrás y delante de la cámara	209
5.1. El “techo de celuloide”: la participación femenina detrás de la cámara.....	210

5.2. Estado de la cuestión sobre los roles femeninos de ficción en la narcocultura audiovisual mexicana y fronteriza	220
5.2.1. Mujeres y narcocine <i>videohome</i>	221
5.2.2. Mujeres y narcocorridos	226
5.2.3. Mujeres y videoclips de narcocorridos	232
5.2.4. Mujeres y cine sobre narcotráfico	236
5.2.5. Mujeres y series sobre narcotráfico.....	242
5.3. Conclusiones parciales	246
Capítulo 6. Las coreografías sociales del género en el narcocine <i>videohome</i> : los personajes femeninos subordinados a las masculinidades narco.....	248
6.1. Coreografías sociales del género y estereotipos	250
6.1.1. Las coreografías sociales del género en la sociedad mexicana	250
6.1.2. Las coreografías sociales del género en el cine mexicano.....	253
6.2. Narcomasculinidades violentas, consumistas y heterosexuales	257
6.2.1. Las narcomasculinidades en el contexto social mexicano.....	257
6.2.2. Cuernito Armani: las narcomasculinidades en el narcocine <i>videohome</i>	264
6.3. “En el suelo, como una basura”: los personajes de mujeres víctimas de la violencia necropolítica.....	274
6.4. “De a dos, de a tres, de a diez, de a veinte”: los personajes de mujeres decorativas o mujeres-trofeo	294
6.5. Conclusiones parciales	317
Capítulo 7. Los modelos alternativos: un empoderamiento de los personajes femeninos del narcocine ajustado al paradigma neoliberal.....	321
7.1. “Somos tan cabronas como ellos o más”: las jefas y las sicarias	324
7.2. <i>Lex talionis</i> : las vengadoras.....	358

7.3. “Mientras él me siga dando cosas, yo seguiré dándole ‘otras cosas’”: las buchonas	383
7.4. Conclusiones parciales	402
Conclusiones.....	406
Resumen y balance.....	406
Verificación de las hipótesis	413
Aportaciones de la tesis	414
Vías de investigación futuras.....	415
Bibliografía	419
Videografía	479
Musicografía	491
Résumé substantiel de la thèse en français.....	494
Anexo 1. Listado de películas del corpus de contexto (175).....	532
Anexo 2. Listado de películas de narcocine visionadas anteriores al corpus (105)	537

Lista de las figuras

Figura 1. – Distribución de los cárteles en México en 2021. Fuente: Stratfor Worldview. <i>Tracking Mexico's cartels in 2021</i> , 6 de agosto de 2021.	77
Figura 2. – Busto de Jesús Malverde en la capilla en su honor en Culiacán, Sinaloa. © Tomas Castelazo, tomascastelazo.com / Wikimedia Commons	135
Figura 3. – Micrófono en la parte superior del encuadre. <i>El Mocho Chávez</i> (Eduardo Martínez, 2008), 56m45s.....	182
Figura 4. – Encuadre impreciso. <i>El juego final: el Artista</i> (Oscar D. López, 2014), 17m48s	183
Figura 5. – Estopines. <i>El juego final: el Artista</i> (Oscar D. López, 2014), 1h28m20s.....	184
Figura 6. – Portada de la película <i>El Mocho Chávez</i> (Eduardo Martínez, 2008).....	187
Figura 7. – El Chino y Pancho contemplando una víctima borrosa. <i>El juego final: el Artista</i> (Oscar D. López, 2014), 1h10m45s.....	203
Figura 8. – Cuchillo desenfocado. <i>El juego final: el Artista</i> (Oscar D. López, 2014), 1h10m53s .	203
Figura 9. – Cuello y cabeza de Don Rogelio antes del descabezamiento. <i>El juego final: el Artista</i> (Oscar D. López, 2014), 1h30m43s.....	204
Figura 10. – Cabeza cortada desenfocada. <i>El juego final: el Artista</i> (Oscar D. López, 2014), 1h30m58s.....	205
Figura 11. – Tortura de Sara Montemayor. <i>Narcojuniors 2</i> (Enrique Murillo, 2010), 1h18m51s	278
Figura 12. – Diego Montemayor llorando la muerte de su pareja. <i>Narcojuniors 2</i> (Enrique Murillo, 2010), 12m57s.....	281
Figura 13. – El Rayo observando la salida de su madre de la vivienda. <i>El Rayo de Sinaloa</i> (Oscar D. López, 2015), 1h14m41s.....	283
Figura 14. – Rosa en el suelo. <i>El Rayo de Sinaloa</i> (Oscar D. López, 2015), 1h14m41s.....	283
Figura 15. – El Rayo afligido buscando con la mirada al asesino de su madre. <i>El Rayo de Sinaloa</i> (Oscar D. López, 2015), 1h14m41s.....	284
Figura 16. – El Pozolero gritando a su hermana que acaba de sufrir una violación. <i>El Pozolero</i> (Alonso Ortiz Lara, 2009), 8m53s.....	292

Figura 17. – Madre violentada dejada a su propia suerte. <i>La escolta personal</i> (Eleazar García Jr., 2011), 6m50s.....	293
Figura 18. – Joaquín viendo la televisión con sus mujeres-trofeo. <i>El Mochomo</i> (Oscar D. López, 2018), 41m38s.....	296
Figura 19. – Oscar Solano y sus acompañantes. <i>El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio</i> (Enrique Murillo, 2008), 45m06s	299
Figura 20. – Solano presenta a su socio a una de sus acompañantes femeninas. <i>El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio</i> (Enrique Murillo, 2008), 45m45s	299
Figura 21. – Solano y Barragán hablando de negocios en buena compañía. <i>El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio</i> (Enrique Murillo, 2008), 46m00s	300
Figura 22. – Narcotraficantes celebrando con mujeres en un bar. <i>Don Nadie</i> (Alonso Ortiz Jr., 2023), 44m57s.....	302
Figura 23. – Unos narcotraficantes y sus acompañantes. <i>El de los lentes Carrera</i> (Oscar D. López, 2014), 1m58s.....	303
Figura 24. – Mujer bailando para Oscar Solano. <i>El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio</i> (Enrique Murillo, 2008), 51m29s	304
Figura 25. – Mujer bailando y billetes en contrapicado. <i>El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio</i> (Enrique Murillo, 2008), 51m33s.....	305
Figura 26. – Mujeres ofrecidas como regalos. <i>El Rayo de Sinaloa</i> (Oscar D. López, 2015), 25m31s	309
Figura 27. – Mujeres junto a los carros. <i>Culiacán vs Mazatlán 2</i> (Oscar D. López, 2014), 0m29s	312
Figura 28. – Dos mujeres acompañando a Alejandro antes de una carrera. <i>Culiacán vs Mazatlán 2</i> (Oscar D. López, 2014), 0m53s.....	312
Figura 29. – Mauricio en un bar con dos mujeres. <i>El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio</i> (Enrique Murillo, 2008), 18m02s	314
Figura 30. – Primer plano sobre los glúteos de una mujer. <i>Culiacán vs Mazatlán 2</i> (Oscar D. López, 2014), 9m52s.....	315

Figura 31. – Cuerpo erotizado de una mujer en bikini. <i>Las diosas de la mafia</i> (Héctor Ortega, 2022), 21m47s	316
Figura 32. – Miniatura de la película <i>El Rayo de Sinaloa</i> (Oscar D. López, 2015). Loz Lopez Casas TV. <i>YouTube</i> , https://www.youtube.com/watch?v=sKXf6CZof-Y	317
Figura 33. – Miniatura de la película <i>El corrido del viejón</i> (Alonso Ortiz Lara, 2016). OLA Studios TV. <i>YouTube</i> , https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=1QA_f0x4C8w	317
Figura 34. – Regina determinada en contrapicado. <i>Yo soy la patrona</i> (Alonso Ortiz Lara, 2016), 5m54s	327
Figura 35. – Regina matando a su esposo. <i>Yo soy la patrona</i> (Alonso Ortiz Lara, 2016), 1h46m05s	329
Figura 36. – La sicaria Aurora en vestido corto con su grupo de sicarios. <i>La dama del Corvette</i> (Alonso Ortiz Lara, 2016), 20m10s	330
Figura 37. – Las patronas alrededor de la mesa. <i>Yo soy la patrona</i> (Alonso Ortiz Lara, 2016), 1h01m28s	333
Figura 38. – Regina a punto de asesinar a dos rivales. <i>Yo soy la patrona</i> (Alonso Ortiz Lara, 2016), 1h16m03s	334
Figura 39. – Regina en contrapicado a punto de matar al asesino de su hija. <i>Yo soy la patrona</i> (Alonso Ortiz Lara, 2016), 1h38m00s	334
Figura 40. – Rita y sus hermanas luciendo vestimenta y accesorios de lujo. <i>Las mafiosas</i> (Alonso Ortiz Lara, 2015), 1h26m30s	339
Figura 41. – La Gringa divirtiéndose en la piscina con sus acompañantes femeninas. <i>La mujer del traficante</i> (Miguel Molleda, 2024), 58m05s	341
Figura 42. – La sicaria Perra vestida de cuero. <i>Las cuatro michoacanas</i> (Mariano Álvarez, 2020), 1h19m57s	342
Figura 43. – Chole y sus hombres amenazan al Ganzo. <i>Las dos michoacanas</i> (Alonso Ortiz Lara, 2011), 15m54s	344
Figura 44. – Rebeca sometiendo a Efrén. <i>La de las zapatillas Ferragamo</i> (Alonso Ortiz Lara, 2017), 30m18s	346

Figura 45. – Aurora con su pistola en contrapicado. <i>La dama del Corvette</i> (Alonso Ortiz Lara, 2016), 25m26s	348
Figura 46. – María observando su dinero. <i>El cartel de las Barbies</i> (Edgar Arteaga Ríos, 2024), 20m46s	349
Figura 47. – Insistencia formal en las piernas de Aurora. <i>La dama del Corvette</i> (Alonso Ortiz Lara, 2016), 0m30s.....	356
Figura 48. – Insistencia formal en los glúteos de Aurora. <i>La dama del Corvette</i> (Alonso Ortiz Lara, 2016), 1m14s.....	356
Figura 49. – La Emperatriz Ántrax maquillándose. <i>La Emperatriz</i> (Max Hernández Jr., 2015), 1m19s	357
Figura 50. – Esperanza aprendiendo a disparar con unos delincuentes. <i>Miss Narca</i> (Roger Ellis Frazier, 2015), 10m00s.....	361
Figura 51. – Sicario amenazante en contrapicado. <i>El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio</i> (Enrique Murillo, 2008), 1h05m58s	362
Figura 52. – Lucía amenazante en contrapicado. <i>El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio</i> (Enrique Murillo, 2008), 1h06m36s	363
Figura 53. – La Gitana en posición de poder. <i>Los sanguinarios del M1</i> (Alonso Ortiz Lara, 2011), 39m06s	365
Figura 54. – La Gitana cobrando venganza. <i>Los sanguinarios del M1</i> (Alonso Ortiz Lara, 2011), 39m48s	366
Figura 55. – Eva se convierte en la Guerrillera. <i>Prisionera del cartel</i> (Jorge Aldama, 2022), 1h17m45s.....	370
Figura 56. – Sabrina Solano amenazando a Chuy con su pistola. <i>El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio</i> (Enrique Murillo, 2008), 1h36m45s	377
Figura 57. – Mitad inferior del cuerpo de Sabrina en el desierto. <i>El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio</i> (Enrique Murillo, 2008), 1h37m18s	377
Figura 58. – Sabrina dominante en el paisaje desértico. <i>El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio</i> (Enrique Murillo, 2008), 1h37m24s.....	378

Figura 59. – Fundido encadenado entre las sombras de Chuy y Sabrina y el acordeón. <i>El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio</i> (Enrique Murillo, 2008), 1h03m14s	381
Figura 60. – Mary Paz besando a Santiago, quien le acaba de regalar dinero. <i>La descarada</i> (Oscar D. López, 2017), 37m09s	390
Figura 61. – Santiago regalando un perro a Mary Paz. <i>La descarada</i> (Oscar D. López, 2017), 49m14s	391
Figura 62. – El cuerpo erotizado de Mary Paz en bikini. <i>La descarada</i> (Oscar D. López, 2017), 36m03s	393
Figura 63. – Mary Paz vistiendo lencería. <i>La descarada</i> (Oscar D. López, 2017), 49m30s.....	394
Figura 64. – Mary Paz aceptando una joya de alto valor. <i>La descarada</i> (Oscar D. López, 2017), 1h04m22s.....	395
Figura 65. – Marina recibiendo un collar de perlas. <i>Mi vecina me fascina</i> (Omar Arciniega, 2023), 7m44s	398
Figura 66. – Trávelin descendente sobre el cuerpo de Marina. <i>Mi vecina me fascina</i> (Omar Arciniega, 2023), 16m28s.....	398
Figura 67. – Trávelin ascendente sobre el cuerpo semidesnudo de Bianca. <i>Las tóxicas</i> (Héctor Ortega, 2022), 36m43s.....	400

Lista de las siglas y abreviaciones

AK-47: Avtomat Kalashnikova modelo 1947

AMLO: Andrés Manuel López Obrador

CCC: Centro de Capacitación Cinematográfica

CEO: *Chief executive officer*, en español director general o ejecutivo

CJNG: Cártel Jalisco Nueva Generación

COLMEX: Colombia-México

CONACINE: Corporación Nacional Cinematográfica

Conacite Uno: Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y Estado Uno

Conacite Dos: Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y Estado Dos

CONACULTA: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

COVID-19: Enfermedad por coronavirus de 2019

DEA: *Drug Enforcement Administration*, en español Administración de Control de Drogas

DVD: Disco Versátil Digital

EFICINE: Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional

FACINE: Foro Internacional de Análisis Cinematográfico

FIDECINE: Fondo de Inversión y Estímulos al Cine

FMI: Fondo Monetario Internacional

FOPROCINE: Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad

GIF: *Graphics Interchange Format*, en español Formato de Intercambio de Gráficos

IMCINE: Instituto Mexicano de Cinematografía

INEGI: Instituto Nacional de Estadística y Geografía

M1: Manuel Torres Félix (apodo)

Morena: Movimiento de Regeneración Nacional

MTV: *Music Television*

OTD: Organizaciones de Tráfico de Drogas

PAN: Partido Acción Nacional

PNR: Partido Nacional Revolucionario

PRD: Partido de la Revolución Democrática

PRI: Partido Revolucionario Institucional

PRM: Partido de la Revolución Mexicana

RTC: Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía

SESNSP: Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública

TLCAN: Tratado de Libre Comercio de América del Norte

VHS: *Video Home System*

VIP: *Very important person*

A mi padre, Marc Leboeuf, con mucho amor.

Agradecimientos

El número de personas que me han brindado apoyo y ayuda a lo largo de los ocho años de mi doctorado es tan vasto que resulta imposible nombrarlas a todas. Esta incapacidad de hacer un recuento exhaustivo me abruma, pero al mismo tiempo me llena de gratitud, haciéndome consciente de lo afortunada, privilegiada y acompañada que he estado en este camino.

Quiero iniciar estos agradecimientos con un profundo reconocimiento a mis directores de tesis, los profesores James Cisneros y Nancy Berthier. Su constante acompañamiento, su confianza, su rigor intelectual, sus recomendaciones precisas, su paciencia, su disponibilidad y la autonomía que me brindaron a lo largo de este proceso fueron esenciales para la realización de este trabajo. Esta tesis ha alcanzado su forma actual gracias a su apoyo y sus valiosas observaciones críticas. Aprovecho este espacio para expresarles, de manera pública, mi más sincera gratitud.

Asimismo, quiero expresar mi agradecimiento a los miembros del jurado de esta tesis, los profesores Juan Carlos Ramírez-Pimienta, Victoria Ruétalo, Marianne Bloch-Robin y Javier Rubiera, por la minuciosa lectura de mi trabajo y por sus comentarios constructivos, que fueron fundamentales para alcanzar esta versión final. Sus observaciones y sugerencias no solo enriquecieron de manera significativa la presente investigación, sino que seguirán siendo una guía valiosa en el desarrollo de mi proyecto postdoctoral. Es un inmenso honor haber contado con la evaluación y el reconocimiento de destacados y destacadas especialistas en narcocultura, cine y estudios hispánicos.

Agradezco profundamente al Departamento de Literaturas y Lenguas del Mundo de la Université de Montréal y al Centro de Investigaciones Interdisciplinarias sobre los Mundos Ibérico-americanos Contemporáneos (CRIMIC) de Sorbonne Université. Ambos espacios han sido esenciales para mi desarrollo académico y profesional como investigadora y docente, proporcionándome oportunidades invaluableles de aprendizaje y crecimiento a través de seminarios, talleres, contratos de investigación y de enseñanza, así como actividades docentes que han contribuido de manera notable a mi formación.

En este contexto, expreso mi más sincero agradecimiento a todo el profesorado de la sección de estudios hispánicos de la Université de Montréal por creer en mí desde el inicio de mi trayectoria universitaria. De manera especial, agradezco a Ana Belén Martín Sevillano y, nuevamente, a Javier Rubiera, cuyas valiosas observaciones, críticas constructivas y consejos durante mi examen doctoral han sido una guía constante a lo largo del proceso de redacción y han dejado una huella en este trabajo. Javier, gracias por incluirme en su proyecto sobre el teatro y el encuentro entre las culturas ibérica y japonesa en el siglo XVI, así como por depositar en mí su confianza. Extiendo también un agradecimiento especial a Enrique Pato, Juan Carlos Godenzi, Catherine Poupene-Hart, Anahí Alba de la Fuente y Olga Nedvyga por su apoyo y contribuciones en distintos momentos de mi formación.

Agradezco nuevamente a James Cisneros, esta vez por brindarme la oportunidad de colaborar con él en la revista *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Esta experiencia ha sido profundamente enriquecedora.

En Sorbonne Université, agradezco al cuerpo docente del CRIMIC por recibirme con calidez durante mi estancia en Francia. En particular, expreso mi gratitud a Alberto Da Silva y, nuevamente, a Marianne Bloch-Robin, por formar parte de mi *comité de suivi* y por su interés constante en mis avances a lo largo de los años.

Mi agradecimiento también se extiende a las profesoras Livia Monnet, Marion Froger y Julie Lavigne, quienes, desde otros campos disciplinarios, desempeñaron un papel fundamental en los inicios de mi doctorado. Todo lo aprendido en sus seminarios y la retroalimentación generosa que me ofrecieron sobre mis primeros ensayos doctorales marcaron significativamente mi formación. Livia, gracias, además, por su confianza y apoyo a través de los contratos de auxiliar.

Expreso mi profundo agradecimiento a la sección de Cultura, Poder y Política de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA) por organizar una sesión dedicada a comentar mi trabajo y por ofrecerme observaciones tan precisas y útiles. Un agradecimiento especial a Luis Javier Cintrón Gutiérrez por motivarme a integrarme al *Board* de la sección.

Asimismo, agradezco al *Centre de Recherches Intermédiales sur les Arts, les Lettres et les Techniques (CRIalt)* de la Université de Montréal por recibirme como parte de sus miembros. En

particular, quiero expresar mi gratitud a Rémy Besson, Jenny Brasebin y Annaëlle Winand por brindarle un espacio a mi investigación en el marco de *Les midis de l'intermedialité*, así como por sus comentarios atentos, pertinentes y enriquecedores, además de sus valiosas sugerencias bibliográficas, que han nutrido mis reflexiones intermediales.

Quiero agradecer a David Arias, Olivier Coté, Tatiana Navallo, Valentín Pereda, Carlos Belmonte, James Cisneros y al Comité *Femmes et droit* de la Université de Montréal por haberme invitado a compartir con sus estudiantes sobre el tema que más me apasiona. Estas invitaciones y los enriquecedores intercambios que surgieron de ellas me permitieron profundizar mi reflexión y contribuyeron a dar mayor visibilidad al narcocine *videohome*. Valentín, gracias especialmente por las sugerencias de lectura, que abrieron nuevas perspectivas sobre mi tema de investigación desde la criminología.

También quiero expresar mi sincero agradecimiento a Nancy Berthier y a Carlos Belmonte por invitarme a participar en el seminario-coloquio que organizaron en México en 2016 sobre el imaginario catastrófico en las artes visuales hispanoamericanas. Gracias a este evento conocí a Oscar López y me acerqué por primera vez al narcocine, un encuentro que resultó decisivo en mi investigación y por el cual estaré eternamente agradecida.

Agradezco de todo corazón a Ainhoa Vásquez Mejías, Ingrid Urgelles Latorre, Danilo Santos López, Nancy Berthier, Carlos Belmonte, Alejandra León Olvera, Virginia Villaplana Ruiz, Stacy Banwell, Lynsey Black, Dawn Cecil, Yanyi Djamba, Sitawa Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal, Eric Tenkorang, José Manuel Valenzuela Arce, Juan Carlos Ayala Barrón y a la revista *Hispanophone* por brindarme la oportunidad de publicar mis trabajos doctorales en diversas revistas y monografías bajo su coordinación. Mi agradecimiento se extiende también a todas las personas inspiradoras que conocí en congresos, coloquios y otros eventos científicos, quienes, con sus consejos y aportaciones, me ayudaron a crecer como investigadora. Gracias igualmente a todas las personas competentes que evaluaron mis artículos de manera anónima a lo largo de los años y que, desde la sombra, abrieron caminos que me empeñé en seguir.

Un agradecimiento muy especial a Sayak Valencia y a Geneviève Sellier, cuyo trabajo admiro profundamente, por haberse reunido conmigo, en Tijuana y en París, respectivamente,

para comentar mi proyecto de investigación. Gracias por su tiempo y por compartir conmigo su valiosa experiencia y sabiduría, que enriquecieron enormemente mi trabajo.

Mi más sincero agradecimiento a Ainhoa Vásquez Mejías por haberme invitado a participar en el congreso “Narcotransmisiones globales”, por seguir de cerca mi trabajo y por su invaluable apoyo en los trámites relacionados con el postdoctorado.

Extiendo también mi gratitud a los y las colegas excepcionales del Centro de lenguas de la Université de Montréal, un lugar de trabajo enriquecedor y humano. En particular, quiero agradecer a Danielle Vaillancourt, Èric Viladrich, Valérie Pouliot y Arantza Toquero. Me siento profundamente afortunada de haber tenido la oportunidad de colaborar con estas personas tan extraordinarias y de haberme formado profesionalmente a su lado. Un agradecimiento especial a Danielle, quien, más que una coordinadora, se ha convertido en una verdadera amiga.

Agradezco al personal administrativo de Université de Montréal y Sorbonne Université por su constante ayuda y amabilidad, especialmente a Kathy Leduc en Université de Montréal y a Anne-Marie Cabaj en Sorbonne Université, quienes se destacaron por su extraordinaria eficacia y rigor. Quiero también agradecer a Philippe Doyon, de los *Études supérieures et postdoctorales* de Université de Montréal, por su apoyo en los trámites administrativos de la cotutela.

Gracias a Jean-François Laliberté y Sacha Lefebvre por su increíble colaboración y profesionalismo en el marco del concurso *L’illustre recherche*, y por haberle dado visibilidad de manera lúdica a mi investigación. Gracias igualmente a las personas encargadas del concurso Francosphères, quienes contribuyeron significativamente a la difusión de mi trabajo.

Mi investigación en México fue posible gracias al apoyo del personal de la Videoteca Carlos Monsiváis, del Centro de documentación de la Cineteca Nacional de México y de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), quienes me brindaron asistencia en la búsqueda de mi corpus y me facilitaron el acceso a sus colecciones cinematográficas y archivos. Les agradezco profundamente por esta ayuda invaluable. También quiero agradecer al profesor David Wood de la UNAM por su apoyo con los trámites administrativos que facilitaron mis estancias. Asimismo, agradezco de todo corazón a María Alejandra Ramírez y a su hermana Adriana por ofrecerme un lugar donde quedarme en la Ciudad de México. Un agradecimiento

especial también a Oscar Rosas Castro por acompañarme a los tianguis de Tepito para adquirir mis películas de narcocine y constituir así mi corpus.

Para mis estancias en Tijuana, quiero agradecer a Oscar López, Fabián López, Claudia Casas, Antonio Casas del Real y todo el equipo de Loz Brotherz Films, ahora Loz Lopez Casas, por recibirme con los brazos abiertos, por permitirme asistir a la grabación de la película *El Mochomo* y por responder a mis numerosas preguntas. Gracias por abrirme las puertas de su mundo y compartir conmigo su pasión por el cine *videohome*. También les agradezco por facilitarme el acceso a sus películas durante varios años y por recibirme con tanta calidez en su hogar.

Un enorme agradecimiento a Gabriel Lanthier y a todo el equipo de la *Station de biologie des Laurentides* de Université de Montréal por la increíble acogida durante todos los veranos de redacción pasados con ustedes. Gracias por hacerme siempre sentir como en casa y por darme tantas ganas de ir a redactar. También agradezco a *Thèsez-Vous* por crear espacios de colectividad y de solidaridad en la redacción, y por introducirme al método *pomodoro*, del cual ya no podré prescindir; en especial, gracias por haberme dado la oportunidad de conocer a tantas personas maravillosas en el posgrado a lo largo de los años. Mi gratitud también al equipo de las *Matinées de rédaction* en Université de Montréal por fomentar la redacción colectiva, y a Sophie Tremblay-Devirieux y Laure Sarah Ethier por su preocupación por el bienestar de los y las estudiantes.

Mi agradecimiento se extiende a todas las organizaciones que, institucionalmente, hicieron posible este trabajo a través de su apoyo financiero: gracias al *Conseil de recherches en sciences humaines du Canada* (CRSHC), a Mitacs Globalink, al *Conseil regional Île-de-France*, a los *Études supérieures et postdoctorales* (ESP) de Université de Montréal, al Departamento de literaturas y lenguas del mundo de Université de Montréal, al CRIMIC en Sorbonne Université, a la *Faculté des arts et des sciences* (FAS) de Université de Montréal, a la Asociación Canadiense de Hispanistas (ACH), a la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA), a la *Maison internationale* de Université de Montréal, a la *Fédération des associations étudiantes du campus de l'Université de Montréal* (FAÉCUM), a los *Services à la vie étudiante* (SAÉ) de Université de Montréal y a *Les Offices jeunesse internationaux du Québec* (LOJIQ) por sus becas y contribuciones financieras que me permitieron llevar a cabo esta investigación, así como participar en diversas

estancias de investigación y asistir a coloquios y congresos, cuyos aportes han sido invaluable para mi reflexión intelectual. La realización de esta tesis no habría sido posible sin su respaldo.

Expreso mi gratitud infinita a mi madre, Evelyne Pannetier, y a mi padre, Marc Leboeuf, por su amor incondicional, su apoyo constante, y por creer siempre en mí. Mamá, lo has dado todo por mí en cada etapa de mi vida, pero la forma extraordinaria en que me apoyaste durante el último tramo de mi redacción fue simplemente ejemplar, y te estaré agradecida por siempre. Papá, aunque partiste al inicio de mi doctorado, te tuve presente en cada paso del camino, y quiero que sepas que este logro también es tuyo.

Agradezco profundamente a toda mi familia, y en particular a mi hermana, Sophie Lebeuf, a mi hermano, Denis Lebeuf y a mi prima, Anik Pannetier Lebeuf, por su amor y paciencia.

La redacción durante los estudios de posgrado suele ser una experiencia solitaria, pero este no fue mi caso. Me siento increíblemente privilegiada de haber contado con una red de amistad y apoyo que me acompañó a lo largo de todo el doctorado.

Gracias a dos agrupaciones estudiantiles que también han sido como una familia para mí: el Coloquio VocUM y la Asociación de estudiantes de literatura comparada de Université de Montréal (AELCUM). Gracias a todas las personas involucradas por los largos años de proyectos compartidos, logros alcanzados, luchas solidarias, celebraciones y, sobre todo, por la amistad que nos ha unido. Un gracias particular a Julien Plante-Hébert, Michaëlle Dubé, Amélie Clermont-Trottier, Eve-Marie Gendron-Pontbriand, Hubert Corriveau, Hugues Lacroix, Etienne Lehoux-Jobin, Amélie Brisebois, Antonin Rossier-Bisaillon, Stéphanie Luna, Émilie Drouin y Stéphane Térosier (VocUM); así como a Antoine Eberth, Frédérique Paré-Bastarache, Yann Audin, Elena Mandolini, Gabrielle Chartrand, Jonathan Paquette, Élisabeth Marcoux-Bouchard, Ghady Hajjar, Thomas Filteau y Renato Rodriguez-Lefebvre (AELCUM).

Quiero expresar mi agradecimiento a la gente del laboratorio junior CRITIC en París y a los y las formidables colegas estudiantes de Sorbonne Université, con quienes fue un placer colaborar, reflexionar, crecer y forjar lazos de amistad. En especial, quiero mencionar a Mercedes Álvarez San Román, Natalia Núñez-Bargueño, Irina Enache Vic y Anaïs Ornelas Ramírez, quienes siempre estarán en mi corazón, a pesar de la distancia geográfica que nos separa.

Un agradecimiento muy especial a mi amiga, colega y cómplice Anaïs Ornelas Ramírez por su apoyo, sus lecturas atentas y su invaluable ayuda en la revisión lingüística de este trabajo. Si hubiera podido coescribir toda mi tesis con alguien, sin duda habría sido con ella, debido a la profunda confianza, a la amistad, a la sororidad y a la complicidad intelectual que nos unen.

Quiero agradecer profundamente a mis amigxs Jonathan Michaud, Eve-Marie Gendron-Pontbriand, Alexandra Toupin, Elena Mandolini y Samuel Descarreaux por su cariño, disponibilidad, empatía, escucha indefectible, apoyo moral, emocional y académico, por velar por mí en los momentos difíciles, y por creer en mí y ayudarme a conservar la esperanza, especialmente en el último tramo de la tesis. Gracias también por todas las sesiones de trabajo a su lado: muchas de las páginas que siguen fueron redactadas en su compañía. Gracias por todo esto y mucho más. Jonathan, gracias por ofrecer tu tiempo sin medida y por tu generosidad. Eve-Marie, gracias por cuidarme siempre, y mil gracias por la revisión lingüística en francés. Alexandra, gracias por tu inteligencia emocional y por ser, posiblemente, la persona con quien he hecho más *retraites* en mi vida. Elena, gracias por la *Cohorte* Frontenac, y por ser una compañera de piso excepcional y una confidente. Samuel, gracias por escucharme y por llevarme siempre a reflexionar.

Gracias también al círculo quebequense-parisino, y especialmente a Isabelle Fraser, Samuel Descarreaux, Marie-Pascale Leclerc, Pascal-Olivier Pereira de Grandmont y Sophie Marcotte. Ustedes han sido un refugio para mí, tanto en nuestros años en París como en Montreal, en el corazón del COVID-19. Gracias por la amistad y la complicidad. Isabelle, gracias por haber sido, además, mi hogar y mi anclaje durante varios años.

Agradezco a Pascal-Olivier Pereira de Grandmont (Pabz) por haber sido durante mucho tiempo mi compañero, mi cómplice y un pilar fundamental en mi vida, por haber sido tan comprensivo, por haberme acompañado en cada etapa a lo largo de varios años y por creer en mí. Gracias por el amor, la confianza, la paciencia, los proyectos compartidos, la estima mutua y mucho más.

Gracias a Renato Rodriguez-Lefebvre por todo lo que compartimos, por los años de apoyo, de cariño, de presencia afectiva, de escucha atenta, de sensibilidad, de complicidad, de risas, de

visionado de películas, de conversaciones estimulantes; gracias por las pausas de felicidad y de calma en medio de la tormenta doctoral.

Expreso mi agradecimiento a todxs lxs amigxs de estudios hispánicos que han formado parte de mi vida desde la licenciatura o la maestría, con una mención especial a Hugues Lacroix y Amélie Clermont-Trottier. Gracias por todos los recuerdos que llevaré siempre conmigo.

Gracias a lxs colegas del DLLM que dejaron de ser simplemente colegas para volverse amigxs, en particular a Yann Audin, Sarah Labelle, Gabriel Labrie, Roxanne Brousseau, Marimar Rufino Morales, Katrina Kaustinen, Glenda Ferbeyre y Samuele Ellena. Un agradecimiento especial a Yann por su ayuda tecnológica, su tiempo y sus consejos cada vez que las computadoras me fallaron (es decir, siempre). También agradezco a Roxanne Brousseau por el generoso préstamo de su computadora, que hizo posible materialmente mi redacción durante el último año. Estas manos tendidas me hicieron la vida mucho más fácil al final de mi redacción.

Mil gracias a Olivier Coutu, alias “*Gourou*”, por los años de llamadas semanales y de seguimientos sobre mis avances, por velar siempre por mi progreso, por haberse involucrado tanto en mi proceso de redacción y por siempre haber buscado conmigo las mejores estrategias para avanzar. Agradezco su constancia y su ayuda incondicional.

Extiendo mi gratitud a lxs amigxs de la escuela secundaria que llevan más de veinte años a mi lado, y en particular Estelle Gauthier, Elyse Durocher, Stéphanie Nantel, Chanel Doye, Émilie Descoteaux, Cynthia Héту, Émilie Choinière y Miguel Harakat por toda la complicidad y el amor.

Agradezco a Dominic Cliche por haber estado a mi lado en muchos momentos difíciles, por haberme apoyado en todos mis proyectos y por haberme acompañado en varias de mis locuras. Gracias por el cariño, la dedicación y por todos los momentos de felicidad. Pocas veces en la vida he conocido a una persona tan dispuesta a ayudar como él, y le debo muchísimo.

Quiero agradecer también a Juan Alberto Apodaca por los lazos de solidaridad creados en Culiacán y por la complicidad intelectual. Compartir nuestra pasión académica por el narcocine ha sido una gran satisfacción, y me entusiasman las colaboraciones que vendrán en los próximos años.

Gracias a toda la gente con quien realicé sesiones de trabajo presenciales y en línea, así como *retraites* de redacción formales e informales. Un saludo especial a Quentin Duboc, con quien *Thèsez-Vous* me ha brindado afortunadamente la oportunidad de reconectar.

A todas las personas formidables que he conocido en la Université de Montréal, en Sorbonne Université, en los diferentes congresos en los que participé, en mis estancias de investigación en México y en Tijuana, en la *Cité internationale universitaire* de París, y particularmente en la *Maison des étudiants canadiens* y la Casa de México, así como en la SBL y en *Thèsez-Vous*: gracias por la militancia, el crecimiento intelectual, los aprendizajes, la solidaridad, el cariño y la amistad.

Gracias a todos mis seres queridos por haber soportado mi estrés, por haber comprendido mi falta de tiempo y mi mente a menudo perdida entre dos películas, y por haber permanecido a mi lado a pesar de todo.

A todas las personas que no he podido nombrar individualmente, pero que me han brindado su apoyo durante los ocho años que duró esta aventura doctoral: gracias por haber contribuido de alguna manera a esta tesis y por haber formado parte de este episodio memorable de mi vida.

Introducción¹

Las mujeres en la narcoficción audiovisual

En los años setenta, Camelia la Texana asesinó a su amante Emilio Varela en un callejón oscuro de Los Ángeles disparándole siete balazos: se ha escuchado la historia de ambos lados del Río Bravo. Si bien podría parecer un acontecimiento sórdido de la nota roja, se trata en realidad de la trama narrativa de un “narcocorrido”, es decir, de un corrido o canción popular que relata historias reales o ficticias relacionadas con el tráfico de estupefacientes. El narcocorrido “Contrabando y traición”, escrito en 1972 por Ángel González y popularizado dos años después por la agrupación musical norteaña Los Tigres del Norte, es uno de los narcocorridos más exitosos del siglo XX. Narra la historia de una pareja de contrabandistas, Emilio Varela y Camelia la Texana, quienes cruzan la frontera mexicano-estadounidense con kilos de marihuana escondidos en las llantas de su carro. Una vez que la pareja obtiene el dinero de la venta del cargamento, Emilio informa a Camelia que la abandona porque otra mujer lo está esperando en San Francisco; despechada y traicionada, Camelia mata a su amante y huye con el dinero.

El personaje de Camelia, quien demuestra su capacidad para tomar las riendas de su vida y revertir la situación de victimización en la que la colocaba la traición de Emilio, no ha dejado de causar fascinación a lo largo de los años y se ha convertido en un ícono de la narcocultura². Ha sido recuperado en varios corridos más (“Ya encontraron a Camelia”, Los Tigres del Norte, 1975; “El hijo de Camelia”, Los Tigres del Norte, 1977, y sus variaciones³), así como en películas (*Contrabando y traición (Camelia la Texana)*, Arturo Martínez, 1977; *Mataron a Camelia la*

¹ Partes de esta introducción y de los capítulos que conforman esta tesis son versiones enmendadas o remodeladas de trabajos publicados durante nuestro doctorado por las revistas académicas *Comunicación y Medios*, *Cuadernos de Humanidades*, *Arte y políticas de identidad*, *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas e Hispanophone*, y de capítulos redactados para los libros colectivos *Emerald international handbook on feminist perspectives on women’s acts of violence* (2023), *Vidas amortajadas: Poderes sicarios, violencias y resistencias sociales* (2023) y *Violencias, resistencias y estrategias. Análisis de la situación de violencia en México* (2024).

² Entendemos por narcocultura una cultura o subcultura popular que convierte el narcotráfico en estilo de vida o en recurso para producciones culturales (Rincón 2013, 1-3; Héau-Lambert 2014, 160; Sibila y Weiss 2014, 1; Valencia 2016, 24). Para una definición más completa de la narcocultura, véase el capítulo 3.

³ Para consultar un listado más exhaustivo de los narcocorridos que han recuperado al personaje de Camelia, véase Ramírez-Pimienta 2010 y 2016.

Texana, Arturo Martínez, 1978; *La verdadera hija de Camelia*, Bernabé Melendrez, 2011, y varias más), en una ópera (*Únicamente la verdad: la auténtica historia de Camelia la Texana*, Gabriela Ortiz, 2008), en una telenovela (*Camelia la Texana*, Telemundo, 2014) y en otras producciones artísticas. Al poner a prueba los estereotipos de género predominantes en una cultura del narcotráfico regida por códigos machistas, Camelia prefigura de alguna manera a los demás personajes femeninos de ficción violentos involucrados en el negocio multimillonario del narcotráfico⁴.

Cincuenta años después del éxito comercial de “Contrabando y traición”, el protagonismo femenino en el ámbito del narcotráfico parece estar más en boga que nunca en las producciones audiovisuales latinoamericanas, tanto en la televisión como en el cine. Efectivamente, a partir de los inicios del siglo XXI, personajes como Teresa Mendoza en *La reina del Sur* (Telemundo, 2011-2023), *Rosario Tijeras* (RCN Televisión, 2010 y Azteca Trece y Azteca 7, 2016-2019) y Catalina en la telenovela *Sin tetas no hay paraíso* (Caracol Televisión, 2006) han pasado a formar parte del cotidiano de incontables personas en México, Estados Unidos, Colombia y el resto de América Latina. *Las muñecas de la mafia* (Caracol Televisión y Netflix, 2009-2019), *Camelia la Texana* (Telemundo, 2014), *La viuda negra* (Univisión, RTI Producciones, Televisa y Caracol Televisión, 2014-2016), *Señora Acero* (Telemundo, 2014-2019), *Señorita Pólvora* (Sony, Teleset y Televisa, 2015), *Griselda* (Latin World Entertainment, Grand Electric y Wilfully Obtuse, 2024): las mujeres del narco se han convertido en las protagonistas de numerosas series recientes que han alcanzado una popularidad innegable entre las audiencias hispanas.

Paralelamente a estas series de alcance global que presentan a narcoheroínas, algunas grandes producciones cinematográficas mexicanas, colombianas y estadounidenses también han explorado las experiencias vividas por las mujeres en el seno de una sociedad machista dominada por el narcotráfico y por la violencia que este genera, que suscitan cada vez más interés. Un ejemplo notable es la película estadounidense *Miss Bala* (2019), dirigida por Catherine Hardwicke. Este filme, que es una adaptación de la película mexicana homónima de 2011 dirigida

⁴ Precisemos, no obstante, que “Contrabando y traición” no fue el primer narcocorrido dedicado a una mujer traficante. Tal como menciona Juan Carlos Ramírez-Pimienta, ya existía en los años sesenta el corrido “Pancha contrabandista”, compuesto por Cornelio Reyna, aunque este corrido no tuvo la misma acogida que el de Camelia.

por Gerardo Naranjo, lleva a la pantalla la resiliencia y la creatividad del personaje de Gloria en su lucha por la supervivencia en el mundo del narcotráfico en el que ha sido arrastrada a la fuerza, y se centra en el empoderamiento femenino en situaciones de vulnerabilidad (A. O. Scott 2019).

Ahora bien, la presencia de un protagonismo femenino en las producciones culturales que abordan el tema del narco no se limita a las narcoseries, ni al cine comercial o al cine de festivales sobre el tráfico de drogas. En los últimos veinticinco años aproximadamente, se han multiplicado los títulos de películas mexicanas de bajo presupuesto perteneciendo a la industria *videohome*⁵ —una industria cinematográfica producida para verse directamente en casa, en la pantalla chica— que dan cuenta de la participación femenina en el negocio del narcotráfico, como *Carmela la Michoacana* (Jesús Frago Montoya, 1998), *La mera reyna del sur* (Luis Estrada, 2003), *La mafiosa — Una vieja de pocas pulgas* (José Luis Vera Alamillo, 2004) y *La traficante del Maserati (La Texana)* (Edgar Arteaga Ríos, 2024). Consecuentemente, han quedado plasmados en el imaginario nacional y en el de la frontera mexicano-estadounidense tanto personajes femeninos sumisos al narcopoder masculino heteropatriarcal⁶ como personajes de mujeres más activas que perpetúan los ideales de empoderamiento femenino instaurados por *Camelia la Texana* —y una década después por *Lola la trailera* (1983), sobre la que volveremos más adelante—.

Exposición de la problemática

A pesar de la presencia de personajes femeninos en los narcocorridos⁷, en las películas sobre narcotráfico y en la literatura sobre narcotráfico o narcoliteratura⁸, cabe señalar que la narcocultura del siglo XX ha sido predominantemente masculina: los protagonistas han sido en

⁵ Para consultar una definición más detallada de lo que se entiende por *videohome*, veáse el capítulo 4.

⁶ Entendemos por heteropatriarcado el sistema sociohistórico que se apoya en la supremacía del género masculino y de la heterosexualidad.

⁷ Pensemos, por ejemplo, en “Margarita la de Tijuana” (Los Tigres del Norte, 1977), “Luz Elia la de Chihuahua” (Los Rieleros del Norte, 1985), “La guerrera del Norte” (Los Embajadores del Norte, 1996) y “La dama del Montecarlo” (Los Aguirre, 1997), para citar algunos. También vale la pena mencionar a la narcotraficante Ignacia Jasso “la Nacha”, quien realmente existió y es mencionada en dos de los que Juan Carlos Ramírez-Pimienta considera ser los primeros narcocorridos grabados en la historia (junto con “La Piedrera”, de Clemente Chávez, grabado en 1929): “El Pablote” (José Rosales, 1931) y “Corrido del hampa” (Flores y Durán, composición anónima, 1935) (2016b, 42, 46, 50; 2021, 15-17, 24, 33, 255).

⁸ Consideremos obras literarias como *Perra brava* (2010), de Orfa Alarcón y *La reina del Sur* (2002), de Arturo Pérez-Reverte, cuyas protagonistas son mujeres.

su gran mayoría masculinos, y las historias, normalmente inventadas por corridistas, cineastas y escritores hombres, se han solido contar desde un punto de vista varonil para un público también pensado como tal.

Si bien en los hechos los cárteles mexicanos han tenido relativamente pocas mujeres entre sus filas entre los años setenta del siglo XX y los años dos mil (Ravelo 2011; Polit Dueñas 2016, 162-63), la guerra contra el narcotráfico desplegada durante el sexenio del presidente Felipe Calderón (2006-2012) ha significado un crecimiento de la participación femenina en los diferentes escalones de los grupos delictivos y una diversificación de los roles ocupados por las mujeres en el negocio violento del narcotráfico (Santamaría Gómez 2012, 47; Jiménez Valdez 2014, 102).

Paralelamente a esta situación, la presión que ejerce en México la industria de la belleza y de la moda sobre las mujeres para que adapten sus cuerpos a estándares de belleza femenina cada vez más influenciados por la cirugía estética (Aguirre 2011) y difundidos a través de íconos femeninos de la narcocultura como Emma Coronel Aispuro, esposa de Joaquín “el Chapo” Guzmán, en redes sociales como Instagram o TikTok, ha alcanzado niveles sin precedentes. A esto se añade la multiplicación de los certámenes de belleza y concursos de “miss” en el país desde inicios del siglo XXI, que contribuyen a la consolidación de nuevos modelos de feminidad en México y en sus estados del norte con mayor arraigo de la narcocultura (Santamaría Gómez 1997; Valdez Cárdenas 2009).

Para completar el panorama, la frontera norte del país, y en particular el estado de Chihuahua, ha experimentado un aumento significativo en los feminicidios desde los años noventa y, más ampliamente, desde la implementación de políticas neoliberales en la República mexicana, y Ciudad Juárez se ha vuelto tristemente famosa por su problema sistémico de asesinatos de mujeres (González Rodríguez [2002] 2005, 2012; Fregoso y Bejarano 2010; Lagarde y de los Ríos 2010; H. Campbell 2011, 19).

Cada una de estas dimensiones del contexto sociohistórico participa en la construcción de modelos de feminidad geográfica y culturalmente anclados e influye en el imaginario que circula sobre las mujeres en México y en su frontera norte, así como sobre los vínculos complejos que unen a los personajes femeninos de ficción al narcotráfico, a la violencia y al neoliberalismo.

Partiendo de las consideraciones anteriormente enunciadas, nos preguntamos ¿qué papeles desempeñan los personajes femeninos en los productos audiovisuales populares sobre narcotráfico creados en México y en la frontera mexicano-estadounidense desde el inicio de la guerra contra el narcotráfico? Ante el aumento de los feminicidios, los imperativos estéticos transmitidos por los certámenes de belleza y las redes sociales, los cambios históricos en la división del trabajo en las organizaciones narco bajo Calderón y la creciente difusión nacional e internacional de las preocupaciones feministas, ¿cómo están retratadas las mujeres y cuál es la naturaleza de su participación en el tráfico de estupefacientes en las películas recientes del llamado narcocine *videohome*? ¿Reproducen simplemente las películas recientes de narcocine los clichés machistas y patrones tradicionales y heteropatriarcales en lo que atañe a los roles de género, o existen también en su universo diegético personajes femeninos alternativos con poder y agencia? ¿Cómo se relacionan los personajes femeninos creados en los últimos años con la violencia experimentada en México y especialmente en su frontera norte, y con los ideales neoliberales inherentes al universo narco? Estas preguntas guiarán nuestra reflexión a lo largo de nuestro proyecto de investigación.

Esta tesis contribuye al estudio de las representaciones femeninas en las películas mexicanas de bajo presupuesto del llamado narcocine pertenecientes a la industria *videohome*. Más específicamente, en ella se estudiarán los tipos de personajes femeninos presentados en el narcocine *videohome* producido entre 2007 y 2024 —es decir, a partir del inicio de la guerra contra el narcotráfico emprendida por Felipe Calderón hasta el momento de terminar este proyecto— y las complejas relaciones que unen dichos personajes a la violencia extrema y a las necropolíticas (Mbembe 2003) asociadas al narcotráfico, así como al heteropatriarcado y a las dinámicas neoliberales presentes en el país y en la región fronteriza con Estados Unidos.

Estado de la cuestión

Esta sección se dedicará a revisar la literatura académica relacionada con el narcocine *videohome*, puesto que otro estado de la cuestión sobre las representaciones femeninas en la narcocultura audiovisual se abordará extensivamente en el quinto capítulo.

Si excluimos las referencias puntuales a la existencia del narcocine en estudios que se enfocan en la narcocultura o el cine de explotación latinoamericano, la cantidad de investigaciones académicas dedicadas específicamente a la industria del narcocine de bajo presupuesto ha sido relativamente limitada. Hasta la fecha, identificamos los trabajos de Norma Iglesias-Prieto (1991), Adán Avalos (2009), Emmanuel Vincenot (2010), María Fernanda De los Ríos Ramírez (2012), Yolanda Mercader (2012), Ryan Rashotte (2015), Juan Alberto Apodaca (2017; 2020), Carlos Belmonte Grey (2018) y Maxime Dehaye (2019). Mientras que Iglesias-Prieto y Avalos abordan en sus estudios el cine fronterizo de manera amplia, abarcando también otros temas aparte del tráfico de drogas, Vincenot, De los Ríos Ramírez, Rashotte, Apodaca, Belmonte Grey y Dehaye se centran específicamente en el *videohome* sobre narcotráfico, conocido como narcocine; Mercader, por su parte, concentra su análisis en el narcocine *videohome*, pero también establece ciertos puntos de comparación con el cine comercial sobre narcotráfico subvencionado por el Estado.

El libro pionero de Norma Iglesias-Prieto *Entre yerba, polvo y plomo (lo fronterizo visto por el cine mexicano)* (1991) ofrece una definición conceptual del cine fronterizo y trata distintas facetas de este cine: aborda los intereses de los productores, las complejas dinámicas entre productores y distribuidores, los canales de exhibición, los mensajes transmitidos, las temáticas recurrentes y las características generales de las tramas, los estereotipos que se movilizan, las figuras estelares del elenco, las características socioeconómicas de sus audiencias y los procesos de recepción. La autora también proporciona información valiosa que incluye las sinopsis de las películas discutidas en el libro —producidas entre 1938 y 1989—, artículos y notas periodísticas sobre el cine fronterizo, entrevistas, datos sobre los carteles publicitarios de las cintas, así como diversos comentarios y observaciones adicionales.

Adán Avalos también reflexiona sobre el cine fronterizo; en su capítulo de libro “The *naco* in Mexican film: *La banda del carro rojo*, border cinema, and migrant audiences” (2009), además de presentar algunas de las características de producción y distribución de este cine, señala los prejuicios clasistas que existen en su contra. El autor aboga por el reconocimiento de las películas de cine fronterizo —frecuentemente tildado de “naco” en el sentido de vulgar o inculto— como documentos culturales valiosos que dan cuenta de las experiencias de marginación y de la

identidad de las personas inmigrantes latinoamericanas en Estados Unidos y que contribuyen a construir entre esas audiencias un sentimiento de comunidad.

En su artículo “Narcocine : la descente aux enfers du cinéma populaire mexicain” (2010), Emmanuel Vincenot ofrece un análisis histórico del narcocine mexicano y explora diferentes dimensiones de este fenómeno audiovisual. Vincenot explica la génesis de este cine, que coincide con el surgimiento de los grandes cárteles de drogas durante las décadas de los setenta y ochenta; también describe la estrecha relación entre el narcocine y el narcocorrido, señalando que el primero suele adaptar las narrativas del segundo para la pantalla. Además, el autor presenta la transición de la proyección inicial de películas narco en cines hacia la consolidación, durante los años ochenta y noventa, del formato *videohome*, distribuido en VHS y posteriormente en DVD, orientado al consumo de las clases populares y desfavorecidas. Por último, Vincenot examina la posible implicación económica de los cárteles de drogas en la producción de películas de narcocine y de narcocorridos.

La tesis de licenciatura de María Fernanda De los Ríos Ramírez, titulada “*Narcovideohomes el reflejo de la sociedad mexicana en crisis*” (2012), también ofrece algunas pistas para el estudio del narcocine *videohome*, presentando muy brevemente el surgimiento del narcocine y su filiación con el narcocorrido, su relación con los eventos y personajes de traficantes de la actualidad y sus audiencias migrantes. Además, describe sus círculos de distribución en México en mercados al aire libre como los de Tepito, en la Ciudad de México.

El investigador, gestor cultural y coordinador general del Foro Internacional de Análisis Cinematográfico (FACINE) en Tijuana, Juan Alberto Apodaca, ofrece datos más recientes y desmonta los mitos asociados al *videohome* mexicano fronterizo contemporáneo y su manifestación más redituable: el narcocine. En su artículo “El *videohome* contemporáneo. Un modelo para armar” (2017), el investigador subraya la distinción entre la historia oficial del cine, promulgada por el Estado, y la historia no oficial del pequeño cine regional que opera fuera de los mecanismos de legitimación estatales y de las estadísticas nacionales oficiales —categoría en la que se inscribe el narcocine—. Apodaca destaca la rentabilidad de la industria del narcocine en México y aboga por un reconocimiento de su existencia y de su vitalidad, argumentando que el

videohome no es simplemente un formato, sino un modo de hacer cine. El autor también contextualiza históricamente la aparición del narcocine y describe el estado de la industria cinematográfica mexicana durante el sexenio de José López Portillo. En su trabajo posterior “El narco cine en la frontera México-Estados Unidos. Apuntes sobre una (micro)industria del *videohome* fronterizo” (2020), Apodaca desarrolla una extensa reflexión sobre las maneras de definir la industria del narcocine fronterizo y del *videohome* y analiza las principales características y dinámicas socioculturales y de mercado de ambas. Asimismo, detalla la situación de la productora Baja Films para ilustrar los aspectos de financiamiento, producción, distribución y rentabilidad del narcocine a través de este caso ejemplar.

Carlos Belmonte Grey (2018) señala, por su parte, el abandono reciente de los DVDs por el narcocine, que se produce desde 2016 exclusivamente para la televisión y para Internet, lo que le confiere, según su análisis, un carácter de cine serial televisivo. En su capítulo de libro “Loz Brotherz Films y la identidad regional en el cine narcotelevisivo y uso de la memoria presente”, el autor presenta el caso ejemplar de la productora Loz Brotherz Films, filial de Baja Films Internacional radicada en Tijuana, e insiste en el rol del narcocine en la formación de una identidad regional fronteriza, que se debe en parte a la movilización de los acontecimientos de la actualidad en las películas *videohome*.

El supuesto carácter *kitsch* de este cine popular repleto de estereotipos, cuya interpretación es inmediatamente accesible para las audiencias, así como la tensión entre la dimensión de espectáculo presente en las cintas a través de las actuaciones musicales de bandas de narcocorridos y la impresión de autenticidad transmitida por el uso de la cámara al hombro, las imperfecciones formales y la baja resolución y calidad de imagen de los filmes, son otros aspectos abordados en la tesis de maestría de Maxime Dehaye, “Le kitsch dans le cinéma narco” (2019). El autor también examina el narcocine desde una perspectiva intermedial, interesándose por el proceso de remediación (Bolter y Grusin 1999) de los narcocorridos por el narcocine y por la insistencia de este cine en su propia materialidad o “hipermediación”, así como por las implicaciones derivadas de la inclusión de imágenes de archivo en algunas de estas películas.

Hasta donde sepamos, solamente el artículo “Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico” de Yolanda Mercader (2012) y el libro *Narco cinema: sex, drugs and banda music in Mexico's B-filmography* de Ryan Rashotte (2015) han caracterizado la industria del narcocine *videohome* a la vez de abordar el tema de sus personajes femeninos. Efectivamente, además de proveer información novedosa en cuanto al contexto de emergencia del narcocine en la historia cinematográfica mexicana, a los modos de producción, a los rasgos formales y temáticos de las películas de bajo presupuesto sobre narcotráfico en México y a las diferentes fases que ha conocido el narcocine desde su nacimiento, Mercader expone la evolución de la tensión que existe en las representaciones femeninas del narcocine entre la cosificación sexual y el empoderamiento, cada vez más presente en las cintas desde la década de los noventa (2012, 211, 231). Rashotte, por su parte, provee su definición personal del narcocine, además de informar sobre algunos cineastas y algunas de las películas más destacadas de este cine desde la década de los setenta. En lo que atañe a las cuestiones de género, el autor canadiense propone una tipología de los personajes femeninos del narcocine y menciona una película cuyos protagonistas son homosexuales y se desvían en este sentido de los estereotipos de heteronormatividad narco.

Los trabajos antes mencionados son valiosos para documentar los antecedentes del *videohome* (Iglesias-Prieto 1991), contribuir a la conceptualización y a la definición de lo que es el narcocine (Vincenot 2010; Mercader 2012; Rashotte 2015; Apodaca 2017, 2020), dar cuenta desde una perspectiva histórica de su surgimiento, evolución y transformación (Vincenot 2010; Mercader 2012; Apodaca 2020), informar sobre sus características y sus antiguas y nuevas estrategias de distribución, distintas de ambos lados del Río Bravo (Avalos 2009; Vincenot 2010; De los Ríos Ramírez 2012; Rashotte 2015; Apodaca 2017, 2020; Belmonte Grey 2018; Dehaye 2019), pensar su interconexión con otros medios (Dehaye 2019), valorar su importancia cultural (Avalos 2009) e iniciar una reflexión en cuanto a las representaciones de género más observadas en las cintas de narcocine (Mercader 2012; Rashotte 2015), entre otras aportaciones. No obstante, la mayoría de los trabajos mencionados, con la excepción de los libros de Iglesias-Prieto y Rashotte y de la tesis de maestría de Dehaye, son artículos breves, capítulos de libros o tesis de licenciatura que, debido a su extensión limitada, solamente pueden abordar superficialmente

cada uno de estos temas. En consecuencia, consideramos que hacen falta otros estudios de mayor calado sobre la industria relativamente poco investigada del narcocine *videohome*⁹.

En lo que atañe a la dimensión de género, los estudios de Mercader y de Rashotte, si bien constituyen un punto de partida altamente provechoso para el análisis de los personajes femeninos, presentan una cantidad limitada de tipos de figuras femeninas retratadas: Mercader menciona exclusivamente la existencia de personajes de mujeres fuertes, violentas y empoderadas en su análisis de las representaciones femeninas del narcocine *videohome*, lo que puede llevar a interpretar que solamente existe un tipo de papel femenino en estas películas, mientras que Rashotte clasifica a los personajes femeninos del narcocine en tres estereotipos que, a pesar de aparecer frecuentemente en los filmes, no nos parecen suficientes para reflejar con exhaustividad la diversidad de personajes femeninos retratados en este corpus. De ninguna manera pretendemos con esta observación despreciar las fuentes mencionadas sobre esta base, ya que ninguno de los dos estudios referidos tiene como objetivo describir con exhaustividad los personajes femeninos del narcocine. Simplemente señalamos, partiendo de estos estudios previos, que un análisis más completo y matizado de las representaciones femeninas del narcocine *videohome* queda por hacer para reflejar la diversidad de personajes retratados, y creemos que esta puede constituir una de las aportaciones de nuestra tesis.

Hipótesis y objetivos

Presentaremos a continuación las hipótesis que buscaremos comprobar en nuestra investigación.

En primer lugar, creemos que, dado que las películas de narcocine se crean en grandes cantidades y que su éxito y su rapidez de producción dependen de la reproducción de fórmulas narrativas relativamente simplificadas que dejan un espacio limitado para la complejidad de las tramas y de las relaciones entre los personajes, los personajes femeninos en estas cintas tienden a representar roles fácilmente reconocibles que se repiten frecuentemente de un filme a otro.

⁹ Cabe señalar que el investigador mexicano Juan Alberto Apodaca está actualmente completando una tesis doctoral sobre el narcocine *videohome* fronterizo, enfocándose en sus dimensiones semánticas y míticas, y más específicamente en los motivos del éxito del narcocine y de la fascinación que ejerce en ciudades fronterizas como Tijuana con altos niveles de narcoviolenca. Este trabajo tiene el potencial de constituir otra aportación estimable para nuestro campo de estudio.

Desde esta perspectiva, pensamos, en segundo lugar, que en las películas de narcocine *videohome* coexisten dos fenómenos divergentes en relación con los personajes femeninos recurrentes. Por un lado, suponemos una marcada presencia de personajes femeninos estereotipados en términos de subordinación y de cosificación sexual ejercida por una mirada masculina —tanto la de los personajes masculinos a nivel narrativo como la del dispositivo fílmico a nivel estético-formal, reflejada en los tipos de planos y el montaje—. Por otro lado, sospechamos la existencia paralela de personajes femeninos activos y, en cierta medida, empoderados, que suponemos fuertes y violentos. Creemos que los personajes femeninos que podrían calificarse de subordinados se construyen a partir de características percibidas como femeninas, según una concepción tradicional del género heredada de la cultura heteropatriarcal y machista, mientras que los personajes activos rompen —hasta cierto punto— con estos estereotipos y amplían el abanico de las feminidades de la narcocultura audiovisual. Intuimos que estas dos categorías de personajes femeninos coexisten en las películas de narcocine y que sirven, incluso, de contraste entre sí.

En tercer lugar, basándonos en la literatura existente, pensamos que los roles femeninos recurrentes en las películas de narcocine son los siguientes: en el caso de los personajes femeninos subordinados a los narcotraficantes masculinos, anticipamos la presencia de víctimas vulnerables o indefensas ante la violencia narco, de mujeres acompañantes que corresponden a lo que se ha conceptualizado como mujeres decorativas (Rivera Magos y Carriço Reis 2017) o mujeres-trofeo (Valenzuela Arce [2002] 2003; Ovalle y Giacomello 2006; Santamaría Gómez 2012; Jiménez Valdez 2014) y de cómplices de bajo rango de los narcotraficantes, como las denominadas “mulas”¹⁰. Suponemos que estos roles, caracterizados por su poder limitado, reproducen clichés machistas arraigados en mentalidades patriarcales y comportamientos de género percibidos como “tradicionales”, y reafirman el narcopoder heteropatriarcal. La

¹⁰ Las personas que cruzan la frontera escondiendo sustancias ilícitas en su cuerpo, dentro de su organismo mediante la ingestión de cápsulas, debajo de su ropa o en bolsos de viaje son conocidas como “mulas” en el vocabulario del narcotráfico, o también como “burreros” o “burreras” o “correos humanos” (Anitua y Picco 2012, 226; Carey 2014, 55; Bernabéu Albert 2017, 2-3; Sinatra 2020, 6; Tickner, Alonso, Loaiza, Suárez, Castellanos y Cárdenas 2020, 15-16; “Halconas, cocineras, traficantes y acompañantes” 2021; Vega 2023, 5). También pueden ser el vehículo de transporte de cantidades importantes de dinero. Cabe señalar que la denominación “mula” conlleva una connotación negativa, sugiriendo que estos individuos son percibidos como animales instrumentalizados para los propósitos de otras personas (Anitua y Picco 2012, 226; Sinatra 2020, 8).

importancia de los feminicidios en la frontera norte del país, el peso de la cirugía estética y de los certámenes de belleza en México —especialmente en los estados con una fuerte narcocultura— y la influencia audiovisual de los videoclips de narcocorridos, que cosifican a las mujeres enfatizando verbal y formalmente sus cuerpos voluptuosos, nos llevan a pensar que los personajes de víctimas y de mujeres decorativas ocupan un lugar preeminente en las películas que analizaremos.

En cuanto a los personajes de mujeres activas en nuestro corpus, creemos que se trata principalmente de jefas de cártel poderosas y de sicarias, que se empoderan a través de la violencia. Lo que nos lleva a suponer la importancia de las jefas y las sicarias en nuestro corpus, además de los trabajos de Mercader (2012) y de Rashotte (2015) que destacan la presencia de personajes femeninos agresivos y empoderados en el narcocine, es el creciente involucramiento de las mujeres en los cárteles de drogas en México desde la “guerra contra el narcotráfico” iniciada por Felipe Calderón, así como el incremento de las preocupaciones feministas tanto a nivel nacional como internacional y la presencia significativa de personajes femeninos violentos en varias películas taquilleras del siglo XXI que circulan internacionalmente e influyen en la cultura popular.

En cuarto lugar, debido al machismo asociado con la narcocultura, suponemos que los personajes femeninos fuertes siguen siendo representados como excepcionales, mientras que la norma tiende a estar más alineada con los personajes de mujeres subordinadas a los personajes de narcotraficantes masculinos. Además, pensamos que los personajes femeninos violentos ofrecen una alternativa de feminidad narco con mayor poder e importancia en las tramas narrativas, pero que, al igual que los personajes femeninos subordinados, estos también son presentados desde una mirada masculina sexualizante y una perspectiva despreciativa, lo cual matiza las interpretaciones feministas que se pueden hacer de estos personajes activos.

Partiendo del estado de la cuestión antes referido, así como de las preguntas planteadas y de las hipótesis establecidas, expondremos ahora los objetivos concretos de nuestra tesis.

Para empezar, considerando la relativa escasez de estudios sobre el narcocine *videohome*, buscamos, con esta investigación, proponer una definición de este tipo de cine, que es aún poco

conocido en el mundo académico, y describir sus características principales, así como las transformaciones más significativas que ha experimentado en los últimos años. Nos proponemos realizar esta conceptualización y descripción tomando en cuenta los puntos de anclaje del narcocine en el fenómeno más amplio de la narcocultura. También aspiramos a analizar las relaciones existentes entre el narcocine *videohome* y el neoliberalismo, tanto en la diégesis de los filmes como en su producción.

En lo que atañe a las cuestiones de género, buscamos identificar a los principales tipos de personajes femeninos representados en las películas recientes de narcocine *videohome* y clasificar a estos personajes según el poder que poseen, evitando tanto las simplificaciones y generalizaciones excesivas o caricaturescas como la homogeneización de las representaciones a través de nuestra interpretación. Además, nos proponemos describir las representaciones narrativas y formales de cada una de estas categorías de personajes, utilizando ejemplos y estudios de casos que provienen de las películas de nuestro corpus.

A través del análisis de los personajes femeninos representados, queremos alcanzar una comprensión más profunda de las dinámicas de género, de poder y de dominación presentes en estas producciones audiovisuales de la narcocultura e interrogar las posibilidades de empoderamiento de los personajes femeninos en contextos de narcoviencia.

Finalmente, otro de los objetivos de esta investigación doctoral es arrojar luz sobre las complejas relaciones que existen entre las representaciones del género femenino en las películas de narcocine *videohome* y el neoliberalismo. Más específicamente, buscamos analizar cómo las dinámicas neoliberales presentes en el territorio mexicano y en sus regiones fronterizas del norte influyen en las construcciones ficticias de las feminidades de la narcocultura y en las relaciones de género que se construyen entre los personajes.

Delimitación y justificación del corpus

Nuestro corpus está conformado por películas de narcocine *videohome* mexicanas y mexicano-estadounidenses —es decir, producidas en la región fronteriza constituida por los estados norteros de México y los estados sureños de Estados Unidos— creadas a partir de 2007, después

del comienzo de la guerra contra el narcotráfico en México, hasta el momento de terminar este proyecto en 2024.

Nuestros motivos para centrar nuestro estudio en los filmes pertenecientes a la industria del narcocine *videohome*, a menudo tildados de productos audiovisuales “ilegítimos” tanto por la academia como por la crítica (Apodaca 2017), en vez de enfocarnos en el cine comercial o de arte, son varios. Para empezar, a diferencia de las películas mexicanas comerciales y taquilleras y de las películas de arte sobre el narcotráfico que han circulado en festivales —como *Amar a morir* (Fernando Lebrija, 2010), *El infierno*¹¹ (Luis Estrada, 2010), *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011), *Heli* (Amat Escalante, 2013), *Noche de fuego* (Tatiana Huezo, 2021) y *La civil* (Teodora Mihai, 2021)—, las cuales han sido ampliamente analizadas, criticadas y debatidas en diversas plataformas, generando numerosos artículos, memorias y tesis, el narcocine *videohome* ha recibido escasa atención tanto en el ámbito académico como por parte de la crítica cinematográfica. Por ello, coincidimos con el investigador mexicano Juan Alberto Apodaca cuando afirma que “los estudios académicos sobre cine mexicano tienen una deuda con la industria del *videohome* fronterizo contemporáneo” (2020, 205).

Esta falta de atención puede atribuirse, por un lado, a la relativa dificultad de acceso a este tipo de películas, que forman parte de una industria paralela no reconocida en las estadísticas anuales de producción cinematográfica del país. Por otro lado, más allá de los desafíos de accesibilidad —que se están reduciendo cada vez más gracias a la expansión de Internet—, el narcocine suele ser despreciado por investigadoras e investigadores debido a su clasificación como cine de explotación, a su reducido presupuesto, a sus recursos limitados y, por ende, a la aparente carencia de “trabajo artístico” que se le atribuye por la premura con la que se realizan sus producciones (Vincenot 2010, 33; Apodaca 2017). Estos filmes han sido pasados por alto por

¹¹ Cabe mencionar que la película *El infierno*, si bien fue realizada con un presupuesto significativo, parcialmente producida por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), galardonada con varios premios y nominada a otros en los Premios Ariel y los Premios Goya—en otras palabras, si bien no pertenece de ninguna manera a la industria *videohome*—, rinde homenaje de diversas maneras al cine de baja inversión. Esto se evidencia, por ejemplo, en la aparición estelar del actor Mario Almada, una figura icónica del cine fronterizo (Rojas-Sotelo 2014, 225-26; Domínguez Ruvalcaba 2017, 129). Asimismo, podría argumentarse que la actuación musical del conjunto Terquedad Norteña en la película de Estrada, así como la inclusión de varios narcocorridos de Los Tucanes de Tijuana —incluyendo una canción original compuesta para la película— y de Chalino Sánchez, constituyen un guiño al narcocine, que también suele incorporar actuaciones musicales y narcocorridos en sus filmes.

la comunidad académica por motivo de su pertenencia a lo que se denomina despectivamente “baja cultura”, la cual es considerada de escaso interés en términos de contenido y de estética¹² (Sconce 1995; Avalos 2009, 195; Apodaca 2017).

Sin embargo, compartimos la perspectiva del especialista colombiano en narcocultura Omar Rincón, quien sostiene que las valoraciones negativas de los productos culturales populares del narcotráfico por parte de un gran número de analistas pueden expresar cierto desprecio de clase hacia lo que consideran ser entretenimiento de pobres, así como un juicio moral en cuanto a la supuesta perversión del público por aquellas representaciones culturales y una mirada complaciente hacia un tipo de estética que difiere significativamente de los gustos de la élite (2021, 57). En este sentido, la desconsideración de la crítica y de parte de la academia hacia el narcocine puede interpretarse como una manifestación de la “distinción” estética descrita por Pierre Bourdieu, según la cual tanto las élites intelectuales como la burguesía se burlan de los gustos artísticos de las culturas populares por considerarlos reveladores de una supuesta carencia de educación y, al distanciarse de estos gustos, legitiman su propio capital cultural (1979, 10-60).

Apodaca también deplora la actitud desdeñosa de intelectuales como el crítico de cine, actor y guionista Emilio García Riera, quien se refiere al cine mexicano fronterizo de bajo presupuesto de manera despectiva, calificándolo de cine “muy barato y vulgar” (1986, 316). Tales comentarios reflejan, según Apodaca, un vilipendio hacia el “cine no considerado ‘artístico’, ‘culturalmente relevante’ o ‘importante’” (2020, 199) que reúne manifestaciones cinematográficas como el cine de ficheras —cine que versa sobre mujeres trabajando en cabarés, heredero del cine de rumberas de la Época de Oro del cine mexicano en los años cuarenta y cincuenta—, así como el cine de luchadores como *El Santo*, el cine de ciencia ficción, el cine fantástico y el narcocine.

Por nuestra parte, consideramos más bien que estas manifestaciones de la cultura popular merecen ser estudiadas con la misma atención que las manifestaciones de la llamada “alta cultura”, aunque cuestionamos esta terminología dicotómica. Las películas de narcocine

¹² Es importante destacar, no obstante, el creciente interés de los estudios culturales hacia la cultura popular en los últimos años, lo que permite ofrecer una visión más matizada de este panorama.

videohome poseen una importancia y un peso cultural innegables, y gozan de cierta popularidad entre las poblaciones mexicanas y mexicano-estadounidenses (Avalos 2009, 194; Vincenot 2010, 45; Apodaca 2017); por lo tanto, dichas producciones pueden llegar a tener audiencias de decenas de millones de personas. Consideramos que esta situación justifica el estudio de las cintas de narcocine como objetos culturales en debida forma. Este cine popular, consumido en ambos lados del Río Bravo, especialmente en los estados del norte de México y las regiones del sur de Estados Unidos con una población hispana significativa (Avalos 2009, 188; Loyola y Martín 2009; Vincenot 2010, 40-43; Mercader 2012, 224; Rashotte 2015, 1; Belmonte Grey 2018, 33), participa en la creación de puentes culturales e identitarios a través de un imaginario común. Además, en términos cuantitativos, las películas de narcocine *videohome* se encuentran entre las más producidas en toda América Latina. La productora Loz Brotherz Films, por ejemplo, firmó un contrato para producir veinticuatro películas entre mediados del año 2015 y mediados del 2016, en su período de mayor actividad fílmica (Apodaca 2017; Belmonte Grey 2018, 36)¹³. Todo lo anterior nos lleva a concluir que este fenómeno cultural no puede ser ignorado.

También pensamos, al igual que la historiadora mexicana Julia Tuñón, que las películas de la cultura popular concebidas con premura, hasta cierto punto, nos dan más información sobre la cultura y los valores interiorizados por una colectividad que las películas de arte, sobre todo en lo que atañe a representaciones de género. Para explicar esta propuesta, nos permitimos citar a la investigadora sobre su decisión de estudiar melodramas populares, los cuales frecuentemente son considerados de menor valor artístico por la crítica:

El criterio de calidad no fue determinante en la elección de las películas, pues, por lo general, las burdas [...] son las que dan más información. Quizás esto se debe a que son hechas con mucha premura y poca reflexión, de manera que dejan escapar muchos contenidos simbólicos de una manera más libre y muestran esa cara oculta de la

¹³ Los hermanos Oscar y Fabián López trabajaron a partir de 2009 hasta 2018 bajo el nombre de la productora Loz Brotherz Films, radicada en Tijuana, en el estado de Baja California. Durante los diez años de actividad de la productora, los dos hermanos formaron parte de los representantes más prolíficos del llamado narcocine *videohome* en toda la República de México. Hasta 2015, tenían un contrato de distribución con algunas tiendas Walmart para entregarles diez largometrajes de ficción anuales; a partir de mediados del 2015, dejaron definitivamente el formato DVD, orientándose hacia la televisión e Internet, y firmaron un contrato con la cadena televisiva estadounidense Cine Mexicano para producir 24 películas anuales entre 2015 y 2016 (Belmonte Grey 2018, 36; Apodaca 2020, 203-4). Pudieron alcanzar estos objetivos gracias al despliegue simultáneo de dos unidades de rodaje en paralelo que graban en las mismas locaciones con unos días de diferencia, a la ayuda de otros directores contratados y a la existencia de dos equipos de edición (Belmonte Grey 2018, 37).

información en donde radica la importancia del material fílmico. En las cintas más baratas [...], en los llamados “churros” se destacan mucho mejor las concepciones sobre el género que en el material de calidad, que se realiza con más cuidado y espíritu crítico. (Tuñón 1998, 18)

En este sentido, sin menospreciar la calidad de estas cintas, consideramos que el estudio de las películas *videohome* podría ofrecer un acceso más directo y transparente al entramado de relaciones que unen el género, la narcocultura y las dinámicas de poder que el estudio de películas que han sido el fruto de una mayor reflexión.

En lo que atañe al área geográfica que seleccionamos para nuestro corpus, hemos optado por estudiar las películas de narcocine *videohome* producidas tanto en el territorio mexicano como en los estados fronterizos del sur de Estados Unidos. La frontera mexicano-estadounidense, al ser la zona de contacto entre ambos países y, por ende, el territorio en el que se realiza el cruce ilegal de personas y de mercancías ilícitas y en el que las drogas fluyen de sur a norte y las armas y municiones de norte a sur, entre otros productos, está permeada por las influencias sociopolíticas, económicas y culturales del contrabando. Por lo tanto, la región fronteriza posee un imaginario particular que simultáneamente une y separa ambos países, y que está relacionado con las dinámicas asociadas al tráfico de drogas, la violencia cotidiana, los feminicidios, el tráfico de personas y de órganos, así como las promesas de anonimato o de una nueva vida para las numerosas personas migrantes que provienen del resto del país y del continente. Estas particularidades influyen considerablemente en el tratamiento de las cuestiones de violencia, de poder y de género en las obras de ficción. En este sentido, no resulta sorprendente que tanto el narcocine como el narcocorrido, que lo precede y en el que el narcocine encuentra su principal fuente de inspiración, se hayan desarrollado principalmente en los estados fronterizos de ambos países, especialmente en ciudades como Tijuana, Mexicali, Monterrey, San Diego, Los Ángeles y Houston, entre otras¹⁴. Pese a ello, el narcotráfico afecta a diversas regiones y localidades de México más allá del norte del país, y la narcocultura se ha extendido en gran parte del territorio nacional mexicano. Por esta razón, y dado que existen en la actualidad centros de producción

¹⁴ Información adquirida por la autora en conversaciones personales con el director de narcocine Oscar D. López, en agosto de 2017.

importantes de narcocine en otros estados como Jalisco o Michoacán¹⁵, decidimos incluir también en nuestro estudio las películas mexicanas de narcocine *videohome* producidas en zonas no fronterizas, que también participan en la construcción de un imaginario narcocultural.

En cuanto a la selección del año 2007 como momento bisagra para delimitar las películas incluidas en nuestro corpus, se justifica por el impacto que la guerra contra el narcotráfico iniciada por Calderón ha tenido en las temáticas bélicas y en la estética violenta de los productos audiovisuales populares de la narcocultura. Efectivamente, a partir del estallido de la guerra, que desencadenó una violencia sin precedentes en varias zonas del país, se ha observado un incremento paralelo de la violencia en las tramas narrativas, en el lenguaje empleado por los personajes y en las imágenes de las películas de narcocine y de los videoclips de narcocorridos. Como las interrelaciones entre la narcoviencia y las dinámicas de género están en el centro de nuestras preocupaciones en el marco de esta tesis, consideramos pertinente seleccionar un corpus que refleja precisamente esta fase reciente más agresiva de la historia del narcocine *videohome*. Además, las considerables pérdidas humanas ocasionadas durante la guerra contra el narcotráfico han conllevado un reclutamiento significativo de mujeres en los cárteles; consideramos que este contexto sociohistórico proporciona un marco propicio para el análisis detallado de las complejas interacciones entre género y violencia. Tomando también en cuenta el contexto tecnológico, el crecimiento reciente de plataformas de transmisión continua o *streaming* para ver cine desde finales de la década de los 2010 hasta la actualidad en México (Smith 2021, 1) nos ha conducido a extender el período abarcado por nuestro corpus hasta el año 2024, que coincide con la finalización de esta tesis, con el fin de brindar una descripción actualizada del narcocine y de las transformaciones que ha experimentado.

Cabe señalar que, debido al importante volumen de nuestro corpus y a la imposibilidad de analizar en detalle cada una de las cintas, contamos con un corpus de análisis, conformado por las películas que serán estudiadas de manera individualizada con mayor profundidad, y un corpus de contexto, que será analizado de manera referencial como un conjunto cinematográfico y al que se aludirá puntualmente para ilustrar brevemente aspectos específicos del análisis o

¹⁵ La mayor parte de las películas de OLA Studios dirigidas por Edgar Arteaga Ríos, por ejemplo, se producen en Morelia.

tendencias observadas en un extenso número de películas. El corpus de análisis consta, por lo tanto, de aquellas películas de narcocine *videohome* que mencionaremos en nuestros estudios de casos por su tratamiento significativo de los personajes femeninos, ya sea por su representatividad del género del narcocine o, al revés, por su enfoque único y poco convencional en comparación con el resto del corpus de contexto. Este, en cambio, está conformado por las 175 películas de narcocine *videohome* producidas entre 2007 y 2024 que hemos visionado en el marco de nuestra investigación doctoral; estas producciones audiovisuales, aunque no serán analizadas de manera detenida en la tesis, se considerarán y mencionarán como parte del análisis global.

La selección de las películas que componen el corpus de contexto se ha realizado principalmente en función de la accesibilidad a las mismas, dado que, hasta hace poco, las películas de narcocine eran difíciles de obtener fuera de México y de las regiones del sur de Estados Unidos. Nuestro corpus incluye todas las películas de narcocine producidas en el período seleccionado que formaban parte de las colecciones de la Cineteca Nacional de México y de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México hasta el año 2019, fecha de nuestra última estancia en la Ciudad de México, así como las que pudimos adquirir en versión original a través de Amazon o en versión pirata en mercados informales, como los tianguis del barrio de Tepito en la Ciudad de México. También forman parte del corpus las películas alojadas en la cuenta privada de YouTube del director Oscar D. López, a la cual nos concedió acceso hasta 2020, así como algunas películas subidas ilegalmente a la plataforma por personas aficionadas. A partir de 2020, varias productoras comenzaron a subir algunas de sus películas a YouTube para satisfacer la demanda de contenido en línea, lo que ha facilitado el acceso a varias películas de narcocine desde cualquier parte del mundo y nos ha permitido añadir numerosos filmes a nuestro corpus de contexto.

Por último, aunque estas cintas no forman parte del corpus seleccionado, también visionamos un total de 105 películas de narcocine producidas entre 1977 y 2006 en el marco de nuestra investigación, con el objetivo de comprender en profundidad las características y la evolución del género desde sus inicios y de conocer los principales cambios provocados por la guerra contra el narco.

Marco teórico-conceptual

Para proponer un análisis de las representaciones femeninas del narcocine *videohome* informado por la violencia contemporánea y los mecanismos neoliberales, hemos escogido un marco teórico transdisciplinario y feminista¹⁶, que se fundamenta principalmente en los estudios culturales, los estudios de género, el feminismo decolonial, la teoría feminista del cine y, en menor medida, en la antropología y la sociología.

Estudiaremos las relaciones que existen entre los personajes femeninos retratados en nuestro corpus y las dinámicas de dominación intergénero propias de la narcocultura a la luz de los conceptos feministas decoloniales de necropolíticas de género (Valencia 2010) y de pedagogías de la crueldad (Segato 2018). Las necropolíticas de género, adaptadas del concepto de necropolíticas propuesto por Achille Mbembe (2003), abarcan las formas de poder letales o violentas que se manifiestan a través de prácticas agresivas y destructivas como el asesinato, la tortura y la esclavitud (Mbembe 2003, 14) que le permiten a un grupo —en la mayoría de los casos masculino— ejercer su dominio y su poder sobre una población determinada o sobre las personas de un determinado género con el fin de acercarse a los roles socialmente esperados en cuanto a la masculinidad o a la feminidad (Valencia 2010, 16; 2012, 88). Siguiendo a Foucault, Mbembe defiende “una lectura de la política como obra de muerte”¹⁷ (2003, 16), y piensa el proyecto central de las personas que ejercen el control necropolítico como “*la instrumentalización generalizada de la existencia humana y la destrucción material de los cuerpos y las poblaciones humanas*”¹⁸ (2003, 14; cursivas del autor). Según Mbembe, las necropolíticas pueden ejercerse tanto desde el control estatal y oficial, al igual que el poder soberano, como desde instituciones paraestatales y al margen de la ley, tales como las organizaciones criminales (2003, 16); nos enfocaremos en esta última dimensión de las necropolíticas para analizar las

¹⁶ Cabe señalar que el feminismo al que nos referiremos a lo largo de esta investigación doctoral es en realidad un transfeminismo, es decir, un feminismo inclusivo que va más allá del binarismo de géneros. El transfeminismo, como lo señala Valencia, “es capaz de conservar como necesarios ciertos supuestos de la lucha feminista para la obtención de derechos en ciertos espacios geopolíticamente diversos y, al mismo tiempo integra el elemento de la movilidad entre géneros, corporalidades y sexualidades para la creación de estrategias que sean aplicables *in situ*” (2017, 382).

¹⁷ “a reading of politics as the work of death” (2003, 16; nuestra traducción).

¹⁸ “*the generalized instrumentalization of human existence and the material destruction of human bodies and populations*” (2003, 14; nuestra traducción, cursivas del autor).

dinámicas de género que operan en las prácticas vinculadas al narcotráfico representadas en las obras del corpus. Las pedagogías de la crueldad, por su parte, son las prácticas por las cuales los individuos aprenden a cosificar a las personas y tratar más ampliamente lo vivo como un objeto (Segato 2018, 11). Ambos conceptos, que forman parte de lo que la filósofa Sayak Valencia calificó de episteme de la violencia (2010, 19), serán definidos en mayor profundidad en los capítulos de análisis.

Movilizaremos, además, el concepto de necroempoderamiento, definido por Valencia como un empoderamiento que se lleva a cabo a través de la sangre, del asesinato y de la demostración de fuerza (2010, 3, 148, 205-6; 2012, 84), para pensar las estrategias violentas de legitimación de algunos de los personajes. Profundizando la instrumentalización de la violencia por parte de los narcotraficantes en México como estrategia para la adquisición de poder y de movilidad social, Valencia desarrolla el concepto de necroempoderamiento, entendido como la reconstrucción de la dignidad y la reafirmación de la identidad de género mediante el uso de la violencia, del asesinato y de la tortura (2010, 3). Se trata del proceso por el cual un sujeto transforma su situación de vulnerabilidad o de subalternidad en posibilidad de acción y de autopoder mediante prácticas distópicas y violentas de autoafirmación que se inscriben generalmente en una lógica capitalista de rentabilidad (2010, 3; 2017, 84). Ejemplos de estas prácticas de necroempoderamiento incluyen el asesinato por encargo, el secuestro, la tortura y la venta de órganos humanos, entre otros (2012, 84). Este concepto nos permitirá considerar la violencia —la que se ejerce sobre las mujeres, o la que las mujeres se reapropian y subvierten— como una herramienta de afirmación de su persona y de su poder de acción que perpetúa los estereotipos de género o que permite al contrario alejarse de ellos.

Propondremos que este proceso, aunque ha sido conceptualizado por la filósofa mexicana como más frecuente entre los sujetos masculinos involucrados en el narcotráfico (2010, 176), también puede aplicarse a la adquisición de cierto estatus o de cierto poder por parte de los personajes femeninos a través de prácticas violentas. El orden sexual predominante dentro de las organizaciones delictivas del narcotráfico —y, más ampliamente, en las sociedades permeadas por la narcocultura— hace que el tipo de necroempoderamiento y sus efectos varíen según el género, lo que destacaremos en nuestro análisis.

También pondremos a dialogar las prácticas necropolíticas ejercidas por las “narcas” y los narcos de las películas de narcocine con la adhesión de los personajes al dogma neoliberal, empleando para ello las herramientas de análisis del capitalismo gore. El capitalismo gore, que representa la etapa más reciente del capitalismo en México y en otras excolonias que se encuentran en situación de precariedad socioeconómica amplificada por la modernidad neoliberal, se caracteriza por la capitalización de la muerte y por la utilización de prácticas de extrema violencia como medio para el crecimiento económico (Valencia 2010, 15).

Analizaremos las estrategias adoptadas por ciertos personajes femeninos para ascender social y económicamente, las cuales están alineadas con los ideales neoliberales, utilizando los conceptos de capital erótico y capital humano. El capital erótico, término acuñado por la socióloga Catherine Hakim, engloba los elementos físicos y sociales que posee una persona y que puede movilizar para resultar sexualmente atractiva y, a través de esa atractividad, adquirir prestigio o privilegios (2010, 501). Por otro lado, el concepto de capital humano, que el filósofo Michel Feher retoma de los trabajos de Theodore Schultz (1961), Gary Becker (1964) y Michel Foucault ([1979] 2004), se refiere al conjunto de características, competencias, prácticas y conocimientos que una persona puede adquirir a lo largo de su vida, los cuales la distinguen de las demás y de los que puede sacar provecho para obtener posición, estatus o ventajas (2007, 15). Desde la perspectiva neoliberal, tanto el capital erótico como el capital humano son capitales en los que una persona puede invertir para fomentar su desarrollo y crecimiento.

Adoptamos una comprensión del género como una construcción social y cultural, siguiendo las definiciones propuestas por Joan Scott ([1986] 1990) y Judith Butler ([1990] 2010). Según Scott, las categorías “hombre” y “mujer” son esencialmente vacías, y el concepto de género tiene dos dimensiones fundamentales. Por un lado, se trata de un elemento constitutivo de las relaciones sociales que se basa en las diferencias percibidas entre los sexos; por otro lado, actúa como un vehículo para las relaciones de poder ([1986] 1990, 55). De este modo, el género puede variar en función de nociones de clase, raza, etnia y edad, y no constituye, por lo tanto, una categoría social estable. También según Butler, el género es dinámico y performativo y se construye mediante la recreación de significados socialmente establecidos; la filósofa insiste

además en la importancia de la repetición de actos y rituales en la producción del género ([1990] 2010, xv-xvi, 42, 189-91).

En consonancia con esta definición del género, el concepto de estereotipo tal como lo entiende Homi Bhabha, es decir, como una forma de representación o imagen simplificada que un grupo dominante produce de un grupo marginado a partir de un proceso de generalización y repetición que contribuye activamente a perpetuar dinámicas desiguales de poder ([2001] 2003, 398), será movilizad para pensar los papeles femeninos recurrentes y fácilmente reconocibles que corresponden a cierta construcción patriarcal del género femenino. De manera complementaria, el concepto de coreografías sociales del género, que designa los comportamientos de género esperados de acuerdo con los roles tradicionales que las industrias culturales como el cine reproducen y de cierta manera promueven y enseñan (Valencia 2014, 76), nos servirá para reflexionar sobre los clichés heteropatriarcales de género repetidos en las tramas y en los dispositivos formales de los filmes estudiados.

Junto con las coreografías sociales del género, emplearemos el concepto de dispositivo de poder sexo-genérico, que Guillermo Núñez Noriega y Claudia Esthela Espinoza Cid definen como un dispositivo que participa en las dinámicas de poder y que construye tanto la sexualidad y el género como los valores, comportamientos y subjetividades que sustentan (2017), para analizar las configuraciones de género de la narcocultura representadas en nuestro corpus.

Por su parte, la masculinidad hegemónica, entendida como una forma normativa de masculinidad heterosexual que domina las demás identidades de género y es reconocida por una sociedad dada como representativa de las características más asociadas con la hombría (Connell y Messerschmidt 2005, 832-38), y el mandato de masculinidad, que se refiere a unas normas y expectativas sociales que dictan los comportamientos esperados de los hombres y que se basan en rasgos como la crueldad y la agresividad (Segato 2016, 21; 2018, 13-14, 40-41), serán herramientas conceptuales útiles para analizar la construcción de la subjetividad de los personajes masculinos y las actitudes de dominación intergénero presentes en sus interacciones con sus homólogos femeninos.

Las propuestas conceptuales de pioneras de la teoría y crítica feminista del cine como Laura Mulvey (1975) serán también movilizadas para abordar cómo los recursos cinematográficos empleados participan en la construcción del dispositivo de poder sexo-genérico de la narcocultura representado en las cintas. En este sentido, el concepto de “mirada masculina” (*male gaze*) (Mulvey 1975), que supone que la mujer en el cine narrativo clásico es representada como el objeto erotizado de una mirada masculina voyerista y heterosexual inducida por la cámara y el montaje, nos permitirá analizar la cosificación sexual de ciertos personajes femeninos desde una perspectiva formal¹⁹.

Finalmente, cabe precisar que nuestro propio locus de enunciación es el de una investigadora blanca feminista proveniente de Quebec formada principalmente en la academia occidental, más específicamente en Quebec y Francia y perteneciendo, por lo tanto, a una cultura privilegiada y geopolíticamente dominante con respecto a las dinámicas coloniales. Somos conscientes del peso de la colonialidad del saber (Quijano 2000) y de los posibles sesgos cognitivos y epistémicos que pueden surgir debido a ello, y también tenemos conciencia del riesgo de tomar en cuenta las cuestiones feministas, pero de tener las cuestiones coloniales, así como las cuestiones de clase, etnia y raza como punto ciego en el análisis debido a la hegemonía conceptual occidental y a nuestra experiencia personal de vida. Tal como lo subraya al respecto la teórica feminista del cine estadounidense Mary Ann Doane, “el énfasis de la teoría feminista en la sexualidad como lugar de opresión ha sido y sigue siendo crucial, pero también está claro que centrarse en la sexualidad puede cegar al analista ante otras realidades de discriminación y diferenciación”²⁰ (1991, 9). Por esta razón, si bien incluiremos herramientas conceptuales de autoras y autores occidentales en nuestra reflexión, nos parece particularmente importante adoptar un marco teórico en su mayoría proveniente de Latinoamérica y de México y reconocer que los saberes son situados. Del mismo modo, queremos apoyarnos en un conocimiento local e

¹⁹ Si bien se ha criticado en años recientes la conceptualización de la mirada masculina planteada por Mulvey en los años setenta por apoyarse en teorías convencionales del psicoanálisis freudiano, creemos, al igual que Maricruz Castro Ricalde, que es preciso reconocer la contribución innovadora de Mulvey a la discusión teórica sobre representaciones femeninas en el cine, teniendo también en cuenta las numerosas derivaciones analíticas que se inspiraron en sus propuestas (Castro Ricalde 2003, 262), como las de Mary Ann Doane (1991) e Iris Brey (2020).

²⁰ “[f]eminist theory’s emphasis upon sexuality as a site of oppression has been and continues to be crucial, but it is also clear that the focus on sexuality can blind the analyst to other realities of discrimination and differentiation” (1991, 9; nuestra traducción).

informado que nos permita pensar las opresiones de manera interseccional (Crenshaw 1989) en función de las realidades del contexto geopolítico, histórico y cultural preciso de México y de la frontera mexicano-estadounidense en el siglo XXI, lo cual es coherente con las preocupaciones decoloniales de nuestra investigación.

En este sentido, y enlazando con nuestra reflexión metodológica, consideramos esencial reconocer la responsabilidad ética que requiere interpretar producciones culturales mexicanas desde Canadá y Francia, y hacer afirmaciones sensibles y matizadas para evitar tanto las generalizaciones apresuradas como la imposición de lecturas simplificadas de las representaciones desde una perspectiva extranjera. Cabe reconocer también las estructuras y relaciones de poder subyacentes a la investigación universitaria ejercida desde la llamada academia occidental, especialmente cuando se estudian las producciones culturales populares de regiones con un pasado colonial. Por ello, es importante posicionarse como investigadora, admitir que nuestro lugar de enunciación no es neutro, cuestionar continuamente nuestra postura y nuestras ideas preconcebidas a lo largo de la investigación y comprometernos éticamente con la interpretación, entendiendo que esta es inevitablemente subjetiva.

Metodología

En lo que atañe a la metodología adoptada para llevar a cabo nuestra investigación, procederemos a un estudio cualitativo narrativo y formal de los personajes femeninos de las películas del corpus. El estudio narrativo se llevará a cabo mediante el análisis de los eventos de las tramas, de los diálogos y de las relaciones entre los personajes, mientras que el estudio de la forma cinematográfica de las obras estudiadas se hará mediante el examen de componentes del lenguaje cinematográfico y de la puesta en escena. Cabe subrayar que, con el fin de enlazar la metodología con el marco teórico, analizaremos la representación narrativa y formal de los personajes femeninos a través del filtro de la teoría fílmica feminista.

El tipo de estudio cualitativo que escogimos permite una ejemplificación de mayor calado de los personajes femeninos y estereotipos estudiados, así como una comprensión más precisa de la complejidad de los fenómenos descritos, algo que un estudio cuantitativo no podría ofrecer. En lugar de realizar un análisis exhaustivo de cada filme, lo cual nos habría restringido a trabajar

con un número limitado de cintas, optamos metodológicamente por una perspectiva más amplia y global que nos permite abarcar más de cien películas, lo que a su vez facilita la identificación de las coincidencias y divergencias en las representaciones. En este sentido, adoptamos una metodología que se alinea con la utilizada por la investigadora feminista mexicana Julia Tuñón (1998), quien, en su estudio sobre las mujeres de celuloide de la Época de Oro del cine mexicano, privilegió un acercamiento más panorámico al corpus, lo que le permitió estudiar un gran número de películas y destacar los lugares comunes en la construcción fílmica del género, ejemplificando sus afirmaciones con estudios de casos más detallados cuando era pertinente.

Para describir los dispositivos fílmicos que intervienen en las cintas estudiadas y elaborar los pasos de nuestro acercamiento al corpus, movilizamos el vocabulario cinematográfico técnico-conceptual y las etapas del análisis fílmico proveídos por los estudios cinematográficos, apoyándonos en herramientas propuestas por especialistas del cine como David Bordwell y Kristin Thompson en *Film art. An introduction* (2008) y Anne Goliot-Lété y Francis Vanoye en *Précis d'analyse filmique* (2020), por ejemplo.

En este sentido, partiendo de las pautas propuestas por Goliot-Lété y Vanoye y adaptándolas a las particularidades de nuestra investigación, la primera etapa que seguimos fue el visionado de las películas que conforman el corpus de contexto. Paralelamente a este visionado inicial, se tomaron apuntes sobre el argumento global y los personajes femeninos de las películas, prestando atención a aspectos generales de las tramas narrativas y elementos destacables de diálogo relacionados con las cuestiones de género, así como a las relaciones entre los personajes y a ciertos recursos cinematográficos llamativos utilizados para representar a las mujeres.

Una segunda fase consistió en identificar las principales categorías de personajes femeninos recurrentes que comparten características comunes, las cuales emergieron a partir de este primer visionado, y separar dichas categorías en dos grupos: por un lado, las representaciones subordinadas de mujeres y, por otro, las empoderadas. A partir de esta categorización, se determinó qué películas ofrecían más contenido relacionado con las cuestiones de género y, por lo tanto, eran susceptibles de conformar el corpus de análisis.

En un tercer momento, se revisaron de nuevo las películas preseleccionadas para el corpus de análisis y se volvió a visionar numerosas veces las secuencias en las que se representa a las mujeres. Se realizó una descripción detallada de estas secuencias, prestando atención tanto a los elementos narrativos como a los técnicos o formales que pudieran enriquecer nuestra reflexión sobre las cuestiones de género. Entre estos elementos, se incluyeron las réplicas de los propios personajes femeninos sobre las feminidades en el contexto del narcotráfico, los discursos masculinos sobre las mujeres y el léxico utilizado por los hombres para referirse a ellas, las actitudes de los distintos personajes hacia las figuras femeninas, los movimientos de cámara y tipos de planos empleados para presentarlas, las dinámicas de poder y de género observables en las secuencias y la música extradiegética, entre otros. Para la descripción técnica de las tomas o secuencias seleccionadas, seguimos la propuesta de Bordwell y Thompson, quienes sugieren identificar los mecanismos formales pertinentes a nuestras preguntas de investigación y centrarse únicamente en ellos en lugar de intentar describir todos los dispositivos técnicos presentes en cada secuencia, puesto que el volumen de datos colectados con este método puede resultar abrumador y desviar el enfoque del análisis (2008, 432). Consideramos efectivamente que un análisis exhaustivo de los dispositivos formales de cada secuencia es inapropiado para un corpus tan extenso como el nuestro.

La cuarta etapa de nuestro acercamiento al corpus consistió en establecer conexiones entre los elementos identificados en las diferentes películas; este momento también implicó la selección de los ejemplos que nos parecieron más representativos de cada tipo de personaje retratado. En esta fase, de índole más analítica, se estableció un diálogo entre las representaciones femeninas encontradas, el marco teórico y la literatura secundaria existente sobre las producciones audiovisuales relacionadas con el narcotráfico.

Precisemos que hubo un vaivén constante entre las diferentes etapas, ya que, para asegurar un corpus lo más representativo posible, continuamos visionando nuevas películas a lo largo de la investigación. Esto nos permitió conocer las tendencias más recientes del narcocine y de sus representaciones de género, así como obtener información actualizada sobre la aparición de nuevos directores, directoras, actores y actrices, entre otros aspectos.

Si bien los estudios culturales se han interesado por diversas producciones audiovisuales de la cultura popular, como series o filmes de explotación, estas obras se han analizado principalmente desde la narratología o los estudios de recepción, como si el análisis detallado del lenguaje cinematográfico debiera limitarse al cine independiente o de arte. Consideramos, sin embargo, que el estudio de los dispositivos formales del narcocine *videohome* puede proporcionar pistas de análisis tan significativas para nuestro enfoque de género como la información obtenida a partir de las tramas narrativas.

Cabe mencionar que nos esforzamos por trascender los métodos tradicionales de análisis narrativo que buscan evaluar las representaciones de la agencia femenina en la pantalla, como la prueba de Bechdel y sus variantes²¹, que consideramos demasiado simplistas para nuestros objetivos. Estas pruebas se centran exclusivamente en la diégesis sin considerar los elementos formales del lenguaje cinematográfico, los cuales, desde nuestra perspectiva, también ofrecen claves interpretativas relevantes y contribuyen sustancialmente a la construcción de las representaciones de género. Estos métodos podrán ser utilizados de manera puntual para respaldar nuestro argumento cuando se considere apropiado, pero no ocuparán un lugar central en el análisis.

Para concluir la descripción de nuestra metodología, es relevante mencionar que dos estancias de más de un mes en la Ciudad de México y dos estancias de dos semanas en Tijuana, realizadas durante los veranos de 2017 y 2019, fueron fundamentales para nuestra investigación. En México, además de adquirir una gran parte de las películas que componen nuestro corpus,

²¹ Varias pruebas se han creado para pensar las representaciones femeninas en el cine. La primera y más conocida, la prueba de Bechdel o prueba de Bechdel-Wallace, averigua si las películas cumplen con el siguiente criterio tripartito: 1) que haya al menos dos personajes femeninos; 2) que estos personajes mantengan una conversación entre sí; 3) que dicha conversación no trate sobre hombres (Kik 2019, 90). Posteriormente, se desarrollaron la prueba Mako Mori, que consiste en verificar si una película 1) presenta al menos un personaje femenino 2) que posee su propio arco narrativo, y 3) cuya existencia en la diégesis no está únicamente subordinada a la línea argumental de un personaje masculino (Kik 2019, 90); la prueba de la lámpara *sexy*, desarrollada por Kelly Sue Deconnick, en la cual se pregunta si el personaje femenino podría ser encarnado por una lámpara *sexy* en vez de por una actriz sin que esto afectara la trama (Cocca 2020, 8); y el test de la mujer en el refrigerador, propuesto por Gail Simone, que comprueba si un personaje femenino es agredido, violado, incapacitado, torturado o asesinado exclusivamente para provocar una reacción en un personaje masculino cercano a ella y favorecer el avance de su arco argumental (Simone 1999; Cocca 2020, 8). Para conocer más pruebas de representación femenina en películas tanto en la pantalla como detrás de la cámara, véase Hickey, Koeze, Dottle y Wezerek 2017.

visionamos otro segmento de este, así como cerca de cien películas anteriores, en la Videoteca digital Carlos Monsiváis de la Cineteca Nacional y en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, instituciones que nos proporcionaron acceso a sus colecciones. También consultamos todas las notas de prensa y los artículos periodísticos sobre narcocine disponibles en los archivos del Centro de documentación de la Cineteca Nacional, y revisamos brevemente la colección de películas del Archivo Cinematográfico Permanencia Voluntaria en Tepoztlán, en el estado de Morelos, que se dedica a la preservación y restauración de películas del cine popular mexicano. En Tijuana, acompañamos al equipo de Loz Brotherz Films durante la mayor parte del rodaje de la película *El Mochomo* (Oscar D. López, 2018), y sostuvimos extensas discusiones con el director y los diferentes miembros de la producción, lo que nos permitió obtener información valiosa e inédita sobre la industria del narcocine.

Presentación de los capítulos

Nuestra tesis se estructurará en tres partes, cada una compuesta por dos o tres capítulos. La primera parte expondrá el marco histórico, político y social en el que se consolidaron el narcotráfico y la violencia relacionada con el crimen organizado en México en el último siglo. El primer capítulo, de índole histórica, trazará la evolución del narcotráfico en México, con un enfoque particular en su frontera norte. Se detallarán los orígenes del cultivo de amapola en México y más precisamente en el estado de Sinaloa, y se presentará la progresión de la producción y del consumo de drogas a lo largo del siglo XX; también se dará cuenta del ascenso de las organizaciones ilícitas relacionadas con el tráfico de drogas en los años setenta. Tras abordar la guerra contra las drogas declarada por el gobierno estadounidense y las repercusiones de esta prolongada campaña en México, se destacará un acontecimiento que marcó un antes y un después en la historia del tráfico de drogas y de la narcoviencia en México: el estallido de la guerra contra el narcotráfico a finales del año 2006, impulsada por el gobierno del presidente Felipe Calderón. El segundo capítulo explorará algunos de los impactos de la creciente violencia en México y su frontera norte sobre las mujeres, examinando tanto la expresión de la violencia masculina sobre los cuerpos femeninos a través de los feminicidios, cuyo número aumentó a partir de los años noventa, como el incremento en la participación de las mujeres en las actividades ilícitas de los cárteles mexicanos.

La segunda parte de la tesis se enfocará en las producciones culturales relacionadas con el narcotráfico. El tercer capítulo iniciará con una reflexión sobre lo que se entiende por narcocultura y cómo se manifiesta en diversas esferas de la cultura mexicana, especialmente en las producciones artísticas, y culminará con una caracterización de los antecedentes musicales del narcocine, los llamados narcocorridos, que son canciones populares sobre el tráfico de drogas que han gozado de un gran éxito desde la década de los setenta. Este recorrido cultural nos llevará a situar, en el cuarto capítulo, el surgimiento del narcocine en el norte de México durante los años setenta, a definir este cine y a detallar sus principales características en términos de producción, distribución, industria y técnica, así como las transformaciones temáticas, estéticas y tecnológicas que ha experimentado en las últimas décadas. Una vez descrito nuestro objeto de estudio, se examinarán las múltiples conexiones que vinculan al narcocine *videohome* con el capitalismo gore, tanto en sus tramas violentas como en su estética minimalista y en sus estrategias de producción.

La tercera y última parte estará dedicada al estudio de las representaciones femeninas del narcocine. El quinto capítulo estudiará la escasa participación de las mujeres en los roles decisionales ejercidos detrás de la cámara, que influye en la forma en que se representan a las mujeres en la narrativa fílmica, y revisará la literatura académica existente sobre los personajes femeninos en la narcocultura audiovisual, tanto en el narcocine *videohome* como en los narcocorridos y sus videoclips, el cine de arte sobre narcotráfico y las narcoseries. El sexto capítulo se enfocará en las representaciones femeninas que están subordinadas a las masculinidades narco en nuestro corpus, que reflejan estereotipos tradicionales de narcofeminidad y se alinean con las coreografías sociales del género heteropatriarcales propias de la narcocultura. Después de estudiar la masculinidad hegemónica narco y sus imperativos de violencia, consumo ostentoso y sexualidad heteronormativa, lo cual permitirá comprender el dispositivo de poder sexogénico de la narcocultura, se analizarán los papeles femeninos de víctimas de la violencia necropolítica y de acompañantes sexualmente cosificadas de los narcos, también conocidas como mujeres decorativas o mujeres-trofeo. Finalmente, el séptimo capítulo presentará papeles femeninos alternativos que se empoderan a través del ejercicio de la narcoviolenencia o de la movilización de su capital erótico, desafiando los estereotipos de pasividad femenina. Se

examinarán las representaciones de las jefas de cártel y de las sicarias, que emplean herramientas necropolíticas para adquirir prestigio y ascender socialmente, así como las de las vengadoras, que toman represalias contra traficantes en respuesta a crímenes familiares, traiciones o violencias sexuales. Por último, se reflexionará sobre los personajes de “buchonas”, quienes invierten en su apariencia física y ganan estatus y capital económico a través de sus relaciones erótico-afectivas con narcotraficantes. Se argumentará que, aunque la violencia y la sexualidad otorgan poder a estos distintos personajes, dicho empoderamiento está limitado por su conformidad con los paradigmas neoliberales y heteropatriarcales de la narcocultura.

PRIMERA PARTE — CONTEXTO HISTÓRICO Y POLÍTICO DEL NARCOTRÁFICO Y DE LA NARCOVIOLENCIA EN MÉXICO

Capítulo 1. Contextualización sociohistórica del narcotráfico en México y en la frontera mexicano-estadounidense

Antes de proceder a la descripción y análisis del narcocine *videohome*, cabe situar este producto audiovisual en su contexto histórico y acercarnos al fenómeno complejo del narcotráfico que se representa en sus tramas, así como interrogar las implicaciones sociales y políticas derivadas de su presencia en México, y especialmente en la frontera norte, desde hace más de un siglo. Efectivamente, la narcoviolencia retratada en el narcocine posee raíces históricas profundas, y su evolución ha sido influenciada por las políticas institucionales antinarcóticos implementadas tanto en México como en Estados Unidos.

Si bien la producción de drogas en México comenzó de manera relativamente marginal en la región occidental del país a finales del siglo XIX, el contrabando de estas sustancias ilícitas se originó en el noreste, con productos provenientes de Europa y Asia. Para la década de los setenta, el narcotráfico ya se había convertido en un fenómeno preocupante para el Estado mexicano. Durante ese período, el comercio ilegal de drogas experimentó una rápida expansión como resultado de la formación de redes transnacionales de narcotráfico y del crecimiento de la corrupción. Las diferentes ofensivas emprendidas por el Estado y el ejército contra los cárteles a lo largo de los años han exacerbado la violencia y propiciado la expansión de las actividades de las organizaciones criminales hacia nuevas regiones del territorio nacional.

Por lo tanto, el contexto que vio nacer a las producciones de la narcocultura se caracteriza por el creciente poder e influencia de los cárteles de drogas en las últimas décadas y el incremento de los enfrentamientos, tanto entre los propios cárteles como entre estos y el Estado. Como el narcocine se inspira en acontecimientos actuales y mantiene una estrecha relación con la historia

regional, cualquier estudio que busque analizar sus representaciones debe, en primer lugar, abordar la situación del narcotráfico en México y en la zona fronteriza con Estados Unidos, considerando su surgimiento y su evolución.

Siguiendo esta lógica, este primer capítulo de la tesis proporcionará una contextualización histórica del fenómeno del narcotráfico, abarcando su implantación y sus comienzos en México, así como su consolidación en las últimas décadas. Se abordará brevemente la “guerra contra las drogas” —conocida en inglés como *the war on drugs*— emprendida por el gobierno estadounidense con el fin de combatir las organizaciones criminales dedicadas al tráfico de sustancias psicoactivas, y la llamada guerra contra el narcotráfico que se desató en México a finales de 2006, con el propósito de echar luz sobre los acontecimientos políticos que han tenido un impacto significativo en las actividades, la estructura y las estrategias de las organizaciones delictivas mexicanas en las últimas décadas.

1.1 Los inicios de la producción de drogas en México y la expansión del cultivo de amapola a finales del siglo XIX y principios del XX

La producción de drogas en México tiene una trayectoria histórica extensa. Para rastrear los comienzos de la producción y del uso de las drogas en México, cabe señalar que tanto la amapola como el cannabis fueron introducidos en el continente americano en la época de la Conquista (Astorga 1995, 46; Wald 2001, 52; Sánchez Godoy 2009, 86). La amapola —también llamada adormidera— parece haber sido empleada exclusivamente por su uso ornamental durante un período prolongado en México, mientras que se refiere el uso terapéutico y analgésico temprano de la marihuana, así como su empleo alucinógeno (Astorga 1995, 47; Sánchez Godoy 2009, 86). Por lo tanto, si el uso de la marihuana parece haberse establecido rápidamente —aunque a pequeña escala— después de su introducción en el territorio, los textos históricos sugieren que hubo que esperar la llegada de una ola de migración china en los estados del noroeste mexicano durante el porfiriato²² para que la amapola empezara a ser usada para la producción de opiáceos

²² El porfiriato designa el período que empieza en 1876 y que termina oficialmente en 1910 o 1911, según las fuentes, durante el cual el exlíder militar originario de Oaxaca Porfirio Díaz estuvo en la presidencia de México (Tenorio Trillo y Gómez Galvarriato [2006] 2018, 5; Garcíadiego 2010, 209). El dominio que tuvo Porfirio Díaz sobre la vida política

y a ser cultivada de manera más extensa para su comercialización (Galindo Vásquez 2002, 267; Sánchez Godoy 2009, 86; Vincenot 2010, 34). Efectivamente, miles de personas llegaron desde China a diferentes regiones del país a finales del siglo XIX para trabajar en la construcción del ferrocarril de Tehuantepec en 1890, para participar en el cultivo de henequén en Yucatán o para cruzar ilegalmente a Estados Unidos (Radding 1985; Vidales 1993, 34; Sánchez Godoy 2009, 86). Asimismo, la primera Ley de expulsión en contra de los chinos promulgada por el gobierno estadounidense en 1882 también tuvo como consecuencia la aceleración de la entrada de numerosas personas de origen chino en el territorio mexicano (Radding 1985, 195). En los albores del siglo XX, la firma en 1899 del Tratado de Amistad, Comercio y Navegación entre China y México también contribuyó significativamente a la llegada de inmigrantes a los principales puertos del noroeste mexicano (Gallegos Hernández 1999, 251; Sánchez Godoy 2009, 86). Las inmigrantes chinas y los inmigrantes chinos, principalmente radicados en Sinaloa, muchos de los cuales trabajaban en las minas, en la construcción de vías de ferrocarril previamente mencionada y en las plantaciones agrícolas (Astorga 1995, 50; Gallegos Hernández 1999, 253; De la Torre Barrón 2002), empezaron a producir opio en el noroeste del país, puesto que el consumo del opio ya era una práctica común en Asia (Vincenot 2010, 34). Se sostiene que introdujeron plantas, goma y semillas, las cuales fueron cultivadas en huertos familiares en la Sierra Madre y, de manera más amplia, en la región montañosa conocida como el Triángulo Dorado —por analogía al llamado Triángulo Dorado del Sudeste Asiático en el que se cultiva opio—, que se ubica entre los estados de Sinaloa, Chihuahua y Durango y que ofrecía un clima ideal y unas tierras fértiles particularmente propicias para el cultivo de la amapola asiática, así como de la marihuana (Galindo Vásquez 2002, 267; Grillo [2011] 2012, 25-26). El estudio gubernamental *Geografía y estadística de la República Mexicana* presenta en 1886 la primera mención de la presencia de la amapola en la flora sinaloense (A. L. Velasco 1886, 39; Astorga 1995, 51, 59; Grillo [2011] 2012, 26). Hasta los años 1930, la población china controlaba la mayor parte de la producción, de la comercialización y del consumo de los derivados de la amapola; la producción se limitaba entonces oficialmente a los usos farmacéuticos legales de los opiáceos y se realizaba bajo la

y económica nacional durante estas décadas fue tal que las historiadoras y los historiadores le dieron su nombre al período histórico correspondiendo a su mandato (Tenorio Trillo y Gómez Galvarriato [2006] 2018, 5; Garcíadiego 2010, 209).

vigilancia del Estado, por lo que las sustancias se podían obtener exclusivamente bajo receta médica y solo en farmacias autorizadas (Astorga 2003, 127; Sánchez Godoy 2009, 87-90; Vincenot 2010, 34). Sin embargo, en realidad, se producían también derivados de la amapola para el consumo ilegal de miembros de la comunidad china, que se reunían en los llamados “fumaderos” de opio que aparecieron a finales del siglo XIX en las ciudades sinaloenses de Culiacán y de Mazatlán (Grillo [2011] 2012, 26).

En esos años, la producción de drogas permaneció en un nivel marginal. Una legislación vigente prohibía el cultivo de cannabis y de amapola, salvo con fines medicinales, así como el uso de estas plantas y de sus derivados. Aunque esta legislación no logró impedir el cultivo ilícito de drogas, ayudó a frenar su expansión. De este modo, el uso y el comercio del opio y de la morfina quedaron reglamentados en el país a partir de 1878, y los del cannabis, a partir de 1883 (Sánchez Godoy 2009, 87). Tanto el cultivo como la comercialización del cannabis fueron totalmente prohibidos a partir de 1920, disposición que fue reiterada por las autoridades en 1926 y en 1927 (Astorga 1995, 48-49; Galindo Vásquez 2002; Sánchez Godoy 2009, 87; Mercader 2012, 214; Ramírez-Pimienta 2021, 134). También la cocaína fue objeto de prohibición en México en 1920, siguiendo la misma medida implementada por Estados Unidos en 1914 a través del Harrison Narcotics Tax Act como respuesta a los temores exagerados difundidos en la opinión pública respecto a la criminalidad y a la delincuencia atribuida a la población afrodescendiente, que se asociaban en ambos casos en el imaginario colectivo al consumo de dicha droga²³ (Grillo [2011] 2012, 27-28; Paxman 2019, 2). El cultivo de la amapola o adormidera también estuvo prohibido en México a partir de 1926 (Astorga 1995, 49; 2001, 428; Ramírez-Pimienta 2021, 134), así como la importación de morfina y de heroína en 1923 (Carey 2008, 782; 2009, 65). Otra medida gubernamental prohibicionista fue la orden emitida en 1925 por el presidente Plutarco Elías Calles —quien fundó en 1929 el Partido Revolucionario Institucional, entonces llamado Partido Nacional Revolucionario— de arrestar a cualquier persona que consumiera o vendiera drogas (Carey 2008, 782; 2009, 65).

²³ La Ley Harrison, promulgada en 1914, prohibió efectivamente la distribución de estupefacientes en Estados Unidos, excepto bajo receta médica (Grillo [2011] 2012, 28; Paxman 2019, 13).

Hasta los años treinta, la demanda interna de opio se concentraba en los mercados procedentes de la inmigración china, lo cual limitó el crecimiento del negocio (Fernández 2001; Sánchez Godoy 2009, 88). Pese a ello, la prohibición estadounidense de las drogas en 1914 creó un mercado ilegal cercano con un alto potencial lucrativo que hizo que la comunidad china radicada en Sinaloa empezara a desarrollar redes para vender opio del otro lado de la frontera gracias a sus contactos con la diáspora china en Estados Unidos (Grillo [2011] 2012, 28-29). Se descubrió que quien controlaba el tráfico de opio en Baja California en esa época era el propio gobernador del estado, el coronel Esteban Cantú, quien al parecer recibía sobornos mensuales y cantidades puntuales de dinero a cambio de permitir dicha actividad²⁴ (Astorga 2001, 427; 2003, 17-18; Grillo [2011] 2012, 30; Paxman 2019, 13). Cantú confiscaba cargamentos de drogas a las organizaciones que se negaban a pagarlo, y revendía la droga incautada a otros grupos delictivos, aprovechándose de este lucrativo negocio (Astorga 2001, 427; 2003, 17-19)²⁵.

A pesar de lo mencionado, el tamaño del negocio en la época siguió siendo relativamente modesto, en ningún caso comparable con el que alcanzaría décadas después. Un tercer factor que explica la expansión limitada de este mercado a finales del siglo XIX y principios del XX fue el racismo antichino expresado públicamente por organizaciones civiles como el Club Democrático Sonorense, el Comité Anti-Chino de Culiacán, el Comité Anti-Chino de Mazatlán, el Partido Nacionalista Anti-Chino del Distrito Norte de Baja California y otros grupos de poder que exigían el fin de la inmigración china y la expulsión de la diáspora china del país (Astorga 1995, 49; Sánchez Godoy 2009, 88; Vincenot 2010, 34). Diversos grupos racistas movilizados en contra de la comunidad china emergieron en los estados de Sonora, Sinaloa, Zacatecas, Nuevo León, Tamaulipas, Michoacán, Hidalgo, Oaxaca y Chiapas entre 1926 y 1927 (Vidales 1993; Sánchez Godoy 2009, 88).

Estas organizaciones también reclamaban la prohibición del consumo de opio, el cierre de las casas de juego chinas, el control de la higiene de la comunidad china y una mayor equidad

²⁴ También se plantea la versión de que el dinero recibido por Cantú no correspondía a sobornos, sino a impuestos que habría utilizado para financiar su gobierno.

²⁵ Varios informes y notas periodísticas indican que Cantú no fue una excepción entre los gobernadores de estados norteros, y que varios de ellos tuvieron nexos con el narcotráfico, que percibían como otra oportunidad de hacer negocios usando su posición de autoridad (Astorga 2001, 428).

para las comerciantes y los comerciantes locales y nacionales, quienes presuntamente enfrentaban competencia desleal de los grupos de comerciantes chinos, percibidos como una amenaza (Radding 1985; Vidales 1993; Romero Guzmán 1994; Astorga 1995, 49; Carey 2009, 66-67; Sánchez Godoy 2009, 88). Asimismo, exigían la prohibición de matrimonios y concubinatos entre chinos y mexicanas, así como la creación de barrios o guetos específicos para la comunidad china (Carey 2008, 782-83; 2009, 66-67). La influencia de estos grupos racistas en los estados mexicanos del noroeste generó cierta desconfianza hacia la comunidad china y sus prácticas, incluyendo el consumo de opio (Astorga 1995, 49; Carey 2008, 782-83; 2009, 66-67; Vincenot 2010, 34).

Ante estas presiones, en 1927, bajo la presidencia de Plutarco Elías Calles —quien había sido en 1911 secretario del Club Democrático Sonorense y militante antichino—, se decretó un mandato federal de expulsión de la comunidad china del territorio nacional (Vidales 1993; Astorga 1995, 50; Cervantes 2002; Sánchez Godoy 2009, 89; Vincenot 2010, 34; Grillo [2011] 2012, 34), lo que se llevó a cabo para 1931 (Radding 1985; Vidales 1993). Las comunidades rurales agricultoras y exmineras nativas de Sinaloa, principalmente de la localidad de Badiraguato, ubicada en la sierra de Sinaloa —una región que se convertiría en la cuna del narcotráfico, conocida por ser el lugar de nacimiento de los capos más notorios (Sánchez Godoy 2009, 89-90)— habían aprendido de la comunidad china los saberes y las técnicas del procesamiento del opio; recuperaron los cultivos abandonados de amapola y los de cannabis, que se habían desarrollado de manera paralela y que ya estaban bien implantados en el territorio (De la Torre Barrón 2002; Vincenot 2010, 34-35). Dichos cultivos resultaron significativamente más rentables que el oficio minero (Olea 1989), por lo que pasaron a ocupar un lugar central de manera irreversible en la economía y en la cultura de la región (Cervantes 2002, 225; Sánchez Godoy 2009, 90). En este sentido, la siembra de amapola y de marihuana siguió expandiéndose en el municipio de Badiraguato y en otros lugares de Sinaloa y del noroeste del país después de la partida de la comunidad china, lo que marcó el inicio de una larga tradición de cultivo masivo llevado a cabo por las comunidades de la zona y que dio lugar al desarrollo de una experiencia y de unos conocimientos técnicos regionales. Se refiere que, para 1943, las mexicanas y los mexicanos residentes de la zona ya controlaban el 90% de las operaciones locales de producción de opio (Astorga 1995, 52).

Cabe precisar que la llamada Ley seca, también conocida como Prohibición o Ley Volstead, que ilegalizó a partir de la XVIII enmienda de la Constitución la fabricación, el transporte y la venta de alcohol en Estados Unidos entre 1919 y 1933 —y hasta más tarde en el caso de ciertos estados como Texas—, así como su importación y exportación, había relegado la lucha antidroga al segundo plano de las prioridades de las autoridades estadounidenses en los años veinte, ya que se consideraba que el nuevo enemigo número uno era el alcohol; esta situación fue aprovechada por las bandas que vendían drogas (Grillo [2011] 2012, 31; Ramírez-Pimienta 2021, 134). La Prohibición también consolidó al crimen organizado en el norte de México y el sur de Estados Unidos —así como la corrupción de ciertos políticos de las regiones fronterizas, que aprovecharon la situación para enriquecerse (Domínguez Ruvalcaba 2015, 91)— y abrió varios caminos terrestres o marítimos a lo largo de la frontera facilitando el contrabando de grandes cantidades de ron, whisky y otras bebidas alcohólicas o espirituosos que se efectuaba desde México hacia su vecino del norte²⁶ (Grayson 2007; García Pereyra y Madrid Solórzano 2009, 9-10; Escalante Gonzalbo 2013, 77; Flores Pérez 2019, 39-40; Paxman 2019, 11-12). La existencia de estos corredores facilitó el cruce ilegal de drogas hacia Estados Unidos a partir de la década de los treinta y especialmente en los cuarenta, ya que las organizaciones delictivas dedicadas al narcotráfico pudieron recuperarlos para sus propias actividades clandestinas, que se habían acelerado por la prohibición cada vez más estricta de estupefacientes en Estados Unidos en aquella época (Grayson 2007; Vincenot 2010, 34; Klingner 2015, 27). De hecho, algunos grupos mexicanos de contrabandistas de alcohol buscaron otro producto con el que traficar cuando terminó la Ley seca, y vieron del lado de las drogas una oportunidad de lucro (Grillo [2011] 2012, 32).

En los años cuarenta, la producción de opio en Sinaloa se disparó debido a una alta demanda de esta droga. Aunque no existen pruebas definitivas, varias expertas y varios expertos sostienen con fundamentos sólidos que dicha demanda provenía de Estados Unidos (Grillo [2011] 2012, 35). Esta teoría es aceptada como un hecho por el gobierno mexicano, la policía nacional y miembros de los cárteles actuales, apareciendo incluso en textos oficiales sobre la historia del narcotráfico (35-36). Sin embargo, las autoridades estadounidenses rechazan

²⁶ Se traía también a veces armas, telas y otras mercancías en el viaje de regreso a México (Flores Pérez 2019, 39).

categoricamente esta versión, y varias personas la consideran un mito (36). Según esta hipótesis, durante la Segunda Guerra Mundial, la demanda estadounidense de medicamentos para los soldados habría impulsado la producción de drogas en el territorio mexicano. Efectivamente, como Estados Unidos perdió su aprovisionamiento en opiáceos turcos, que fueron bloqueados por la interrupción de las rutas del comercio causada por la guerra y por la destrucción de los barcos comerciales por las fuerzas del Eje, se cree que el país tuvo que encontrar nuevos suministros para sus hospitales (Sánchez Godoy 2009, 90; Vincenot 2010, 35; Grillo [2011] 2012, 36; Paxman 2019, 2). Se habría establecido entonces un acuerdo bilateral —aunque extraoficial— entre Estados Unidos y México, estipulando que México debía sembrar amapola de manera extensiva para abastecer a Estados Unidos en opio, en morfina, en heroína y en materia prima para producir los medicamentos que los soldados estadounidenses y las tropas aliadas necesitaban, lo que se habría hecho con el financiamiento de Estados Unidos²⁷: aquellas nuevas coyunturas políticas habrían dado un impulso decisivo al cultivo de la amapola en la región sinaloense, especialmente en los altos de Badiraguato (Lazcano 1992; Mondaca Cota 2004, 17; Sánchez Godoy 2009, 90; Vincenot 2010, 35; Grillo [2011] 2012, 35-36; Santamaría Gómez 2012, 29; Di Leo Razuk 2018, 33; Paxman 2019, 2-3). La producción de opio habría sido legalizada *de facto* a pesar de seguir siendo condenada en el discurso oficial tanto por parte del gobierno estadounidense de Franklin D. Roosevelt como del de Manuel Ávila Camacho en México, aunque se habría acordado que el fin de la guerra pondría un fin al cultivo (Lazcano 1992; Kaplan 1993; Astorga 1995, 61; González 1996; De la Torre Barrón 2002; Sánchez Godoy 2009, 90; Di Leo Razuk 2018, 33; Paxman 2019, 2-3). El hecho de que las personas enviadas por los grupos de contrabandistas pudieran cruzar la frontera con la mercancía con tanta facilidad sin ser interceptadas ni detenidas en la aduana fue interpretado como un indicio de la existencia del acuerdo entre ambos países (Lazcano 1992, 20; Grillo [2011] 2012, 36). No obstante, con el fin de la guerra, la comercialización de la amapola habría sido prohibida al igual que la de la marihuana, mas siguió de manera ilegal, puesto que se había normalizado y adoptado su cultivo entre las comunidades rurales, que se habían dado cuenta de su rentabilidad (Sánchez Godoy 2009, 90;

²⁷ Según otra versión, el comisionado del Buró Federal de Narcóticos, Harry J. Anslinger, anticipó esta escasez y suministró heroína médica a Estados Unidos.

Smith 2021). El periodista sinaloense Antonio Hass lo refiere en estas palabras: “Se les dijo a los *gomereros* (los que producían y exportaban la goma de opio) que volvieran a sembrar su frijolito y *maicito*. Pero después de haber probado las mieles de la amapola, ¿a quién se le podía ocurrir que aquéllos fueran a soltar la jícara?” (1988, 59, cit. en Sánchez Godoy 2009, 90).

El mantenimiento del comercio de estas sustancias (ahora) ilícitas tuvo como consecuencia el establecimiento de redes de narcotráfico cuyos centros de producción se concentraban en los estados de Sinaloa, Sonora, Chihuahua y Durango; el tráfico de drogas se erigió entonces como un negocio redituable que seguiría hasta nuestros días y que se convertiría décadas después en uno de los más lucrativos, así como en una parte importante de la cultura y de la identidad regional (Grillo [2011] 2012, 37; Di Leo Razuk 2018, 33).

1.2. La consolidación de los cárteles mexicanos en los años setenta y ochenta y la evolución de la situación hasta nuestros días

El poder que los grupos de narcotraficantes han acumulado en México en la actualidad se explica, en parte, por el desarrollo de extensas redes continentales de narcotráfico en las últimas décadas, las cuales han sido facilitadas por el incremento en la demanda de drogas.

En los años sesenta, y sobre todo en la segunda mitad de la década, la revolución social que explotó en Estados Unidos tuvo un impacto significativo en el aumento de la demanda de drogas y, consecuentemente, también en la expansión del negocio del tráfico de drogas en México y en Sudamérica (Grillo [2011] 2012, 37, 39). El movimiento contracultural y pacifista *hippie* y el éxito arrollador de grupos musicales como la banda de *rock* británica The Beatles, cuyas canciones incluían referencias al consumo de drogas, fomentaron una asociación en el imaginario de la época entre el consumo de marihuana y otras drogas alucinógenas y los movimientos contraculturales y de izquierda; esto contribuyó a la normalización del consumo de las drogas entre los grupos que compartían estos valores pacifistas y que estaban a favor de la revolución sexual (Grillo [2011] 2012, 38-39). Sin embargo, no fue hasta los años setenta, y especialmente durante el sexenio de José López Portillo (1976-1982), cuando los cárteles mexicanos se fortalecieron, impulsados por un notable aumento en la demanda de drogas en Estados Unidos y

otras partes del mundo occidental (Vincenot 2010, 35). El establecimiento de sólidas redes internacionales y transfronterizas de tráfico y de nuevas alianzas con proveedores colombianos y sudamericanos y con distribuidores estadounidenses facilitó la exportación masiva de cocaína, de heroína y de cannabis a Estados Unidos (Vincenot 2010, 35). Tal como lo señala Luis Astorga (2001):

En los años sesenta y setenta se produjo una conjunción de factores externos e internos que empezaron a modificar en gran medida la estructura del mercado internacional de drogas y el equilibrio de poder entre las principales fuerzas sociales implicadas en el comercio y las que luchan legalmente contra él. La marihuana se hizo extremadamente popular entre los consumidores estadounidenses, quienes crearon una demanda creciente y permanente de esa planta. En los años setenta y, más claramente, a partir de los ochenta, la cocaína se convirtió en la opción favorita del mercado de drogas más insaciable de la historia.²⁸ (428)

Efectivamente, los derivados ilegales de la coca, bajo la forma de alcaloide en el caso de la cocaína o como mezcla sintética en el caso del *crack*, adquirieron una creciente popularidad entre las clases medias y altas y con las poblaciones de los suburbios entre las cuales figuraban distintas minorías étnicas, respectivamente (Di Leo Razuk 2018, 20). La heroína también ganó en popularidad en los años ochenta: en 1966, el Buró Federal de Narcóticos en Estados Unidos identificaba la heroína como la droga más lucrativa para el país, y estimaba las transacciones a unos seiscientos millones de dólares estadounidenses al año (Shannon 1988, 33), mientras que, a partir de los años ochenta, el mercado ya había alcanzado cien mil millones al año (Grillo [2011] 2012, 43).

A finales de los ochenta, el gobierno estadounidense luchó activamente contra las redes de narcotráfico creadas por los cárteles colombianos que se habían organizado para pasar drogas —especialmente cocaína— a Estados Unidos por rutas situadas en el Caribe y en América Central, lo que impulsó la consolidación de estas nuevas redes comerciales y la reorientación de las rutas

²⁸ “The 1960s and 1970s saw a conjunction of external and internal factors that began to modify to a marked extent the structure of the international drug market and the balance of power between the principal social forces engaged in the trade and those engaged in the legal struggle against it. Marijuana became extremely popular among United States consumers, who created a growing and permanent demand for the plant. In the 1970s and, more clearly, from the 1980s onwards cocaine became a favourite choice of the most insatiable drug market in history” (Astorga 2001, 428; nuestra traducción).

hacia México (Sánchez Godoy 2009, 82; Di Leo Razuk 2018, 21; Beittel 2022, 31). Se aprovechó de los más de tres mil doscientos kilómetros aproximados de desierto, en su mayoría despoblado, que conforman la frontera entre México y Estados Unidos, para cruzar la droga; consecuentemente, los cárteles mexicanos se articularon de manera más estructurada y se incorporaron aún más significativamente en el negocio del tráfico de drogas en la década de los ochenta y a inicios de los noventa, en un momento en que la nueva geopolítica del narcotráfico los favorecía (Sánchez Godoy 2009, 82; Di Leo Razuk 2018, 21; Beittel 2022, 31). Por lo tanto, durante los años ochenta se produjeron cambios significativos en los patrones de consumo de drogas en Estados Unidos, así como transformaciones en los circuitos del narcotráfico y en la estructura organizativa de los cárteles (Toro 1995, 30-32; Escalante Gonzalbo 2013, 92).

Los cárteles mexicanos dejaron de ser meros intermediarios en el transporte de la mercancía de los grupos colombianos para asumir gradualmente el control del negocio del tráfico de cocaína; alcanzaron un poder tan significativo que, en palabras de Oscar Contreras Velasco, “la llegada de los mexicanos al gran mercado de la cocaína precipitó el desmantelamiento de la organización de [Pablo] Escobar” (2010, cit. en Di Leo Razuk 2018, 21). Los cárteles mexicanos lograron imponerles sus condiciones a sus homólogos colombianos, que debían pasar por México para llegar al mercado estadounidense: pidieron un precio más elevado por cada kilo de cocaína que pasaba por su territorio, empezaron a vender la droga a su vecino del norte a un mejor precio que las organizaciones colombianas, exigieron que los grupos colombianos les entregaran la mitad de su producto para que los cárteles de México la transportaran al otro lado de la frontera, y empezaron también a recibir sus pagos en cocaína en vez de en dólares (Di Leo Razuk 2018, 21; Beittel 2022, 31). Además, los gastos incurridos por los cárteles colombianos para la construcción de laboratorios, la fabricación de la droga, el transporte de las sustancias obtenidas hasta México y los sobornos que aseguraban el transporte seguro de la mercancía fueron críticos y causaron la pérdida de poder de los grupos sudamericanos, lo que propició el ascenso de los cárteles de México (Di Leo Razuk 2018, 21).

En términos de mercado, a finales de los noventa, los cárteles mexicanos exportaban aproximadamente el 90% de toda la cocaína consumida en Estados Unidos; esta mercancía provenía de Colombia y de los países andinos (Grayson 2007). Las organizaciones criminales

mexicanas también han proveído una parte importante de la heroína distribuida en el territorio estadounidense²⁹ y han sido las mayores distribuidoras extranjeras de cannabis para su vecino del norte durante décadas; también se han convertido en productoras y proveedoras de metanfetaminas y otras drogas de síntesis o de diseño consumidas en Estados Unidos (Grayson 2007).

En los últimos cuarenta y cinco años, las organizaciones narco ganaron en tamaño y en fuerza en el país, sobre todo en la región fronteriza, hasta infiltrar varias capas de la sociedad; secciones enteras del ejército, de la policía municipal y federal, de las autoridades municipales, estatales y nacionales, así como de las instituciones judiciales han sido infiltradas y corrompidas por el narcotráfico y su negocio, que se ha vuelto multimillonario (H. Campbell 2011, 19-22; Smith 2021).

De hecho, una serie de autoras y autores, como Anabel Hernández (2010), Héctor Domínguez Ruvalcaba (2015) y Oswaldo Zavala (2018), se empeñan en deconstruir el discurso oficial que separa completamente los cárteles de drogas de las instituciones del Estado y que las presenta como dos entidades enemigas. Hernández plantea que los cárteles han podido alcanzar el éxito que conocen actualmente gracias al apoyo de la clase política y empresarial, y afirma que la llamada guerra contra el narcotráfico, que detallaremos en otro apartado, ha sido una vía para proteger y favorecer al Cártel de Sinaloa (2010, 492). En palabras de Domínguez Ruvalcaba, “[l]a criminalidad no puede considerarse, por lo menos en el caso de México, solamente como una amenaza al Estado de derecho, sino como un factor que insistentemente desarticula y rearticula a las instituciones del Estado” (2015, 8). El autor habla en este sentido “no de un Estado débil ante las fuerzas criminales, sino de una cultura política donde la intervención de lo criminal es reincidente, de manera que la historia de México no se puede concebir sin las prácticas ilícitas de las autoridades, de la clase política y, consecuentemente, de amplios sectores de la sociedad” (8). Por esta razón, el investigador afirma que el Estado mexicano es generador de criminalidad, y que el crimen organizado en México no se puede definir a partir de conceptos y modelos norteamericanos o europeos, que conciben las organizaciones criminales como totalmente

²⁹ Debido a su mala refinación, la heroína mexicana era inicialmente fácil de distinguir por su color café o amarillo.

externas al marco legal y a las fuerzas de control social, al contrario de lo que ocurre en México (8-10), donde “la criminalidad se integra al sistema corporativista implantado por la élite revolucionaria” (17). Zavala también escribe que “el narco en México no sólo no antagoniza con el Estado, sino que es en realidad el resultado de una operación política y judicial dirigida desde el mismo Estado que estructura y a la vez limita el mercado ilícito de estupefacientes” (2018, 170).

El debilitamiento del Estado de bienestar que acompañó la globalización a partir de finales de los años ochenta permitió, según Domínguez Ruvalcaba, la expansión de una red neoliberal que incluía en su seno tanto los sectores formales como los informales o ilícitos (2015, 23). Para el economista José Luis Solís González, el poder concedido a los criminales y narcotraficantes del mundo a partir de los años ochenta y noventa se debe a una “crisis del capitalismo global” (2013, 8). En palabras del investigador, esta crisis se ha manifestado en esos años en el caso mexicano por un estancamiento económico y un aumento de las desigualdades y de la pobreza, así como por una crisis de legitimidad institucional del Estado percibido como corrupto —crisis amplificada por la incapacidad del Estado para atenuar los impactos económicos negativos del modelo económico anterior de industrialización por sustitución de importaciones y para remediar a las desigualdades creadas por las propias políticas neoliberales— (8). Ante las enormes disparidades económicas y sociales exacerbadas por la adopción de políticas neoliberales y por la implementación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994, y frente a la precarización de las poblaciones rurales, el narcotráfico se ha presentado para un número creciente de personas en situación de necesidad como una estrategia de supervivencia económica. Al mismo tiempo, para otros individuos en posiciones sociales y financieras más favorables, se ha convertido en un medio para incrementar su riqueza y maximizar las ganancias con el fin de satisfacer sus aspiraciones de hiperconsumo. Además, los cárteles también han invertido capital en el servicio de su comunidad, lo que explica el apoyo considerable que reciben de parte de diversos sectores de la población, especialmente en regiones en las que los gobiernos no logran garantizar las infraestructuras y los servicios mínimos necesarios para asegurar el bienestar de la gente.

En palabras del investigador Jorge Alan Sánchez Godoy, “[l]os narcotraficantes cubren la cuota que los políticos no hacen” (2009, 84): crean infraestructuras eléctricas o hídricas,

construyen viviendas, y generan empleos (84). Investigadores como Luis Astorga (1995), Federico Campbell (1995) y José Manuel Valenzuela Arce ([2002] 2003) han descrito estos actos como características conductuales del arquetipo del “bandido generoso”, que brinda apoyo y protección a las comunidades desposeídas —al contrario del gobierno— y que permanece humilde y fiel a sus raíces y a su comunidad de origen (Astorga 1995, 78-79, 91, 95; Campbell 1995; Valenzuela Arce [2002] 2003, 33). Tras el derrumbe de la actividad minera en Sinaloa que ocurrió después de la Revolución mexicana, la región sinaloense, y sobre todo la zona de la sierra, atravesaba una crisis económica y enfrentaba la marginación y la pobreza (Cervantes 2002; Sánchez Godoy 2009, 84). Estas condiciones de vulnerabilidad, combinadas a lo que se podría denominar las “políticas benefactoras” de los narcos, favorecieron la aceptación por parte de las comunidades campesinas de la sierra del comercio ilegal de las drogas, y su participación en el proceso fue normalizada y percibida como una vía legítima y a su alcance para escapar de la pobreza (Sánchez Godoy 2009, 84). En palabras de Sayak Valencia y Liliana Falcón (2021):

[...] la emergencia de la narcomodernidad [...] obedece [...] a un proceso complejo de desestructuración económica y social del campo que llevó a la precarización de las poblaciones que lo habitaban y desembocó en la elaboración de ciertas estrategias de supervivencia económica que pasaron por adscribirse a las redes del narcotráfico como una respuesta “racional” a un entorno socioeconómico totalmente anómalo o frente a la cooptación obligatoria de los grupos armados que cobran con la vida el rehusarse a ser parte del negocio del narcomundo. (41)

Las investigadoras llaman la atención sobre la adhesión de las poblaciones campesinas a la economía del narco por necesidad, pero también sobre la violencia coercitiva ejercida por los cárteles para forzar a las personas relictantes a participar en este negocio ilícito.

En 1987, en consonancia con la perspectiva estadounidense de Ronald Reagan, el presidente Miguel de la Madrid Hurtado declaró que el tráfico de narcóticos se había vuelto un problema de seguridad nacional, y esta categorización también fue adoptada posteriormente por su sucesor, Carlos Salinas de Gortari, así como por los gobiernos ulteriores (Astorga 2007, 16, 19, 22; Di Leo Razuk 2018, 21). Con el paso de los años, las organizaciones delictivas involucradas en el narcotráfico se multiplicaron y se volvieron cada vez más poderosas, y las cantidades de droga transportadas a Estados Unidos también aumentaron significativamente; la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte en 1993 y su implementación en 1994, al propiciar las

importaciones y exportaciones entre México, Estados Unidos y Canadá, también facilitaron el cruce de mercancía ilegal (Di Leo Razuk 2018, 21). Efectivamente, gracias a la apertura de las fronteras propiciada, entre otras cosas, por el TLCAN, apareció en México un régimen de acumulación con base transnacional orientado hacia la exportación; el narcotráfico se volvió uno de los pilares más rentables y dinámicos de este nuevo régimen (Solís González 2013, 9).

En los años noventa, los Cárteles de Sinaloa, de Tijuana, de Juárez y del Golfo operaban con éxito en la frontera mexicano-estadounidense, y al final de la década, apareció también el Cártel de Los Zetas, un cártel sumamente violento y sanguinario cuyos integrantes eran en su mayoría desertores del ejército mexicano (Sánchez Godoy 2009, 82; Di Leo Razuk 2018, 21). Si bien Los Zetas estaban conformados inicialmente por aproximadamente treinta exsoldados, la organización creció significativamente hasta constituir una fuerza de combate de élite compuesta por unos dos mil desertores del ejército, de la policía o de la marina, entrenados en inteligencia militar y equipados con armas de alta tecnología (Grayson 2007). De hecho, las actividades vinculadas al narco en el país han generado una violencia sin precedentes; los secuestros, la tortura, los tiroteos, los ajustes de cuenta, las mutilaciones, los desmembramientos y la exhibición de cadáveres descuartizados en espacios públicos han pasado a formar parte de la experiencia cotidiana a lo largo de los años, hasta llegar a constituir lo que Sayak Valencia califica de “narcomáquina”, es decir, una estructura definidora de la ruptura del tejido social y del crecimiento de la violencia expresiva en el país a mano de los grupos criminales (2017, 372). Solo en 2019, hubo más de 34 500 homicidios intencionales en México, con una tasa nacional de 29 homicidios por cada 100 000 habitantes (Congreso de los Estados Unidos 2020). Las tasas de homicidios permanecieron elevadas en 2020 y 2021, manteniéndose en niveles históricamente altos (Beittel 2022, 8). Laura Y. Calderón, Kimberley Heinle, Rita E. Kuckertz, Octavio Rodríguez Ferreira y David A. Shirk estiman que la violencia está en continuo aumento en el país (2021), y los datos de 2024 del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) señalan que el sexenio de Andrés Manuel López Obrador (2018-2024) está siendo el más violento en la historia reciente de México (2024). Interrogándose sobre los causantes de esta violencia, expertos como Octavio Rodríguez Ferreira y Julio Ríos han evaluado en los últimos años que entre el 40% y el 65% de todos los homicidios cometidos en México se relacionan con la violencia del crimen organizado

(Rodríguez Ferreira 2016, 46; Ríos 2020). En marzo de 2021, el jefe del Comando Norte de Estados Unidos, el General Glen VanHerck, afirmó al respecto que entre el 30 y el 35% del territorio mexicano constituía un espacio no gobernado, controlado por los cárteles, pero fuera del alcance del gobierno (NORAD, Comando Norte de Estados Unidos, Comando Sur de Estados Unidos 2021).

Los cárteles que operan en la actualidad en México son numerosos y bastante estructurados y, si logran en algunos casos ponerse de acuerdo en cuanto a la repartición de las “plazas”, es decir, de las zonas en las que cada cártel tiene el monopolio de la producción y del comercio de las drogas, otras veces libran guerras violentas entre sí por el territorio. Según el informe *Mexico: Organized crime and drug trafficking organizations* completado en 2022 por el Servicio de Investigación del Congreso de los Estados Unidos, los principales cárteles hoy en día se pueden dividir en nueve grupos mayores: el Cártel Jalisco Nueva Generación (CJNG) —la organización de mayor presencia actualmente en México, que operaba en 27 de los 32 estados en 2020, y que nació como grupo al servicio del Cártel de Sinaloa, del que se separó—; el Cártel de Sinaloa —también conocido como el Cártel del Pacífico, que fue durante muchos años el cártel más rico y más poderoso de México e incluso del hemisferio norte, que opera todavía en seis de los siete continentes, en más de cincuenta países (Anesi y Rubino 2020), que logró infiltrar varias esferas del gobierno y que tuvo entre sus principales líderes a Joaquín “el Chapo” Guzmán y a Ismael “el Mayo” Zambada—³⁰; el Cártel del Golfo —que se ha fragmentado bastante y que actualmente no domina ningún estado—; el Cártel de Tijuana —también llamado el Cártel de los Arellano Félix—; el Cártel de Juárez —también conocido como el Cártel Carrillo Fuentes—; Los Zetas —que nacieron como brazo armado del Cártel del Golfo y que se independizaron, que se consideran hasta hoy como uno de los cárteles más sangrientos, exhibiendo públicamente su violencia en las redes sociales para intimidar a sus enemigos, y que se dedican, además del narcotráfico, al tráfico de migrantes y de armas, al secuestro, a las extorsiones y al “huachicoleo” o robo de hidrocarburos (Bailey 2014, 120)— y El Cártel del Noreste —que se desprendió de Los Zetas y que usa los mismos métodos sanguinarios— ; el Cártel de los Beltrán Leyva —que está en

³⁰ Cabe señalar la guerra interna que está atravesando el Cártel de Sinaloa y los enfrentamientos violentos entre las facciones de Los Chapitos y La Mayiza que iniciaron el 9 de septiembre de 2024, a raíz de la detención de Ismael “el Mayo” Zambada el 25 de julio de 2024 (Martínez 2024).

declive—; Los Rojos —que se separaron del Cártel de los Beltrán Leyva—; y La Familia Michoacana —que justifica su existencia con motivos pseudorreligiosos y que se da una imagen de Robin Hood ayudando a las comunidades rurales necesitadas, y de la que se desprendieron Los Caballeros Templarios, Los Viagras y Los Cárteles Unidos, que se conocen también bajo el nombre de La Resistencia— (Beittel 23-34; véase Figura 1).

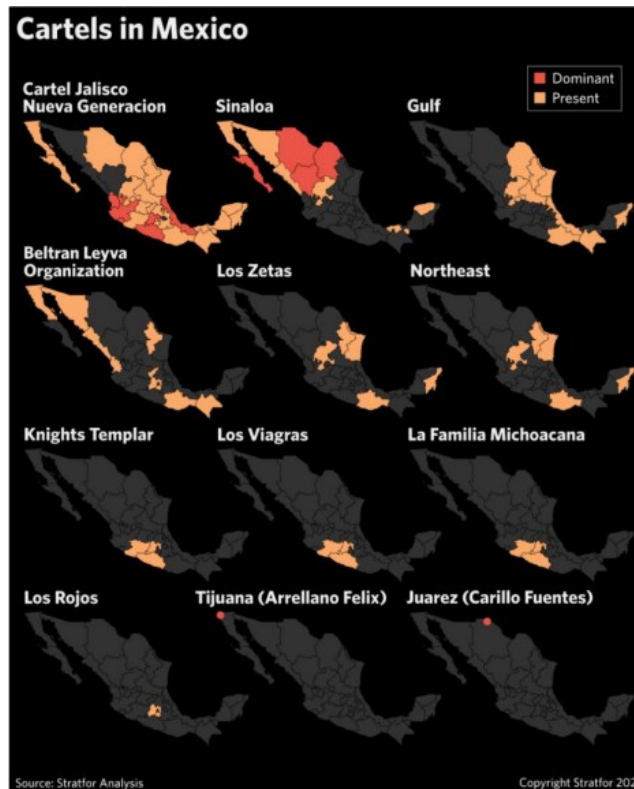


Figura 1. – Distribución de los cárteles en México en 2021. Fuente: Stratfor Worldview.

Tracking Mexico's cartels in 2021, 6 de agosto de 2021.

Aunque no aparecen en el mapa criminal de los cárteles mexicanos elaborado por Estados Unidos, se conocen también otras organizaciones más pequeñas como el Cártel Santa Rosa de Lima, Guerreros Unidos, el Cártel de San Luis Potosí Nueva Generación, el Cártel de Caborca, el Cártel Unido de la Huasteca, Los Alemanes, y más (“Mapa criminal” 2023). Cada cártel puede constituirse de facciones, es decir de grupúsculos que se enfrentan entre ellos; de hecho, varios cárteles se han fragmentado en años recientes, lo que dificulta cualquier tentativa de elaboración de una lista exhaustiva.

México se ha convertido en gran exportador de cocaína, de heroína, de cannabis, de opioides sintéticos y de metanfetaminas a Estados Unidos; algunas de estas drogas, como la cocaína, provienen de América del Sur, mientras que otras, como el cannabis y las metanfetaminas, se producen dentro del país (Barranco Hernández 2022, 46). Hoy en día, el narcotráfico constituye, en palabras del economista inglés Tom Wainwright, “un negocio global altamente organizado [...] [cuyos] productos son diseñados, fabricados, transportados, comercializados y vendidos a 250 millones de consumidores en el mundo” (2018, 13). Se trata en efecto de un negocio altamente lucrativo: los ingresos anuales del narcotráfico se estimaban en 2018, según Wainwright, a unos 300 000 millones de dólares estadounidenses (13). Para Wainwright como para varias autoras y varios autores, en las condiciones actuales del posfordismo y del neoliberalismo, un cártel es comparable a una empresa transnacional como cualquier otra, como Walmart o McDonald’s: propone la venta de un producto o de una gama de productos a un mercado dado de consumidoras y consumidores ubicados en varios países, a un precio que le permite generar ganancias, e invierte dinero en publicidad para hacer conocer sus productos más nuevos (13). El economista explica la comparación que establece, siguiendo una lógica capitalista neoliberal, de la siguiente manera:

Los productores colombianos de cocaína han protegido sus ganancias reforzando el control de sus cadenas de suministro de forma bastante parecida a la de Walmart. Los cárteles mexicanos se han expandido con bases de franquicias, con el mismo éxito que McDonald’s. En El Salvador las pandillas callejeras tatuadas, antaño enemigas mortales, han descubierto que la colusión puede ser más rentable que la competencia. Los criminales del Caribe usan las fétidas prisiones de las islas como centros de trabajo, resolviendo así sus problemas de recursos humanos. Como otras grandes empresas, los cárteles de drogas han comenzado a experimentar con la deslocalización (offshoring), llevando sus problemas a países nuevos y más vulnerables. Intentan diversificarse, tal como lo hace casi cualquier otro negocio cuando alcanza cierto tamaño. Además de que están siendo afectados por las compras por internet, como cualquier otro comerciante al por menor. (16)

1.3. *The war on drugs*: la guerra contra las drogas de Estados Unidos

Los esfuerzos desplegados por Estados Unidos para luchar contra las drogas, presentadas en el discurso oficial como uno de los problemas sociales, de salud y de seguridad nacional más preocupantes que haya conocido el país, han influido sustancialmente en la evolución del

narcotráfico en México. Además, las políticas estadounidenses contra las drogas han sido determinantes en las relaciones exteriores entre ambos países y, de manera más amplia, entre Estados Unidos y gran parte de América Latina. Harry J. Anslinger, el primer comisionado del Buró Federal de Narcóticos, desempeñó un papel crucial en la historia inicial de la guerra contra las drogas emprendida por Estados Unidos (Ramírez-Pimienta 2021, 259, 263). Durante más de treinta años en el cargo, hasta 1962, luchó con firmeza contra las organizaciones delictivas (263-64).

Siguiendo los ideales de Anslinger, el presidente que más impacto tuvo en la edificación y consolidación de una política represiva y prohibicionista en materia de drogas fue Richard Nixon, quien ocupó el cargo presidencial durante el período 1969-1974 (Grillo [2011] 2012, 43). Durante su mandato, presentó al narcotráfico como una de las amenazas extranjeras a la soberanía nacional más importantes y costosas para la economía de Estados Unidos, lo que justificaba la movilización del ejército (Smith 1992; Vásquez Mejías 2020, 82). Creó la DEA (Administración de Control de Drogas, *Drug Enforcement Administration* en inglés), una agencia derivada del Buró Federal de Narcóticos, fundado en 1930, y declaró una guerra abierta contra las drogas con una rigidez percutante, ejerciendo una presión constante sobre los gobiernos de los países en los que se producen o transitan drogas ilícitas para que cooperaran más estrechamente con Estados Unidos y que tomaran medidas drásticas para combatir el narcotráfico (Grillo [2011] 2012, 43). Su modelo de lucha contra el narcotráfico ha tenido repercusiones en la política exterior estadounidense durante prácticamente cinco décadas (Grillo [2011] 2012, 43).

Tras prometer durante su campaña presidencial que iba a imponer el orden en el país, en 1969, cuando fue entronizado, Nixon cerró la frontera mexicano-estadounidense mediante la Operación Intercepción (*Operation Intercept* en inglés) como respuesta a la negativa de México a esparcir veneno en las culturas de marihuana y de amapola ubicadas en su territorio, por miedo a los efectos negativos que podría tener para la salud de la población (Astorga 2003, 347-48; Grillo [2011] 2012, 44). En el marco de este operativo, las agentes y los agentes estadounidenses en la aduana interceptaron y revisaron a cualquier individuo y vehículo que entraba a Estados Unidos desde México, lo que causó filas impresionantes y que generó un caos en la frontera (Grillo [2011] 2012, 44). Nixon abandonó la iniciativa después de algunas semanas, y los gobiernos de

ambos países se pusieron de acuerdo para cooperar (Astorga 2003, 350; Grillo [2011] 2012, 44-45). En 1973, la DEA fue creada a partir de la fusión de diversas agencias federales con el objetivo de librar una guerra implacable contra el narcotráfico (Astorga 2003, 350; Nixon 1973, cit. en Grillo [2011] 2012, 43, 46). Originalmente, disponía de 1470 agentes especiales y de un presupuesto de menos de 75 millones de dólares estadounidenses; en 2021, la DEA tenía a su servicio 4649 agentes especiales, oficinas en sesenta y nueve países y un presupuesto de 3280 millones de dólares (Grillo [2011] 2012, 46; Drug Enforcement Administration 2023).

En la primera mitad de la década de los setenta, la violencia asociada al narcotráfico y a los tiroteos y ajustes de cuentas entre cárteles creció en el territorio mexicano y sobre todo en el estado de Sinaloa, especialmente en el barrio de Tierra Blanca en Culiacán, construido por los traficantes; el gobierno federal de México empezó a sentir presiones para intervenir, y lanzó la Operación Cóndor³¹ conjuntamente con Estados Unidos en 1975 en el Triángulo Dorado, con el supuesto objetivo de acabar definitivamente con el narcotráfico (Grillo [2011] 2012, 49). El profesor Oswaldo Zavala sitúa el inicio de la violencia relacionada con el narcotráfico o narcoviencia en México con la llamada guerra contra las drogas o *the war on drugs*, en la que Estados Unidos movilizó recursos importantes para luchar contra el narcotráfico y el crimen organizado dentro y fuera de sus fronteras nacionales, y más específicamente con la Operación Cóndor (en Ferri 2018, § 7-8). La Operación Cóndor fue una de las primeras grandes acciones militares concertadas entre Estados Unidos y México, que permaneció sin igual hasta el sexenio de Felipe Calderón: se enviaron 10 000 soldados a la región del Triángulo Dorado para destruir los cultivos por fumigación aérea, lo que causó un éxodo rural de gran parte de la población de la sierra hacia Culiacán y otras ciudades de Sinaloa o de otros estados (Astorga 2001, 429; Wald 2001, 80-81; Vincenot 2010, 39; Grillo [2011] 2012, 49; Zavala en Ferri 2018, § 7-8). De hecho, se estima que dos mil pueblos quedaron completamente despoblados en el marco de esta operación (Wald 2001, 51). La DEA apoyó a México en el operativo, enviando aviones para esparcir ácido 2,4-diclorofenoxiacético (2,4-D) en las plantaciones de amapola y paraquat, otro herbicida tóxico,

³¹ Precisemos que no se debe confundir esta operación con la Operación Cóndor que se llevó a cabo en el Cono Sur durante la misma década, que se caracterizó por el establecimiento de un sistema de inteligencia y represión política en el que los Estados militarizados de América del Sur intercambiaron datos de inteligencia y lanzaron operativos para capturar, torturar y eliminar a opositores políticos y opositoras políticas (McSherry 2005, 1).

en las de marihuana (Grillo [2011] 2012, 49). Si bien este tipo de operaciones ya se había llevado a cabo en México en los años cuarenta y cincuenta, se trató de la primera operación de fumigación herbicida de esta envergadura apoyada por Estados Unidos en la guerra contra las drogas, técnica que se repitió en diversas regiones del mundo en los años y en las décadas posteriores (Grillo [2011] 2012, 49). Esta operación se distinguió de las anteriores por su intensidad, su crueldad y las graves consecuencias que generó. Paralelamente a la fumigación de los cultivos por el ejército, los soldados mexicanos fueron desplegados en la sierra sinaloense e irrumpieron en los pueblos, entrando a la fuerza en las casas y secuestrando a cualquier persona que sospechaban de ser narco, violando por lo tanto varios derechos humanos (Grillo [2011] 2012, 50). La totalidad de los prisioneros que han sido entrevistados se quejó de haber sufrido golpes, tortura o violación en total impunidad (Astorga 2001, 429; Grillo [2011] 2012, 50).

La violencia que explotó en la sierra sinaloense impulsó a varios grupos de traficantes a relocalizarse en otros estados, lo que tuvo como efecto la creación de nuevas redes de tráfico y de nuevos cárteles, como el Cártel de Guadalajara, que nació en los ochenta por el desplazamiento de varios narcos procedentes de Sinaloa (Astorga 2001, 429; Vincenot 2010, 39; Grillo [2011] 2012, 50, 64). En este contexto, el traslado geográfico del centro del narcotráfico de Sinaloa a Jalisco, en lugar de debilitar el negocio, le dio un nuevo impulso al permitir que las organizaciones desarrollaran sus actividades en un polo industrial y comercial considerablemente mayor que su base de operaciones inicial, que albergaba además la segunda ciudad más grande del país en términos demográficos, lo que favoreció el crecimiento internacional del tráfico (Astorga 2001, 429).

La Operación Cóndor, que duró aproximadamente dos años, representó también la mayor ofensiva en contra del narcotráfico organizada durante los setenta y un años seguidos de gobierno del Partido Revolucionario Institucional (PRI) (Grillo [2011] 2012, 49). El apoyo financiero y material de Estados Unidos en el operativo permitió además al gobierno mexicano adquirir una cantidad significativa de equipos aéreos —treinta y nueve helicópteros Bell, veintidós aviones pequeños y un jet privado— que pudo conservar una vez terminada la operación, lo que convirtió la fuerza aérea mexicana en la más grande de América Latina; por lo tanto, la perspectiva de obtener equipo regalado por Estados Unidos en el marco de la lucha

contra las drogas pudo considerarse como un incentivo más para que México se lanzara en la Operación Cóndor (50). El periodista Ioan Grillo sostiene que la lucha contra las drogas se convirtió, para los gobiernos, en una estrategia para obtener ayuda financiera y técnica (50), una dinámica que ya se observaba desde el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952). El operativo también brindó al gobierno la oportunidad de enfrentar a los grupos militantes de izquierda perteneciendo a la comunidad estudiantil u obrera disidente, que estaban organizados en formaciones guerrillas en la misma época: los miembros del ejército podían alegar que las personas que tenían en la mira eran traficantes de drogas para proceder a su detención (50-51).

El gobierno estadounidense creó en los ochenta un mecanismo jurídico según el cual su Congreso otorgaba una certificación a los países en los que se producía y se distribuía drogas para evaluar su compromiso con la lucha contra el narcotráfico (Escalante Gonzalbo 2013, 92). La obtención de esta certificación poseía un peso político significativo, y confería cierta legitimidad a un país en su lucha contra el crimen organizado; en contraste, la negación o la no concesión de la certificación por parte de las autoridades estadounidenses acarrea fuertes implicaciones negativas en las relaciones exteriores y en la economía de la nación. Efectivamente, esto implicaba que el país no había cooperado suficientemente en el combate contra el narco, lo que se asemejaba a una acusación de complicidad o de tolerancia parcial hacia las organizaciones delictivas. El desprestigio provocado tenía el potencial de frenar o detener el envío de recursos de cooperación y los créditos provenientes de instituciones como el Banco Mundial o el Fondo Monetario Internacional (FMI) (92-93). Por lo tanto, la influencia que ejercía Estados Unidos mediante este instrumento jurídico en el desarrollo económico de un país era sustancial. Tal como lo subraya el sociólogo Fernando Escalante Gonzalbo (2013):

[Esta certificación p]udo servir durante algún tiempo para tratar de arrinconar a gobiernos hostiles, para ejercer alguna presión sobre otros, como una exhibición ritual de la importancia que el gobierno y el Congreso de Estados Unidos daban al problema de la droga, también como una exhibición de su capacidad de influencia. (93)

Sin embargo, la evaluación realizada por el Congreso estadounidense para determinar si un país merecía o no la certificación se basaba en cifras cuestionables, lo que hacía que la decisión

tomada fuera, en cierta medida, subjetiva y sirviera intereses políticos complejos, particularmente en el contexto de la Guerra Fría³² (Escalante Gonzalbo 2013, 93).

A finales de los años ochenta, cuando empezó la caída de la Unión Soviética, el gobierno estadounidense de Ronald Reagan sustituyó el comunismo por el narcotráfico como nueva prioridad de seguridad nacional; el tema ganó en importancia en la agenda exterior del país y fue defendido con cada vez más agresividad (Escalante Gonzalbo 2013, 92; Zavala en Ferri 2018, § 7-8). En este sentido, los años ochenta marcaron un cambio en la estrategia adoptada por Estados Unidos para luchar contra el tráfico de drogas: en vez de recurrir exclusivamente a los recursos diplomáticos para ejercer una presión política sobre los países en los que se producen o se distribuyen drogas ilícitas, empezaron a perseguir a los miembros de los cárteles por su propia cuenta en dichos países enviando sus cuerpos de policía, y a aplicar directamente su legislación más allá de sus fronteras (Toro 1995, 64; Escalante Gonzalbo 2013, 93). De hecho, el sistema judicial estadounidense presentaba, de acuerdo con la Ley contra el abuso de las drogas promulgada en 1986, el cultivo, el proceso o la distribución de drogas que se efectuaban fuera del territorio estadounidense como un delito siempre que hubiera intención de exportarlas a Estados Unidos (Escalante Gonzalbo 2013, 93). El sistema judicial estadounidense también otorgaba el derecho a los tribunales del país de juzgar a personas extranjeras secuestradas y llevadas clandestinamente y a la fuerza a Estados Unidos, aunque esta disposición habría sido elaborada como una medida excepcional (Escalante Gonzalbo 2013, 93). El asesinato histórico del agente de la DEA Enrique Camarena por los narcotraficantes mexicanos apoyados por agentes de policía en 1985 también habría intensificado el celo de Estados Unidos en su combate contra las organizaciones delictivas mexicanas responsables de su muerte (Astorga 2001, 429).

A partir de esos años, la guerra contra las drogas, librada con una beligerancia cada vez mayor, se convirtió en un elemento central de la política exterior de Estados Unidos en el continente y en un determinante de sus relaciones diplomáticas (Escalante Gonzalbo 2013, 90). Sin embargo, según un número significativo de analistas del crimen organizado que se han

³² Resulta pertinente señalar la existencia de un discurso en Estados Unidos que caracterizaba a los narcotraficantes como agentes vinculados a Rusia o China, cuyo supuesto objetivo era debilitar a la juventud estadounidense en el contexto político de la Guerra Fría (Ramírez-Pimienta 2021, 25).

interesado en las luchas estatales contra las organizaciones delictivas, frecuentemente han existido alianzas o acuerdos entre ciertos grupos de traficantes y el gobierno, por lo que el objetivo de Estados Unidos en la lucha contra el narcotráfico—y esta afirmación también se aplica al gobierno mexicano— nunca ha sido la erradicación completa del fenómeno, sino su control relativo, así como la destrucción de algunos cárteles específicos y la consiguiente modificación del reparto del mercado a favor de las organizaciones aliadas con el aparato de seguridad (P. Scott 2010, 5519-23; Escalante Gonzalbo 2013, 90).

Durante el sexenio de Felipe Calderón, del que se tratará más detalladamente en el siguiente apartado, los gobiernos mexicanos y estadounidenses firmaron en marzo de 2007 la Iniciativa Mérida, una iniciativa bilateral de seguridad contra la delincuencia, el narcotráfico y el crimen organizado, que lanzaron en 2008. En el marco de este programa, invirtieron 400 millones de dólares estadounidenses para fortalecer instituciones gubernamentales mexicanas encargadas de combatir al narcotráfico y para apoyar ciertos programas de la Procuraduría General de la República (PGR) (Jiménez Valdez 2014, 114). La administración de George W. Bush se comprometió a proveer armamento, aviones y otro equipamiento militar y táctico a México, que acordó aumentar la cantidad de extradiciones de narcotraficantes a Estados Unidos (Beittel 2022, 38). Efectivamente, el número de extradiciones subió para el año 2012 y se mantuvo constante durante el sexenio de Enrique Peña Nieto (Beittel 2022, 38). Además, tan solo en las siete primeras semanas del mandato de Calderón, el gobierno mexicano entregó a quince sospechosos a las autoridades estadounidenses para extraditarlos, entre los cuales figuraba Osiel Cárdenas Guillén, el jefe del Cártel del Golfo (Grayson 2007). A lo largo de los trece años que duró la Iniciativa Mérida, el Congreso de los Estados Unidos invirtió 3300 millones de dólares estadounidenses en la operación (Beittel 2022, 6).

La guerra contra las drogas emprendida por el gobierno estadounidense ha sido interpretada como parte de una estrategia intervencionista en su política exterior mediante la cual Estados Unidos, al posicionarse desde una retórica maniquea como víctima de una amenaza externa, y a los países en los que se producen drogas, como responsables de los problemas sociales relacionados con la distribución y el consumo de drogas en Estados Unidos, ha podido justificar una política internacional punitiva que recurre a medidas violentas en la lucha contra el

crimen organizado en América Latina (Escalante Gonzalbo 2013, 92; Vásquez Mejías 2020, 82). Este discurso de defensa nacional ha legitimado también el aumento de su presencia, de sus presiones diplomáticas y de su influencia en varios países del continente, como fue el caso con el Plan Colombia en los años dos mil o la Iniciativa Mérida a partir de 2008, y que llegó hasta la intervención militar en algunos casos, notablemente en Panamá (Escalante Gonzalbo 2013, 92; Vásquez Mejías 2020, 82).

En la actualidad, la guerra contra las drogas y, más ampliamente, la acción concertada entre Estados Unidos y México para combatir el narcotráfico, están tomando una nueva dirección. En 2019, el presidente mexicano Andrés Manuel López Obrador (2018-2024) —comúnmente abreviado AMLO— anunció que planeaba poner un fin a la Iniciativa Mérida y, en 2020, el Congreso mexicano limitó las actividades de los agentes estadounidenses en México, aunque esta medida fue luego revisada (Beittel 2022, 6). Los gobiernos de Joe Biden (2021-2025) y de López Obrador adoptaron en otoño de 2021 un nuevo programa de seguridad bilateral llamado Entendimiento Bicentenario sobre Seguridad, Salud Pública y Comunidades Seguras, para sustituir la Iniciativa Mérida respetando la soberanía de cada país y afrontar el problema de inseguridad debido a la crisis de sobredosis de opiáceos y drogas sintéticas, incluyendo al fentanilo, con medidas de protección, prevención y desmantelamiento de redes criminales (ii, 39). Aunque es probable que la presidenta electa de México Claudia Sheinbaum siga con las medidas previstas por este acuerdo, el resultado de las elecciones de noviembre de 2024 en Estados Unidos, que enfrentarán a Donald Trump y Kamala Harris, podría alterar significativamente el curso de las políticas bilaterales entre México y Estados Unidos en materia de lucha contra las drogas en el caso de una victoria republicana.

1.4. Felipe Calderón y la “guerra contra el narcotráfico”

El sexenio de Felipe Calderón (2006-2012) marcó un cambio significativo en la estrategia gubernamental para enfrentar el crimen organizado. La declaración de una guerra frontal contra el narcotráfico durante su administración ha tenido repercusiones en el país y en la organización de los cárteles que aún se perciben más de una década después.

Durante setenta y un años, entre los años 1929 y 2000, el Partido Revolucionario Institucional —antes llamado el Partido Nacional Revolucionario (PNR) entre 1929 y 1938, y Partido de la Revolución Mexicana (PRM) entre 1938 y 1946— fue el partido gobernante en México. Durante el prolongado reino del PRI, las relaciones y dinámicas de poder, de confrontación y de colaboración entre las organizaciones delictivas de narcotraficantes y las instituciones legales del Estado fueron bastante complejas. El sociólogo Jean Ravelois (1999) hace mención en este sentido de un “estado de la violencia consentida” (1999, 288) en el que se toleraban ciertas formas de violencia e incluso se instrumentalizaban para servir los propios fines clientelistas del Estado, compatibles con los intereses de los traficantes, así como para asegurar una paz social relativa, lo que también refieren varios estudios de sociología y ciencia de política latinoamericana (Smith 1997; Ravelois 1999, 288-90; Astorga y Shirk 2010, 5). June S. Beittel (2022), analista del Servicio de Investigación del Congreso de los Estados Unidos, hace referencia a esta corrupción en los siguientes términos:

El crecimiento y fortificación en México de las redes de narcotráfico se produjeron durante un periodo de gobierno unipartidista del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que gobernó el país durante 71 años. Durante ese periodo, el gobierno fue centralizado y jerárquico. En gran medida, el gobierno del PRI toleró y protegió cierta producción y tráfico de drogas en determinadas regiones del país, aunque en general no toleraba el crimen [...]. Numerosos relatos sostienen que, durante muchos años, el gobierno mexicano aplicó en gran parte una política de acomodamiento hacia las OTD [Organizaciones de Tráfico de Drogas]. En este marco, se produjeron detenciones y se erradicaron cultivos de droga, pero con una corrupción generalizada.³³ (37)

Los análisis que se han hecho de la tolerancia relativa del PRI hacia el narcotráfico y de la negociación del partido con ciertas organizaciones delictivas subrayan la complejidad de las implicaciones de las políticas priistas en materia de narcotráfico para la criminalidad y la salud democrática del país (Poppa 1990). Ioan Grillo reconoce que, si bien las estrategias adoptadas por

³³ “The growth and entrenchment in Mexico of drug trafficking networks occurred during a period of one-party rule by the Institutional Revolutionary Party (PRI), which governed the country for 71 years. During that period, the government was centralized and hierarchical. To a large degree, the PRI government tolerated and protected some drug production and trafficking in certain regions of the country, even though it did not generally tolerate crime [...]. Numerous accounts maintain that for many years the Mexican government largely pursued a policy to accommodate the DTOs [Drug Trafficking Organizations]. Under this framework, arrests and eradication of drug crops took place, but with widespread corruption” (Beittel 2022, 37; nuestra traducción).

el PRI presentaban todos los defectos de la corrupción y del autoritarismo, permitieron de cierta manera gestionar y controlar el crimen organizado, al neutralizar ciertos grupos y al recibir dinero y sobornos de otros ([2011] 2012, 10). El profesor Jorge Chabat admite que la actitud relativamente flexible del PRI hacia determinados cárteles, camuflada por una retórica de confrontación de los cárteles que le ha conferido al gobierno en la opinión pública una imagen de guardián de la ley y de la democracia y que le ha permitido a México seguir haciendo negocios con Estados Unidos, ha posibilitado el mantenimiento de un bajo nivel de violencia en el país a corto plazo y una paz relativa entre los cárteles y el gobierno, así como entre los cárteles mismos (*pax narcotica*) mediante la repartición de las llamadas plazas (2010, 1-4). No obstante, afirma que esta situación también ha favorecido el crecimiento del poder de los grupos de traficantes y de su posibilidad de corromper a las autoridades, así como la pérdida de control del gobierno sobre su territorio (Chabat 2010, 2).

José Luis Solís González señala la implantación, en los años ochenta y noventa, de un régimen político tecnocrático y neoliberal en el cual una cantidad considerable de representantes del crimen organizado ejercían influencia en las distintas esferas gubernamentales, así como en la economía y en las finanzas del país (2013, 9). El cambio de partido histórico ocasionado por la llegada a la presidencia de Vicente Fox Quesada del Partido Acción Nacional (PAN) en 2000 ocasionó cambios en los acuerdos concluidos entre los diferentes niveles de gobierno y los cárteles, lo que generó también violencia e inestabilidad. En este sentido, para Grillo, la guerra que estaba a punto de estallar en México contra el narcotráfico era inextricablemente ligada a la transición democrática y a la ruptura con las políticas priistas ([2011] 2012, 10).

El 1 de diciembre de 2006 marcó el inicio del mandato presidencial de Felipe Calderón Hinojosa, quien pertenecía al Partido Acción Nacional (PAN), al igual que su predecesor. Su legitimidad política fue cuestionada por amplios sectores de la población y cuantiosas personas denunciaron lo que consideraron un fraude electoral, afirmando que el candidato del Partido de la Revolución Democrática (PRD), Andrés Manuel López Obrador, quien posteriormente asumiría la presidencia en 2018, era en realidad el legítimo presidente electo (Morales Oyarvide 2011, 13; Pereyra 2012, 446). Buscando legitimar su gobierno ante la opinión pública, y encontrando el país en un contexto político y económico sumamente precario, Calderón desplegó rápidamente, tras

su llegada a la presidencia, las fuerzas policíacas y militares en varias ciudades y en lugares azotados por una ola de violencia como el sur del estado de Michoacán para combatir el narcotráfico, que presentó —como varios de sus predecesores— como un problema de seguridad nacional (Morales Oyarvide 2011, 13; Pérez Lara 2011, 215; Pereyra 2012, 447; Di Leo Razuk 2018, 43). La presentación de los problemas derivados del narcotráfico como un asunto de seguridad nacional y no de salud pública permitía justificar la intervención del ejército (Morales Oyarvide 2011, 14).

Se desató entonces lo que se ha llamado la “guerra contra el narcotráfico”, y los enfrentamientos entre los cárteles y el gobierno tuvieron como efecto que las operaciones de las organizaciones delictivas se volvieran aún más violentas (Di Leo Razuk 2018, 43). Para el año 2007, doce mil soldados habían sido movilizados en todo el territorio, y más de 2500 millones de dólares estadounidenses habían sido gastados en las operaciones militares especiales (Jiménez Valdez 2014, 114). Calderón, junto con el secretario de Seguridad Pública Genaro García Luna, también envió soldados a varias regiones y municipalidades sin consultar previamente a los gobernadores o alcaldes de los lugares concernidos (Grayson 2007). Es también en el marco de esta nueva guerra contra el narcotráfico que México y Estados Unidos firmaron la Iniciativa Mérida antes referida, con el objetivo de intensificar la lucha conjunta de ambos países contra el narcotráfico. De hecho, en el contexto de la guerra contra el narcotráfico de Calderón, el gobierno estadounidense brindó a México el apoyo militar más sustancial de la historia de ambos países (Wright 2011, 724). Además de trabajar en ello con Estados Unidos, el gobierno mexicano firmó un acuerdo de colaboración con Estados centroamericanos para combatir el crimen organizado, las organizaciones delictivas y el tráfico de drogas a escala global (Grayson 2007).

Ante la corrupción rampante en los cuerpos de policía federales, estatales y municipales, y debido a la falta de fuerzas del orden fiables, el operativo bélico fue liderado por el ejército mexicano (Grayson 2007). Calderón tuvo que restablecer los lazos entre la presidencia y el ejército que se habían dañado significativamente durante el sexenio de Vicente Fox, y decretó un aumento salarial del 45 por ciento para los soldados, con el objetivo de reducir la impresionante tasa de desertiones (Grayson 2007). Efectivamente, los 100 000 desertores del ejército que hubo entre 2000 y 2006, durante el sexenio de Fox, representaron una reserva de reclutas para los

cárteles de drogas (Grayson 2007). Por ende, si bien Calderón anunció medidas de austeridad en su primer discurso a la nación —que movilizaba, por cierto, un léxico notoriamente beligerante— (Gutiérrez Bayardi 2014, 92)—, prometió simultáneamente un incremento del presupuesto dedicado a la seguridad (Grayson 2007).

No obstante, el costoso operativo emprendido por el gobierno de Calderón y anunciado como una estrategia para erradicar la violencia vinculada al narcotráfico, en vez de mejorar la situación de inestabilidad vivida en el país y sobre todo en su frontera norte, generó más bien un aumento significativo del número de muertas y de muertos y un crecimiento de la inseguridad, y las violaciones de los derechos humanos, los homicidios y los feminicidios alcanzaron niveles sin precedentes (Astorga 2007, 303; H. Campbell 2011, 19-20; Morales Oyarvide 2011, 17; Wright 2011, 721; Jiménez Valdez 2014, 115). En poco más de seis meses tras el estallido de la guerra, entre enero y mediados de agosto de 2007, hubo 1539 muertes imputables a la narcoviencia (Grayson 2007), y el balance alcanzó 34 000 muertes entre inicios de 2007 y finales de 2010 (Secretaría de Seguridad Pública de México 2010, cit. en Grillo [2011] 2012, 10), lo que revela la magnitud del conflicto. Entre estas muertes, cabe destacar el asesinato de más de 2500 funcionarias y funcionarios, entre los cuales figuraban 2200 policías y 200 soldados, así como alcaldes, jueces, docenas de oficiales federales, un candidato a un puesto de gobernador y un presidente de la Asamblea, lo que revela que el Estado mexicano es uno de los blancos de la violencia de los cárteles (Grillo [2011] 2012, 11).

Si bien es prácticamente imposible contar con cifras oficiales que den cuenta de la totalidad de los asesinatos producidos durante el mandato de Calderón entre 2006 y 2012, se sabe que el saldo sexenal fue de decenas de miles de muertes vinculadas con el tráfico de drogas (Belmonte Grey 2018, 33), y de más de 100 000 homicidios en total, todas las causas combinadas, lo que no tiene precedentes en la historia del país (Zavala 2014, 343)³⁴. Para enero de 2017, tras cumplir diez años de guerra contra el narcotráfico, se habían registrado 97 000 homicidios

³⁴ Tal como lo enfatiza el periodista Ioan Grillo, estas estadísticas deben ponerse en perspectiva, ya que México es un país con una población numerosa que contaba en 2010 con más de 112 millones de habitantes, por lo que se puede hablar de una guerra de baja intensidad ([2011] 2012, 11). Para el primer trimestre de 2023, la población del país era de 129 millones de habitantes (Instituto Nacional de Estadística y Geografía 2023, 1).

imputados al narcotráfico y al crimen organizado³⁵ (Belmonte Grey 2018, 33). No solo la cantidad de muertes fue impactante en esos años, sino también la naturaleza fundamentalmente violenta de los ataques perpetrados contra las representaciones y los representantes del Estado y entre cárteles: ametrallamientos prolongados, agresiones con lanzagranadas, secuestros masivos, cuerpos desmembrados y mutilados tirados en la vía pública; un alcalde fue también atado y apedreado hasta la muerte en una calle principal (Grillo [2011] 2012, 11).

Mientras que la tasa nacional de homicidios tendía a disminuir desde finales de los años ochenta, pasó de 8 a 18 asesinatos por cada 100 000 habitantes entre 2008 y 2009, y tanto los aumentos más bruscos como las tasas más elevadas se notaron en los estados que conocieron el mayor despliegue de fuerzas militares³⁶ (Pereyra 2012, 437). Tal intervención masiva del ejército generó abusos y violaciones de los derechos humanos, incluyendo la muerte accidental de civiles (Grayson 2007; LaFranchi 2009; Human Rights Watch 2010; Beittel 2022, 38). El error cometido por unos soldados en un punto de control sinaloense en junio del 2007 causó, por ejemplo, la muerte de dos mujeres desarmadas y de tres niños bajo una docena de balas (Grayson 2007). El ejército empezó a asumir funciones que normalmente no le incumbían y para las cuales no tenía necesariamente la formación adecuada, incluyendo tareas que competen a la policía nacional (Beittel, 38). Entre 2007 y 2014, durante el sexenio de Calderón y el inicio del sexenio de Enrique Peña Nieto (2012-2018), el ejército mexicano habría herido o matado a 3900 individuos en operaciones domésticas, de acuerdo con estadísticas oficiales publicadas por el gobierno federal (Beittel 2022, 38). Significativamente, no se dispone de cifras sobre la violencia militar ejercida contra la población civil después de 2014, año en el que el gobierno dejó de hacer públicas estas estadísticas (Fisher y McDonnell 2018). El hecho de que la impunidad, que ya es galopante en el país de por sí, esté tan presente entre las fuerzas policíacas y de seguridad, lleva a que menos del 10% de los casos sospechados de tortura por parte de los cuerpos policíacos o militares sean

³⁵ La revista *Milenio* menciona por su parte 100 000 muertes directamente imputables a la guerra contra el narcotráfico entre diciembre de 2006 y diciembre de 2016 (“A 10 años de la guerra contra el narco” 2016).

³⁶ En Nayarit, la tasa de homicidios para el año 2008-2009 fue de 20,1 por 100 000 habitantes; en Sonora, 22,8; en Michoacán, 23,6; en Baja California, 48,3; en Sinaloa, 53,3; en Guerrero, 59; en Durango, 66,6 y en Chihuahua, 108,5. En el resto de los estados, el promedio de la tasa de homicidios fue de aproximadamente 10 por 100 000 para el mismo período (Pereyra 2012, 437-38).

reportados, lo que se puede explicar parcialmente por la desconfianza en el sistema judicial (Beittel 2022, 38).

La intervención de las fuerzas armadas impulsada por las políticas calderonistas causó un aumento de las matanzas y de los enfrentamientos entre cárteles, y generó también un incremento de los ataques de los cárteles contra las fuerzas policíacas y militares, los individuos ejerciendo cargos públicos y los cuerpos de policía municipales y estatales (Pereyra 2012, 438). En vez de provocar la disolución de los cárteles, la confrontación del gobierno a través de la militarización del conflicto, así como la estrategia gubernamental de descabezar las organizaciones narco atacando a sus jefes, provocaron la atomización de los cárteles y su fragmentación y dispersión geográfica, lo que dio lugar a un desplazamiento de los focos de violencia hacia nuevos estados³⁷ y a unas crisis de sucesión, unas luchas por el territorio y unos ciclos de venganza (Casas-Zamora 2010; Guerrero Gutiérrez 2011; Morales Oyarvide 2011, 21; Pereyra 2012, 445-50). La fragmentación de los cárteles generada por la guerra contra el narco se aceleró en 2011 y dio lugar al nacimiento de nuevas organizaciones como Los Zetas y los Caballeros Templarios (Beittel 2022, 34). Por lo tanto, la decisión del gobierno de Calderón de adoptar una política de mano dura y una estrategia de confrontación abierta³⁸ al combatir el narcotráfico con la fuerza militar empeoró la situación e incrementó el nivel de violencia (Chabat 2010, 1).

³⁷ Pensemos en Sonora, Nuevo León, Veracruz y Tabasco (Morales Oyarvide 2011, 21).

³⁸ Como se subrayó anteriormente, Oswaldo Zavala llamó la atención, sin embargo, sobre el hecho de que, a pesar del discurso oficial de las autoridades mexicanas respecto a la guerra contra el narco, seguían existiendo lazos estrechos entre el gobierno panista de Calderón y los grupos criminales que se dedicaban al narcotráfico, y abogó por el reconocimiento de la responsabilidad del Estado en el tráfico de drogas y en la violencia despiadada que se ha desatado en el país, así como por una comprensión de la amenaza del narco como un fenómeno no totalmente externo al gobierno mexicano (2014, 347). Sin embargo, la construcción de un discurso que separa en todos los aspectos cárteles y Estado permite, según el investigador, la legitimación de las medidas violentas empleadas por el gobierno para erradicar supuestamente totalmente el tráfico de drogas y la violencia asociada al narco, y construye un discurso de estado de excepción (Agamben 1998) —es decir, un discurso que reivindica una situación extraordinaria para legitimar medidas extraordinarias y violentas— que justifica las disposiciones extremas adoptadas por el gobierno (Zavala 2014, 342-43). Domínguez Ruvalcaba también reflexiona acerca de la legitimación de la violencia por parte del Estado mexicano con el postulado de un estado de excepción, y afirma que “[e]l tema de la necesidad como justificante de la suspensión de la ley que caracteriza al excepcionalismo, de acuerdo con Agamben (2004, 40), se reconoce en la creación de esta fuerza coercitiva extralegal” (2015, 151).

Como resultado colateral de esta guerra, las mujeres se han incorporado a las filas de las organizaciones delictivas de manera considerablemente más notable que antes, cubriendo las plazas dejadas vacantes por los hombres caídos en el combate o encarcelados. Las transformaciones en la participación femenina en el negocio se operaron tanto a nivel cuantitativo, con la cantidad más elevada de mujeres involucradas en el narcotráfico, como a nivel cualitativo, con la diversificación de los campos de operación accesibles a las mujeres y la aparición de estas en las esferas de mando o en las funciones del sicariato (Santamaría Gómez 2012, 47; Jiménez Valdez 2014, 102).

1.5. Conclusiones parciales

En conclusión, el fenómeno del narcotráfico está presente en México y en su frontera norte desde hace más de un siglo, generando profundas transformaciones en el país y desatando una ola de violencia. El cultivo de amapola y de cannabis, que había existido en México desde la época de la Conquista, se vio significativamente impulsado por la inmigración china en estados como Sinaloa a finales del siglo XIX e inicios del XX, lo que sentó las bases de lo que se convertiría décadas después en una industria ilícita de proporciones masivas. Fue en la década de los setenta cuando se expandió el narcotráfico y se consolidaron los cárteles mexicanos, un proceso catalizado por el aumento considerable de la demanda de drogas en Estados Unidos y la creación de sofisticadas redes internacionales de tráfico.

La llamada “guerra contra las drogas”, iniciada por Estados Unidos en el siglo XX ha desempeñado un papel crucial en la configuración de las políticas antinarcóticos de México, así como en las relaciones exteriores entre ambos países y la evolución de los cárteles. Este conflicto, por ejemplo, impulsó el desplazamiento de varios narcotraficantes de Sinaloa hacia estados como Jalisco después de la Operación Cóndor, lo que a su vez propició la creación de nuevos cárteles y nuevas redes comerciales. Más recientemente, la “guerra contra el narcotráfico” lanzada por el presidente Felipe Calderón en 2006 marcó un punto de quiebre en la historia contemporánea del país. La decisión de militarizar el conflicto no solo provocó un aumento drástico de la violencia, sino que también reconfiguró la distribución geográfica del crimen organizado en México. De este modo, la estrategia de confrontación directa contra los cárteles, lejos de dismantelar estas

organizaciones, resultó en su fragmentación y en la expansión geográfica de la violencia a regiones del país previamente menos afectadas por el narcotráfico, creando un escenario de mayor inestabilidad. Además, la lucha contra el tráfico de drogas ha sido obstaculizada por la persistente corrupción, y se ha evidenciado la existencia de una intrincada red de conexiones y complicidades entre las organizaciones criminales y diversos actores y actrices estatales.

Uno de los efectos de la guerra contra el narcotráfico ha sido el cambio en la participación femenina en las actividades delictivas vinculadas al narcotráfico. A raíz de la intensificación de los enfrentamientos armados, de la mayor necesidad de efectivos en los cárteles y del encarcelamiento o asesinato de varios de sus integrantes, se ha registrado un aumento notable en la presencia de mujeres en diversos roles dentro de estas organizaciones criminales. El capítulo siguiente abordará precisamente diferentes dimensiones de la experiencia femenina en el contexto de violencia y criminalidad en México.

Capítulo 2. Las mujeres en México y su frontera norte: violencia de género y narcotráfico

El incremento de la violencia y de la inseguridad en México en las últimas décadas ha tenido un impacto diferenciado en hombres y mujeres. El problema de la violencia de género, alimentado por la cultura heteropatriarcal, está arraigado en varias regiones del país, entre las cuales destacan algunas ciudades fronterizas como Ciudad Juárez. Desde la década de los noventa, la magnitud de esta violencia ha alarmado a las organizaciones nacionales e internacionales defensoras de los derechos de las mujeres, y el crimen organizado ha sido identificado como uno de los responsables. No obstante, las relaciones entre las experiencias de las mujeres, la violencia y las organizaciones criminales, particularmente los cárteles de drogas, son más complejas de lo que parece. Ciertas mujeres participan activamente en el tráfico de estas sustancias ilícitas, mientras que otras se ven involucradas en redes de narcotráfico, ya sea por decisión propia o bajo coacción, por participar en la industria de la moda o en los certámenes de belleza. En cualquier caso, la violencia, intensificada por el narcotráfico, influye profundamente en la vida de numerosas mujeres en México.

Del mismo modo que comprender el fenómeno del narcotráfico en México es indispensable para un estudio riguroso de las películas que lo representan, interrogar la situación de las mujeres que viven en entornos marcados por la narcoviencia en México y su región fronteriza con Estados Unidos es igualmente fundamental para realizar un análisis adecuado de las representaciones femeninas del narcocine. En este sentido, tras haber descrito en el capítulo anterior el crecimiento del narcotráfico en el territorio mexicano y la violencia que este fenómeno ha desencadenado, nos enfocaremos en el presente capítulo en las experiencias femeninas derivadas de este contexto, puesto que los feminicidios, la relación entre el narcotráfico y la industria de la belleza, así como la participación de las mujeres en el narco, informan las cintas que estudiamos.

En las páginas que siguen, reflexionaremos sobre el impacto de la violencia y de los eventos bélicos mencionados en el capítulo anterior sobre las condiciones vividas por las mujeres en México y en su frontera norte. Contextualizaremos los vínculos que han unido a las mujeres con la violencia y el narcotráfico a lo largo del siglo XX, comenzando con la situación alarmante de los feminicidios en varios estados. Exploraremos luego las profundas transformaciones en el involucramiento de las mujeres en las organizaciones criminales narco en el siglo XXI, mencionando, por ejemplo, el creciente número de sicarias en agrupaciones violentas como Los Zetas. Aludiremos también a las narcotraficantes pioneras como Ignacia Jasso “la Nacha”, María Dolores Estévez Zuleta “Lola la Chata” y Manuela Caro en los años treinta y cuarenta del siglo pasado, hasta llegar a algunas patronas o jefas contemporáneas del narco como Sandra Ávila Beltrán, detenida y encarcelada en 2007 y liberada en 2015, y Enedina Arellano Félix, entre otras. Para completar este panorama, presentaremos brevemente otras dimensiones de la experiencia femenina en los círculos del narcotráfico, tales como las vividas por familiares de narcos, reinas de belleza y buchonas.

2.1. Feminicidios y violencia contra las mujeres en la frontera

En varias regiones de la República mexicana, entre las cuales destacan Michoacán, Veracruz y la frontera con Estados Unidos, la narcoviencia ha subido drásticamente en las últimas décadas. La frontera norte de México, especialmente, es uno de los espacios geopolíticos en los que la violencia necropolítica se hace sentir de manera marcada sobre los cuerpos femeninos. Desde aproximadamente tres décadas, centenas de cadáveres de mujeres han sido encontrados en este espacio, en su mayoría mutilados, torturados, y presentando signos de violencia sexual (Lagarde y de los Ríos 2010). Entre 1993 y 2010, únicamente en el estado de Chihuahua, en el norte del país, más de quinientas mujeres han sido asesinadas, sus cadáveres encontrados en lugares, posiciones y circunstancias similares, y más de mil han desaparecido³⁹ (Fregoso y Bejarano 2010, 6). El fenómeno se ha vuelto tan alarmante que se ha recurrido al neologismo “feminicidio” (Lagarde y de los Ríos 2006) para calificar esta nueva realidad, traducción al español y adaptación

³⁹ Si bien podemos estimar la cantidad de mujeres muertas y desaparecidas gracias al trabajo de las organizaciones locales, las cifras exactas son prácticamente imposibles de conseguir, ya que las autoridades encubren varios casos (Luévano 2008, 69-73; Pantaleo 2010, 350).

del concepto de *femicide* en inglés, acuñado por Jill Radford y Diana E. H. Russell (1992)⁴⁰. Julia Monárrez Fragoso emplea también el concepto de feminicidio sexual sistémico para subrayar la relación inequitativa estructural entre géneros, así como la misoginia y el sexismo implicados en el fenómeno (2005, 26-27). Los datos del gobierno federal indican que el número de feminicidios ha experimentado un aumento constante a nivel nacional desde 2010, y que la situación global en el país no ha mejorado (Becerra Cuevas y Acosta Reveles 2023, 17).

Si bien los feminicidios son un fenómeno extendido en todos los estados de México, varias ciudades fronterizas del norte del país —especialmente Ciudad Juárez en Chihuahua, pero también varias otras como Tijuana en Baja California— conocen una situación particularmente alarmante (Flores Ramírez 2021). Con el fin de inscribir esta violencia experimentada en la frontera mexicano-estadounidense en su contexto de emergencia, cabe señalar que miles de hombres, pero sobre todo de mujeres, migran anualmente a lo largo de la frontera con Estados Unidos desde otras regiones del país, y especialmente desde estados limítrofes o desde poblaciones del sur de México en situación de pobreza, para trabajar, a menudo de manera transitoria, en el anonimato de las plantas de ensamblaje con capitales extranjeros llamadas maquiladoras (González Rodríguez [2002] 2005, 35-36; Mora Ordóñez 2017, 79). Ciudad Juárez, situada en el extremo norte del estado de Chihuahua, se ha convertido en uno de los mayores centros humanos de la frontera norte de México. A principios del siglo, se estimaba que 300 nuevas personas se instalaban cada día en esta ciudad fronteriza de migración, cuya población

⁴⁰ Privilegiamos el uso del concepto de feminicidio —y no femicidio— porque representa no solo el homicidio de una mujer, sino el fenómeno por el cual mujeres son asesinadas precisamente por el hecho de ser mujeres. El término feminicidio abarca el conjunto de violaciones de los derechos humanos que conducen a la desaparición de las mujeres, y se considera, por lo tanto, con analogía al concepto de genocidio, como un crimen de lesa humanidad. Los feminicidios ocurren cuando las condiciones sociohistóricas generan prácticas sociales que atentan contra la integridad, la salud, la libertad y la vida de las mujeres y de las niñas (Lagarde y de los Ríos 2010, xvi). El feminicidio es, por lo tanto, la culminación de varias manifestaciones de violencia de género, de misoginia y de dominación masculina arraigadas en desigualdades socioeconómicas y políticas que conduce a diversas formas de vulneración sistémica y de muerte violenta de mujeres, e implica cierta tolerancia, inacción, negligencia o complicidad por parte de la sociedad y del Estado (Fregoso y Bejarano 2010, 5; Lagarde y de los Ríos 2010, xxi-xxiii; Taraud 2022). Por ende, implica formas de violencia de género institucional que contribuyen a la impunidad de los agresores y que convierten también al fenómeno en crimen de Estado (Fregoso y Bejarano 2010, 5; Lagarde y de los Ríos 2010, xxi-xxiii). Se trata de una de las formas extremas de violencia sistémica de género que es producto de la organización patriarcal, jerárquica y social del género que crea las desigualdades entre hombres y mujeres —incluyendo en la categoría de mujeres todos los géneros excluidos del masculino en una comprensión no binaria del fenómeno y en un reconocimiento de que el género es una categoría socialmente construida—, que excluye a las mujeres de las estructuras de poder y que normaliza la violencia contra las mujeres (Lagarde y de los Ríos 2010, xxi).

flotante se elevaba a 250 000 personas (González Rodríguez [2002] 2005, 29). Una proporción importante de ellas estaban en este lugar de manera provisoria, en espera de pasar a Estados Unidos. Ciudad Juárez es efectivamente una de las puertas de entrada favoritas de la población mexicana a los estados de Texas o de Nuevo México (González Rodríguez [2002] 2005, 29). A mediados de los años noventa, la Oficina de Estadísticas de Nuevo México ya consideraba que esta frontera era el lugar con el tránsito humano más importante del mundo (González Rodríguez [2002] 2005, 29), lo que crea también algunos problemas sociales e infraestructurales relacionados con el crecimiento demográfico (Luévano 2008, 71). Tal como lo escribe el periodista Sergio González Rodríguez ([2002] 2005):

Cualquier frontera del norte de México conforma un territorio idóneo que urde el anonimato radical de los migrantes. Para los menos de ellos, la «línea» fronteriza implica una nueva identidad, para los más, aquella encarna la experiencia del tránsito de México hacia Estados Unidos, la pérdida de la identidad natal y la búsqueda de otra nueva, volátil, proclive a enfrentar riesgos. Una golpiza policiaca, estafas, robos, cohechos, o hasta la muerte.

La promesa de mejoría que entraña lo peor. El anverso y el reverso de la violencia: la casa y la calle. (13)

Las maquiladoras, en las cuales una mayoría de mujeres, pero también varios hombres provenientes de otros estados de México llegan para trabajar en tareas automatizadas, son fábricas subcontratadas de capital extranjero ubicadas en zonas francas industriales — posibilitando, por ende, la importación y la exportación libres de impuestos de productos acabados— que se han multiplicado en la frontera desde el establecimiento del Tratado de Libre Comercio de América del Norte en enero de 1994 (González Rodríguez [2002] 2005, 29; Pantaleo 2010, 349)

El crecimiento de las maquiladoras en la ciudad ha generado un desarrollo urbano rápido y desorganizado en las zonas periféricas, desatendidas y marginalizadas de Ciudad Juárez, en las cuales varias personas se instalaron para trabajar: se crearon barrios exclusivos para las viviendas de las personas empleadas en las maquiladoras, pero sin alumbrado o con escasa luz y electricidad, con calles de tierra, de difícil acceso y, por ende, peligrosos (Gaspar de Alba 2005, 258; Washington Valdez 2005; Pantaleo 2010, 350; Mora Ordóñez 2017, 8). El profesor en

estudios de género de la Universidad de Ciudad Juárez Alfredo Limas Hernández ha declarado que aquella industria de la subcontratación “maquila” o subcontrata enteramente la ciudad en detrimento del cuerpo humano, y más especialmente femenino (en González Rodríguez [2002] 2005, 30). Efectivamente, gran parte de las personas empleadas en las maquiladoras son mujeres, ya que son consideradas como trabajadoras más dóciles y menos susceptibles de causar conflictos laborales, por no mencionar el hecho de que tienen una motricidad fina mayor a la de los hombres y que pueden, por ende, alcanzar una mayor precisión de operación (Pantaleo 2010, 351).

Sin embargo, esta ciudad, que tiene la mayor proporción de mujeres en el mercado laboral a nivel nacional, no es en absoluto la más igualitaria, sino todo lo contrario. La misoginia tiene un impacto letal que se manifiesta a través de los feminicidios, que hicieron tristemente famosa a Ciudad Juárez (Lagarde y de los Ríos 2010, xi). Muchos de los cuerpos femeninos han sido encontrados en el mismo perímetro de la ciudad y presentan las mismas características: se trata en la mayoría de los casos de cuerpos de mujeres jóvenes, de adolescentes o incluso de niñas, desnudas o semidesnudas. Estas mujeres son halladas con su ropa cerca de sus cadáveres y, en algunos casos, con las muñecas y los tobillos atados (González Rodríguez [2002] 2005, 111; Luévano 2008, 70; Pantaleo 2010, 349). Todas presentan evidencia de golpes y han sido mutiladas o torturadas. Muchas han perdido la vida por estrangulación, golpes o mutilaciones o muestran indicios de violación múltiple, sea vaginal, anal o ambas (González Rodríguez [2002] 2005, 146; Monárrez Fragoso 2005, 112; Luévano 2008, 70). Varios de los cuerpos han sido desmembrados o quemados, algunos tienen sus pezones arrancados a mordiscos y su clítoris y labios cortados con un cuchillo, y otros presentan una “V” tallada en la zona lumbar, como para marcarlos (Luévano 2008, 70).

Los cadáveres siguen apareciendo en los mismos lugares desérticos o semidesérticos de los alrededores de Juárez, pero gran parte de estos crímenes permanecen impunes debido a la corrupción y a la complicidad de personas influyentes (Jahangir 1999, 32; González Rodríguez [2002] 2005, 167-72, 202, 240-55, 279-85, XXI-XXVI; Monárrez Fragoso 2005, 111; 2019, 87). De hecho, varios expertos y expertas avanzan que Ciudad Juárez se ha vuelto uno de los lugares más violentos del planeta (H. Campbell 2011, 19; Wright 2011, 708).

En el asunto de las muertas de Juárez, las víctimas son mujeres generalmente procedentes de familias con ingresos limitados —que no tendrán recursos legales para reclamar justicia—, que suelen trabajar en las maquiladoras y que residen a menudo en la zona occidental de la ciudad en la que se encuentra la mayor concentración de inmigrantes y en la que las infraestructuras son deficientes (Monárrez Fragoso 2005, 122-23; Luévano 2008, 73; Fregoso y Bejarano 2010, 12; Lagarde y de los Ríos 2010, xvi; Pantaleo 2010, 349). Los asesinatos misóginos de mujeres revelan que, en la ciudad fronteriza de Juárez y en sus alrededores, la vida de las víctimas, situadas desde una perspectiva interseccional en el cruce de las opresiones ejercidas sobre las personas de género femenino y sobre las clases sociales más desfavorecidas, es relegada a la “nuda vida” problematizada en primer lugar por Hannah Arendt (1951) y más tarde por Giorgio Agamben (1998), es decir, a una vida que puede ser desechada sin consecuencias. Los autores de los feminicidios se otorgan el poder de determinar el valor de la vida humana, de determinar quiénes son los ciudadanos —y las ciudadanas— que cuentan y quiénes son los *Homo Sacer* (Agamben 1998) o los individuos que se pueden matar y de quienes se puede disponer, arrojando sus cadáveres en el desierto o en los campos como si fueran basura.

En palabras de la activista por los derechos de las mujeres Esther Chávez Cano, la negligencia de las autoridades en los casos de feminicidios se debe a una doble desventaja: las víctimas pertenecen simultáneamente al género femenino y a estratos económicos desfavorecidos (González Rodríguez [2002] 2005, 155). Tal como lo subraya la académica Melissa Wright, a las mujeres pobres se les atribuye un carácter desechable en el sistema neoliberal (2006, 2), lo que se ve reiterado por las cantidades de cuerpos femeninos tirados en los vertederos urbanos al lado de los electrodomésticos, coches y muebles que dejaron de servir a la población estadounidense. Esta situación propicia la asociación metafórica entre las mujeres y los desechos y muestra que la violencia feminicida se inserta también en complejas dinámicas de industrialización y de globalización neoliberal amplificadas por el TLCAN (González Rodríguez [2002] 2005, XXVI; Luévano 2008, 69; Pantaleo 2010, 350-51; Avila 2012, 58; Mora Ordóñez 2017, 79-82). Una buena cantidad de analistas suponen que los cuerpos mutilados de las mujeres asesinadas constituyen una forma codificada de establecer un diálogo entre hombres poderosos, sean hombres de negocios o integrantes de organizaciones criminales; otras teorías creíbles

relacionan directamente estos asesinatos con la producción de películas pornográficas o de películas *snuff*, es decir, de películas en las que se tortura, se viola o se asesina realmente a una persona ante la cámara (González Rodríguez [2002] 2005, 76-77; Lagarde y de los Ríos 2010, xiv). La dominación masculina ha sido asentada e impresa sobre los cuerpos de estas mujeres víctimas de feminicidios mediante la violación, la sexualidad violenta y el asesinato (Domínguez Ruvalcaba 2015, 183).

Las investigadoras Jane Caputi y Diana Russell apuntan que la misoginia y las relaciones opresivas de poder no se traducen exclusivamente mediante la violencia ejercida en contra de las mujeres, sino que se repercutan también en la manera en que los políticos, el cuerpo policíaco y la prensa relatan los crímenes (1992, 15). De acuerdo con estas feministas, tanto los asesinatos de mujeres como las violaciones y los malos tratos de los que sufren las mujeres son ignorados de múltiples maneras o abordados con sensacionalismo por la policía y los medios de comunicación, y la cobertura de estas violencias depende de la raza de la víctima, de su clase social, de su orientación sexual, de su ocupación y de sus atributos físicos generales (15, 19). En Juárez, cuando los crímenes se cometen en contra de mujeres pertenecientes a minorías raciales, en situación de pobreza, lesbianas, trabajadoras sexuales o con problemas de drogadicción, la policía y la prensa tienden a ser más nebulosas y apáticas en sus comunicados, y a movilizar en su discurso estereotipos denigrantes que culpan a las propias víctimas (González Rodríguez [2002] 2005, 64; Luévano 2008, 72).

Por consiguiente, en sus comunicados de prensa, el —ahora difunto— policía y funcionario del Grupo Antisecuestros del estado de Chihuahua Francisco Minjárez, quien fue denunciado por complicidad en los feminicidios, proveía una explicación de los feminicidios que iba en el sentido de la condenación de las víctimas, afirmando que ellas eran probablemente mujeres que llevaban una doble vida, promiscuas, ejerciendo trabajo sexual o teniendo problemas de consumo de drogas (cit. en González Rodríguez [2002] 2005, 52, 172, 240, XVIII). También sugería que las víctimas y sus agresores se habrían encontrado en los mismos establecimientos nocturnos, y que la culpa la tenían las mujeres por haber salido imprudentemente en los bares y frecuentado lugares poco recomendados en vez de quedarse en casa (cit. en González Rodríguez [2002] 2005, 52).

Por ende, en el discurso policíaco y mediático, los cuerpos de las víctimas se convierten de cierta manera en un argumento para legitimar y consolidar las políticas basadas en las concepciones patriarcales de los roles y de las normas tradicionales de género que las víctimas habrían infringido, al ser promiscuas, pero también de cierto modo al ganarse la vida fuera del ámbito doméstico y al ejercer plenamente un rol laboral antes reservado a los hombres, lo que no deja de representar cierta amenaza para el patriarcado (González Rodríguez [2002] 2005, 34-35; Luévano 2008, 72; Pantaleo 2010, 350; Wright 2011, 713).

El espacio público, marcado por cuestiones de género, excluye a las mujeres en el discurso oficial y patriarcal, y afirma que, para protegerse de los asesinatos, las mujeres “buenas” tendrían que quedarse en casa. De lo contrario, tienen que asumir el riesgo al que “se exponen” si andan en las calles, en las maquiladoras o en los bares (Tabuenca Córdoba 2003; Cerbino y Macaroff 2011, 175; Wright 2011, 714). Al criticar a las mujeres “públicas”, es decir, las mujeres sospechadas de ser trabajadoras del sexo o de tener una doble vida por extraerse del ámbito doméstico, el discurso político oficial las presenta como las causas de la violencia y de la ruptura del orden social y de la paz; su asesinato se convierte, según esta lógica, en una manera de poner fin al problema, y este orden necropolítico normaliza la violencia en contra de las mujeres “públicas” (Wright 2011, 714-16). De esta manera, las autoridades se eximirían de responsabilidad en los asesinatos de mujeres al sostener que son ellas las que se han expuesto al riesgo y que, de algún modo, habrán buscado su suerte, contribuyendo por sus imprudencias a manchar la imagen de la ciudad. El testimonio de Guillermina González Flores, la hermana de una de las víctimas, presentado en el libro *Huesos en el desierto*, demuestra la falta de consideración estructural de las autoridades hacia las víctimas, e incluso su desprecio:

Al llegar, nos dimos cuenta de que las propias autoridades, o la gente, difunden la idea de que a las mujeres les pasa aquello porque se lo buscan. [...] En cuanto encuentran un cuerpo, cuando ni siquiera saben cómo se llama la mujer, las autoridades ya la están juzgando por prostituta. Es su explicación de siempre. (en González Rodríguez [2002] 2005, 151-52)

En la ciudad fronteriza de Juárez, los feminicidios aniquilan la identidad de las mujeres asesinadas mediante la negación de su valor como ser humano y mediante la mutilación, el desmembramiento y la dispersión de sus cuerpos anonimizados en el desierto. González

Rodríguez escribe de hecho que, en Ciudad Juárez, la vida cuelga de un hilo que se puede romper durante un simple desplazamiento o desaparecer en el anonimato ([2002] 2005, 152). En la industria transnacional de las maquiladoras impulsada por la globalización, las jóvenes empleadas son reducidas discursivamente a meros números y, de esta manera, son consideradas como intercambiables para realizar las tareas de brazos cibernéticos encargados de ensamblar las piezas de los productos de exportación (31). Los cuerpos de estas mismas mujeres asesinadas que están luego esparcidos en el desierto también son anónimos e intercambiables para el sistema neoliberal y se añaden a las centenas de cadáveres anteriores, a veces tan mutilados que son imposibles de identificar o de diferenciar de otros huesos (Pantaleo 2010, 349).

La profesora en estudios de género y feminista mexicana Julia Monárrez Fragoso subraya el hecho de que, en el caso de los feminicidios, “la mujer es menos que mujer, menos que ser humano, es un objeto al que se le niega su experiencia subjetiva. La estrategia de dominio masculino se apropia del cuerpo de las mujeres al mismo tiempo que posee y dispone del espacio público” (cit. en González Rodríguez [2002] 2005, 37). Asimismo, el profesor en ciencias políticas Israel Covarrubias González (2000) señaló a principios de siglo que los cuerpos estaban tirados a menudo en el desierto, en campos de algodón, en terrenos baldíos o en estacionamientos. Destacó que los lugares donde se hizo visible la violencia se sitúan en zonas bien delimitadas en términos de espacio, en el norte y en el sur de la ciudad, mientras que los crímenes han tenido lugar en otros sectores geográficos. Esto implica que el uso y la toma de posesión del espacio público en los asuntos de asesinatos de mujeres de Juárez, además de entrar dentro de las necropolíticas misóginas, también formaba parte de una estrategia de dominio territorial de esta frontera (González Rodríguez [2002] 2005, 38, XXVI).

Mediante la violencia física, estructural e identitaria ejercida hacia sus mujeres, Ciudad Juárez se ha transformado desde 1993, según el difunto criminólogo y especialista en asesinatos en serie Robert Ressler, en una dimensión crepuscular o cuarta dimensión (en González Rodríguez [2002] 2005, 14), en la que los cuerpos de las muertas se encuentran dispersos en el espacio público. Cabe mencionar, sin embargo, que el tratamiento reservado a los cuerpos de las mujeres asesinadas ha experimentado cambios significativos en los últimos años: en muchos casos, estos

cuerpos se encuentran completamente desaparecidos, y es cada vez más común hallar solamente fragmentos o, en ocasiones, no encontrar ningún rastro de ellos (Monárrez Fragoso 2019, 87).

También en Baja California, estado fronterizo en el que se produce gran parte de las películas de narcocine *videohome*, el problema de los feminicidios es sumamente preocupante. Aunque la situación de Ciudad Juárez y de Chihuahua es más conocida y mediatizada, el estado de Baja California se ubicaba en el primer lugar a nivel nacional en términos de mujeres asesinadas al inicio del año 2021, de acuerdo con el Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP), con treinta y ocho mujeres asesinadas tan solo en el mes de enero⁴¹ (J. M. Hernández 2021). A principios de 2023, se encontraba en el tercer lugar con veintidós feminicidios, detrás del Estado de México y de Guanajuato (A. Hernández 2023). El SESNSP clasificó la ciudad de Tijuana como el tercer municipio del país en términos de feminicidios entre enero y junio del 2023, detrás de Ciudad Juárez y de Toluca (Mondragón 2023). En el resto del país, la incidencia de feminicidios también es alarmante. Según las cifras oficiales, que probablemente subestiman la magnitud del problema, se registró un promedio de once asesinatos de mujeres por día en el país en 2020, marcando un aumento en comparación con años anteriores (Soto Espinoza y Zamora Mendieta 2020).

Se ha demostrado que los feminicidios no estarían completamente desvinculados del narcotráfico, lo que revela que las políticas de la muerte y las políticas del género son inextricablemente unidas en el negocio de las drogas. Efectivamente, se ha comprobado con el tiempo la existencia de una relación paralela y preocupante entre el aumento de los feminicidios —la mayoría de las veces impunes— y la multiplicación de las actividades de los cárteles de drogas en las zonas fronterizas con Estados Unidos (González Rodríguez [2002] 2005, 242; Luévano 2008, 69; Pantaleo 2010, 351; Lagarde y de los Ríos 2010, xiii, xiv). Por ejemplo, en Ciudad Juárez, la violencia se mantuvo en niveles relativamente bajos en la segunda mitad de los años ochenta, cuando el comandante de la policía federal Rafael Aguilar Guajardo y el hombre de negocios Rafael Muñoz Talavera encabezaban el Cártel de Juárez, con menos de cien homicidios al año (H. Campbell 2011, 19). Sin embargo, el auge de los negocios y el incremento espectacular de las

⁴¹ Los estados que ocuparon el segundo y el tercer lugar para este período fueron Guanajuato y Chihuahua, con treinta y cuatro y veintiséis feminicidios, respectivamente (J. M. Hernández 2021).

actividades del Cártel de Juárez y del volumen de drogas transportadas hacia Estados Unidos bajo el liderazgo de Amado Carrillo Fuentes —apodado el Señor de los cielos por transportar cocaína en *jets*— entre 1993 y 1997, y bajo la supervisión de su hermano Vicente a finales de los noventa y en los dos mil tras la muerte de Amado, corresponde al período de aumento de los feminicidios y más generalmente de incremento de los homicidios y de la violencia en la ciudad y en sus afueras (Luévano 2008, 72; Lagarde y de los Ríos 2010, xiii; H. Campbell 2011, 19-20).

Teniendo en cuenta la correlación que se ha establecido entre las actividades relacionadas al narcotráfico y los asesinatos de mujeres, Héctor Domínguez Ruvalcaba y Patricia Ravelo afirman que la tendencia a colocar a las mujeres en las organizaciones criminales en posición de víctimas es difícil de desligar de los feminicidios perpetrados en el continente y de la importancia que tienen en la construcción de las dinámicas de género en Latinoamérica (2003, 129). En palabras de Domínguez Ruvalcaba, “la cuestión del género en su relación con el crimen organizado se arraiga en una de las problemáticas más preocupantes en la sociedad latinoamericana contemporánea” (2015, 183).

Si bien es cierto que los feminicidios de Ciudad Juárez, y más globalmente de todo el territorio mexicano, no son el fenómeno más frecuentemente representado en las tramas narrativas de las películas de narcocine *videohome* que analizamos, nos parece necesario acercarnos a este fenómeno histórico y entender sus características principales. Efectivamente, la existencia de los feminicidios en Chihuahua y en el norte de México tiene un impacto innegable sobre el imaginario de la región fronteriza en términos de género y de violencia, que puede haberse transmitido al cine y a las producciones culturales mexicanas y fronterizas. En este sentido, nos parece necesario conocer este elemento importante del contexto sociopolítico y estar al tanto de las violencias necropolíticas de género que han caracterizado el norte de México y su frontera con los Estados Unidos a partir de los años noventa, en la época neoliberal y en la región de producción de las películas que estudiamos en nuestro corpus, puesto que son susceptibles de influenciar las industrias culturales.

2.2. La participación de las mujeres en el narcotráfico

A lo largo del siglo XX, los cárteles mexicanos han sido conformados en su mayoría por hombres, aunque distintas mujeres también han engrosado las filas de las organizaciones criminales ocupando una multiplicidad de roles (Grillo [2011] 2012, 162; Ravelo 2011; Polit Dueñas 2016, 162-63). La menor participación de las mujeres en las actividades relacionadas con el narcotráfico se ha atribuido a la persistencia de valores e ideales patriarcales y de un fuerte androcentrismo en la narcocultura —y más ampliamente en la cultura del crimen organizado a escala internacional, tal como lo destacó Rosella Selmini, quien estudió con atención las dinámicas de género en la mafia italiana (2020)—. Estos ideales aumentan la propensión de los hombres a involucrarse en este negocio, en el cual se promueven comportamientos agresivos y violentos que se vinculan con una forma de masculinidad que buscan emular. Al contrario, el sociólogo y criminólogo Edwin J. Sutherland ya afirmaba a mediados del siglo pasado, refiriéndose a las organizaciones criminales internacionales, que los procesos de socialización de las mujeres y el mayor control que se solía ejercer sobre ellas reducían la probabilidad de que entraran en contacto con un entorno delictivo (1947).

En el siglo XXI, la guerra contra el narcotráfico desatada por Calderón en México ha generado profundas transformaciones en las organizaciones narco en lo que respecta a las dinámicas de género. Los cambios observados llevaron a ciertos investigadores a hablar del advenimiento de una narcocultura femenina (Molina 2012, 10). Efectivamente, la caída de capos, de sicarios y de distintos actores del narco, ya sea por asesinato o encarcelamiento, ha requerido su remplazo y, como suele suceder en una cantidad considerable de guerras, se ha recurrido a la participación de las mujeres en varios niveles para cubrir las posiciones dejadas vacantes (Molina 2012, 15; Santamaría Gómez 2012, 45; Jiménez Valdez 2014, 117). Si bien varias mujeres ya participaban desde hacía varias décadas en las operaciones del tráfico de drogas —tanto en la producción, la distribución y la venta de drogas ilícitas como en el lavado de dinero y en otras tareas—, el vacío de poder en algunas organizaciones tras la guerra contra el narco hizo que ellas se incorporaran al negocio y a las organizaciones criminales narco de manera más significativa que antes. De este modo, fueron reclutadas e incorporadas a actividades que antes las excluían, ocupando puestos de gestión operacional y financiera y de

liderazgo, pero desempeñando también roles claramente violentos como los relacionados con el sicariato y el secuestro e integrando a veces los cuerpos de ejecución (Valdez Cárdenas 2009; Cisneros Guzmán 2012, 138; Guerrero Velasco 2012, 229; Santamaría Gómez 2012, 46-48; Valdés 2013, 361-429; Jiménez Valdez 2014, 117; Mondaca Cota 2015, 2432; Castelletti Font 2016, 305; Bernabéu Albert 2017, 1-6; Tickner, Alonso, Loaiza, Suárez, Castellanos y Cárdenas 2020, 18). Por ejemplo, varias sicarias, ejecutoras y pistoleras han sido integradas a la organización de Los Zetas, que ha sido pionera en términos de incorporación de mujeres en sus rangos (Santamaría Gómez 2012, 47-48), así como al Cártel del Golfo (León Olvera 2019, 144). El Cártel de Los Zetas tiene una sección de mujeres llamada “las Panteras”, que fue liderada por Ashly Narro López, alias “la Comandante Bombón”, hasta su arresto (Santamaría Gómez 2012, 47). Ana Claudia Morante Villanueva “la Contadora”, conocida según algunas fuentes bajo los nombres de Consuelo Sáenz Manríquez o Karla Aracely Luna Bello, también forma parte de las mujeres conocidas que han integrado las filas de Los Zetas ejerciendo tareas violentas y fue acusada de secuestro, sin contar las numerosas jóvenes de catorce a diecinueve años que se han unido al cártel (Santamaría Gómez 2012, 47). Para investigadoras como Alejandra León Olvera, la mayor presencia de las mujeres en los cárteles de drogas en México y la diversificación de las posiciones que ocupan se entienden como parte del fenómeno global posfordista de incorporación de las mujeres en una diversidad de sectores laborales, fenómeno que se extendería también al trabajo ilícito (2019, 30).

Algunas mujeres cuya pareja o cuyos familiares estaban involucrados en el narco tomaron directamente su lugar y asumieron cargos como los de administradoras de los negocios, lavadoras de dinero, operadoras, distribuidoras o prestanombres, entre otros (Santamaría Gómez 2012, 45; Jiménez Valdez 2014, 117; Mondaca Cota 2015, 2440). Este acceso privilegiado a distintas funciones de las organizaciones narco ha sido facilitado por cierto conocimiento de las actividades criminales por parte de estas mujeres y por la confianza que inspiran al cártel debido a sus lazos, que son factores valorados por las organizaciones criminales (Riquelme Ortiz y Barriga 2015, 42-58). Como resultado, ha habido un incremento tanto cuantitativo como cualitativo de la participación femenina en el narcotráfico, ya que creció la cantidad de mujeres involucradas en las actividades de los cárteles a la vez que se diversificaron las tareas efectuadas por las

integrantes de género femenino y sus espacios de participación en las organizaciones (Jiménez Valdez 2014, 116). Sin embargo, la aceptación de estas mujeres por parte de los varones de su organización ha sido inconsistente y, a pesar de la creciente presencia femenina en estos espacios, los cárteles siguen teniendo una estructura predominantemente patriarcal (Jiménez Valdez 2014, 117; Mondaca Cota 2015, 2440; Tickner, Alonso, Loaiza, Suárez, Castellanos y Cárdenas 2020, 11). A finales de la década de los 2010, la intensidad de los enfrentamientos entre el Cártel de Sinaloa y el Cártel de los Beltrán Leyva también causó la muerte de miles de narcotraficantes, lo que empujó a una cantidad considerable de mujeres a involucrarse en el negocio para sustituirlos (Santamaría Gómez 2012, 46). Esto llevó al ingreso de mujeres en posiciones subordinadas, pero también al ascenso de otras en posiciones de poder.

De hecho, un paralelo se puede establecer con otras organizaciones criminales internacionales, en las que ocurrió un fenómeno similar: también en la mafia italiana, las mujeres empezaron a desempeñar más roles operativos y activos a partir de los años 1980 y 1990, debido a las medidas policíacas más estrictas que llevaron al arresto, al asesinato o a la huida del país de varios jefes masculinos (Selmini 2020, 356). Las esposas, hermanas, madres e hijas de estos hombres poderosos asumieron el liderazgo en ausencia de ellos, puesto que el parentesco y la familia son los fundamentos de esas organizaciones; sin embargo, ellas permanecían en posiciones de guardianas del poder masculino, dispuestas a devolverles el poder a sus legítimos dueños a su regreso, por lo que la independencia que adquirirían solo era relativa (Ingrasci 2007a; 2007b, 78-79; 2010; Gribaudo 2010; Siebert 2010, 22; Selmini 2020, 355-56). Además, seguían dependiendo en gran parte de la aprobación masculina, lo que hace que la emancipación o liberación de las mujeres del yugo masculino en estos contextos puede ser discutida (Allum y Marchi 2018, 367-68; Selmini 2020, 357-62). Para Allum y Marchi, las mujeres de la mafia de la Camorra son el “ejército de reserva” o las soldadas de guardia, y son instrumentalizadas como recursos humanos para la organización en casos de necesidad (2018, 375-77). Desde una postura marxista, postulan que este rol femenino en la mafia excluye cualquier posible interpretación feminista de su ascenso al poder en términos de emancipación femenina, ya que los “trabajadores de reserva” son en la teoría marxista un grupo de personas subempleadas o desempleadas cuya

existencia y uso en tiempos de crisis son intrínsecos del *statu quo* del capitalismo y no alteran las relaciones de poder.

Millones de mujeres están involucradas en las tareas cotidianas del narcotráfico en roles que abarcan desde madres y viudas hasta “mujeres-trofeo”, hijas, “mulas”, lavadoras de dinero, coordinadoras de la logística de los envíos, contadoras, lideresas y otras ocupaciones relacionadas con el tráfico de drogas; no obstante, su presencia es frecuentemente subestimada o pasada por alto, y esto ya era cierto antes de que estallara la guerra contra el narcotráfico (Ovalle y Giacomello 2006, 297; Santamaría Gómez 2012, 48; Jiménez Valdez 2014, 116; Tickner, Alonso, Loiza, Suárez, Castellanos y Cárdenas 2020, 18).

Según la historiadora Elaine Carey, en 1914, año en que se promulgó la Ley Harrison en Estados Unidos que regulaba y controlaba la distribución de estupefacientes, lo que impulsó el cruce ilegal de drogas, se observó un aumento notable de mujeres contrabandistas de alcohol y de mujeres mulas (2014, 3, 194). A principios de la década de 1920, los agentes de aduana estadounidenses trabajando en la frontera Mexicali-Calexico, en la zona limítrofe entre Baja California y California, estimaron que las mujeres eran responsables del tráfico del 60% de la droga que ingresaba ilegalmente a Estados Unidos, a menudo escondiendo la mercancía bajo su falda, en su ropa o en su cuerpo (Carey 2008, 779; 2014, 3). Además, en la sierra sinaloense, desde los inicios de la siembra de amapola y de marihuana, varias mujeres se han involucrado en el cultivo y la venta de estupefacientes y en la elaboración de la goma de opio, junto con su cónyuge y con la familia entera (Lizárraga 2012a, 60; Santamaría Gómez 2012, 28-34).

También se cree que el crecimiento del tráfico de opio a Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial creó circunstancias favorables a la incorporación de varias mujeres en el crimen organizado (Santamaría Gómez 2012, 34). Por lo tanto, varias mujeres han desempeñado roles significativos en el tráfico de drogas tanto en México como en otros países desde hace más de un siglo (Jiménez Valdez 2014, 111-12; Mondaca Cota 2015, 2432). Sin embargo, el interés académico por la participación de las mujeres en tareas ligadas al narcotráfico y el entusiasmo transnacional por el tema son bastante recientes, y esta visibilidad que han

ganado las mujeres en el crimen organizado en la actualidad ha dado la ilusión de que su ingreso en el negocio es un fenómeno sumamente nuevo (Siegel 2014).

Las madres, esposas e hijas de narcos —etiquetadas como “narcomadres”, “narcoesposas” y “narcohijas”— sufren frecuentemente de la estigmatización, de la marginación y de la desaprobación moral por parte del resto de la sociedad debido a sus vínculos familiares con criminales (Ovalle y Giacomello 2006, 302-3). Por su parte, las mujeres-trofeo son tratadas por los traficantes como un bien más que les permite lucir su poder adquisitivo, y las damas de compañía están sujetas a los caprichos de los narcotraficantes, esperando su generosidad a cambio de compañía y de relaciones sexuales (Ovalle y Giacomello 2006, 304-12; Bernabéu Albert 2017, 5). Algunas de ellas están expuestas a varios tipos de violencia sexual y de abuso íntimo por parte de los narcotraficantes, sean o no su pareja (Selmini 2020, 365). En lo que respecta a las trabajadoras del narcotráfico al por menor (como vendedoras y narcomenudistas o *puchadoras*⁴² —tanto en la calle como en las prisiones—, distribuidoras, emparadoras, cajeras —las que desempeñan la labor financiera y que cuentan el dinero obtenido en las transacciones ilícitas—, campaneras, y las que desempeñan varias de estas funciones), se involucran generalmente en actividades de alto riesgo y mal remuneradas con el objetivo de sostener a su familia, mientras que las trabajadoras del narcotráfico al por mayor (como prestanombres o encargadas de la logística) reciben salarios más elevados que las mujeres antes referidas, pero aun así ganan menos que sus contrapartes masculinas y se exponen a una cantidad considerable de riesgos en su labor (Boyd 2006; Ovalle y Giacomello 2006, 308-9; Jiménez Valdez 2014, 116; Selmini 2020, 370). Dada la escasez de oportunidades laborales en diversas regiones del país, y particularmente para las mujeres, muchas intentan ingresar en las redes de trabajo del narcotráfico. Estas redes aprovechan la necesidad de empleo y la vulnerabilidad de varias mujeres, incluyendo a madres solteras, asignándoles roles situados en la parte inferior de la jerarquía, pero que son también en muchos casos los más peligrosos (Ovalle y Giacomello 2006, 308-9).

Efectivamente, en México como en otras partes de América Latina y del mundo, las mujeres constituyen un alto porcentaje de la población en situación de pobreza o de indigencia

⁴² Las llamadas “puchadoras” son vendedoras de drogas al por menor (Santamaría Gómez 2012, 51). La palabra viene de la voz inglesa *pusher*.

(Giacomello 2013, 2). Las calificaciones profesionales limitadas y la poca experiencia laboral que tienen en varios casos las marginan económicamente y limitan su acceso a oportunidades de trabajo, sin contar el hecho de que suelen recibir sueldos menos elevados que los hombres, lo que explica que algunas de ellas se vinculen con organizaciones criminales para aumentar su capacidad adquisitiva y en ciertos casos para sostener a su familia (Giacomello 2013, 2; Cloutier 2016, 102-22; Safranoff y Tiravassi 2018, 9; Tickner, Alonso, Loaiza, Suárez, Castellanos y Cárdenas 2020, 10; Alfredo Vega 2023, 9). De este modo, la pobreza y la creciente desconfianza en el Estado y en los partidos políticos tradicionales han propiciado la participación de mujeres de las clases desfavorecidas en la economía narco con miras al acceso a mejores condiciones de vida, que el Estado no puede garantizar, así como cierta legitimación del narcotráfico como fuente de ingresos.

Una pluralidad de motivos puede incitar a las mujeres a iniciarse en el negocio, algunos de ellos similares a los de los hombres y otros propios de su género: estrategia de supervivencia, obligación o incitación por parte de una pareja narco o de un familiar—lo que se entiende a la luz de las relaciones asimétricas entre géneros y de la opresión patriarcal estructural—, desempleo, precariedad laboral, necesidad económica y falta de recursos y de oportunidades, voluntad de mantener a su familia, desigualdad y exclusión, tradición familiar, adicción a las drogas, sed de reconocimiento social, deseo de vivir de manera lujosa o adhesión a los valores neoliberales de hiperconsumo, etc. (A. Campbell 1990, 173; Lagarde y de los Ríos [1990] 1993, 654-57; Miller 1998; 2001; 2002; H. Campbell 2008, 242; Valdez Cárdenas 2009; Carrillo Hernández 2012, 62-69; Cisneros Guzmán 2012, 138; Lizárraga 2012b, 152-53; Moreno Lizárraga 2012, 141-46; Santamaría Gómez 2012, 44; Jiménez Valdez 2014, 110-18; Bernabéu Albert 2017, 2; Safranoff y Tiravassi 2018; Selmini 2020, 344-51, 373; Tickner, Alonso, Loaiza, Suárez, Castellanos y Cárdenas 2020, 10-11; Alfredo Vega 2023, 9-10).

Los procesos de globalización y la consecuente pauperización del Sur global amplifican varias de estas circunstancias, y operan de manera aún más discriminatoria contra las mujeres, lo que explica en ciertos casos el ingreso de varias mujeres en el tráfico ilegal de drogas (Del Olmo 1992, 41; Hagedorn 2005; Moore 2007; Carrillo Hernández 2012, 68; Franko Aas 2013; Selmini 2020, 344). Algunas mujeres incluso enfrentan cargos para cubrir a sus esposos o a sus hijos en

un espíritu de autosacrificio femenino muy valorado culturalmente en América Latina y en México, de acuerdo con modelos de madres y esposas abnegadas que también están difundidos en el mundo narco (Carrillo Hernández 2012, 69; Lizárraga 2012b, 153; Jiménez Valdez 2014, 113-18). Varias de las mujeres que han tomado el lugar de su consorte encarcelado o asesinado han retomado el negocio para sostener el tren de vida que tenían cuando su cónyuge formaba parte del narco y para mantener la única fuente de ingresos de la familia en ausencia de otro sostén económico (Santamaría Gómez 2012, 45; Jiménez Valdez 2014, 117). En los casos en los que las mujeres ingresan en el narcotráfico mediante sus lazos afectivos con hombres traficantes, son susceptibles de descender en la jerarquía narco y de perder protección, prestigio y contactos si pierden su vínculo con su pareja, lo que las coloca en una situación de precariedad y de dependencia frente al varón (Lizárraga 2012b, 170-71).

Existen también las mujeres-capo o jefas, quienes han logrado acceder a los estratos más elevados del poder; varias de ellas consiguen estos roles de decisión heredando del negocio tras el fallecimiento o la detención de un familiar o de su pareja, tal como se refirió antes, mientras que otras llegan a dichos puestos por su propia cuenta (Valdez Cárdenas 2009; Jiménez Valdez 2014, 111; Bernabéu Albert 2017, 5). Elizabeth Rodríguez Griego, por ejemplo, conocida como “la Doña”, sucedió a su amante Luis Antonio Sánchez Verín al frente de una de las células del brazo armado del Cártel de Sinaloa llamado Gente Nueva (Bernabéu Albert 2017, 5). No obstante, el número de mujeres en posiciones de liderazgo sigue siendo limitado, y la mayoría de las mujeres que participan en el narcotráfico ocupan las funciones más modestas, menos remuneradas y más riesgosas antes referidas, que corresponden a los peldaños más bajos de las organizaciones narco (Jiménez Valdez 2014, 111-12; Selmini 2020, 359-60). Algunas de ellas, colocadas en posiciones subordinadas, acumulan las funciones y las tareas y cumplen más de un rol a la vez en la organización con el fin de probar su valor y de obtener la aceptación de los traficantes hombres (Lizárraga 2012b, 153, 168).

Se ha comprobado que los roles de género promovidos por una sociedad determinada tienden a replicarse en las organizaciones delictivas, y que la distribución de tareas dentro de los grupos criminales, del mismo modo, está influenciada por las expectativas de género (Miller 2002, 87; Selmini 2020, 352). A nivel internacional, no parece haber una diferencia significativa en la

proporción de hombres y mujeres involucrados e involucradas en la venta de drogas y otras actividades criminales de bajo nivel, mientras que las mujeres dentro de los grupos delictivos suelen participar proporcionalmente menos que los varones en ejecuciones y en tareas más violentas (Miller 2002, 87). En México, las mujeres que ocupan posiciones de bajo rango en estas organizaciones pueden desempeñar funciones muy diversas, como las de jornaleras o raspachinas⁴³, cocineras o quimiqueras⁴⁴, mulas, narcomenudistas⁴⁵, halconas⁴⁶ y campaneras⁴⁷, entre otras. Ciertos roles específicos de bajo rango y alto riesgo, como los de mulas, suelen ser predominantemente asignados a las mujeres, puesto que las organizaciones criminales consideran que ellas pasan más desapercibidas que los hombres y atraen menos la atención de las autoridades en la frontera (H. Campbell 2008, 239; Carey 2008, 779; Carrillo Hernández 2012, 70; Fernández Velázquez 2014, 2; Jiménez Valdez 2014, 118; Alfredo Vega 2023, 6).

Ahora bien, ciertas mujeres en condiciones económicas favorables participan en actividades delictivas y a veces violentas del narcotráfico por voluntad propia. En estos casos, es frecuente que ellas se integren al cártel por razones similares a las de sus pares varones — generalmente sed de dinero, poder y reconocimiento—; esta conducta, percibida como una desviación de las normas de género que asocian la feminidad a la pasividad, la maternidad y a comportamientos y actitudes pacíficas, complejiza el análisis de la participación femenina en el

⁴³ Las jornaleras son las mujeres encargadas de sembrar y cosechar la droga o servir a los hombres que realizan esta labor, mientras que las raspachinas son las que recogen las hojas de coca (Tickner, Alonso, Loaiza, Suárez, Castellanos y Cárdenas 2020, 14; “Halconas, cocineras, traficantes y acompañantes” 2021).

⁴⁴ Se les llama cocineras o quimiqueras a las mujeres que cocinan, procesan y preparan la droga en los laboratorios de los cárteles (Bernabéu Albert 2017, 2; Tickner, Alonso, Loaiza, Suárez, Castellanos y Cárdenas 2020, 16; “Los cocineros” 2022). Se dedican a la fabricación, preparación y síntesis de drogas, y a veces se encargan de estirarlas o diluirlas. Estas actividades suelen atribuirse a las mujeres, que son consideradas más delicadas y precisas para tareas finas (Tickner, Alonso, Loaiza, Suárez, Castellanos y Cárdenas 2020, 16). También se les llama finqueras a las mujeres que habitan un terreno en el que se cosecha y prepara el producto, y que participan en estas tareas a la vez de realizar los procesos químicos para elaborar la pasta de coca (Tickner, Alonso, Loaiza, Suárez, Castellanos y Cárdenas 2020, 15; “Halconas, cocineras, traficantes y acompañantes” 2021).

⁴⁵ Las narcomenudistas venden y reparten pequeñas cantidades de drogas ilícitas en la calle, y también en las prisiones (Zamudio Angles 2008; Lizárraga 2012b, 153; Bernabéu Albert 2017, 2; Tickner, Alonso, Loaiza, Suárez, Castellanos y Cárdenas 2020, 16).

⁴⁶ Las halconas son las mujeres encargadas de vigilar las actividades cotidianas de su zona y de reportar las actividades sospechosas, tanto por parte de la población como de las bandas rivales y de las autoridades, al cártel a modo de espías (Almanza Avendaño, Manuel, Gómez San Luis, Guzmán González y Cruz Montes 2018; Tickner, Alonso, Loaiza, Suárez, Castellanos y Cárdenas 2020, 16; “Halconas, cocineras, traficantes y acompañantes” 2021).

⁴⁷ Las campaneras viajan de un sector a otro, generalmente en carros, para monitorear el tráfico y el pago de mercancía (Ovalle y Giacomello 2006, 311).

narcotráfico y demuestra que el involucramiento de las mujeres no se puede entender exclusivamente como un resultado de su sumisión frente a los hombres (Carey y Cisneros Guzmán 2011, 23-24; Cisneros Guzmán 2012, 125-38; Tickner, Alonso, Loiza, Suárez, Castellanos y Cárdenas 2020, 13). En este sentido, algunos trabajos han insistido en la importancia de producir un discurso matizado sobre los roles de las mujeres en las organizaciones delictivas, cuestionando a la vez la imagen de la mujer emancipada y todopoderosa y la de la mujer narcotraficante como víctima subordinada (Miller 1998; 2001; Moore y Hagedorn 2001; Vigil 2008; Selmini 2020).

La detención de las mujeres por delitos contra la salud, es decir, por actividades relacionadas con el narcotráfico, está experimentando un aumento significativo en México, y la proporción de mujeres arrestadas por este tipo de delitos supera la de los hombres, lo que sugiere que ellas no se benefician de la misma protección por parte de las autoridades que sus homólogos masculinos, que son más vulnerables a este tipo de detenciones y que se convierten en ciertos casos en chivos expiatorios que permiten al gobierno inflar las cifras en cuanto al número de detenciones (Ovalle y Giacomello 2006, 313; Carrillo 2012, 65-71; Lizárraga 2012b, 153; Santamaría Gómez 2012, 44; Jiménez Valdez 2014, 117-18). De hecho, de 2007 a 2010, se incrementó en 400% el número de mujeres encarceladas por delitos contra la salud en México, llevando al 70% la proporción de mujeres encarceladas en el país por estos motivos (Carrillo Hernández 2012, 62; Santamaría Gómez 2012, 46). Antes del sexenio de Felipe Calderón, el robo constituía la principal causa de detención de mujeres en México; sin embargo, los delitos contra la salud se convirtieron posteriormente en el motivo predominante de procesamiento para este grupo (Santamaría Gómez 2012, 44). Según cifras presentadas por Ernestina Lizárraga en 2012, en las prisiones sinaloenses, el 60% de las mujeres recluidas enfrentaban cargos por posesión, venta o traslado de drogas, mientras que en las cárceles de Sonora esta proporción alcanzaba dos terceras partes (2012b, 152). Por ende, si bien muchos de los nuevos roles alternativos ocupados por mujeres en el seno de las organizaciones narco son una fuente de empoderamiento para las mujeres que los desempeñan, no se pueden pasar por alto sus aspectos perjudiciales ni las posibles repercusiones negativas que estos roles son susceptibles de tener sobre sus vidas. Tampoco se puede ignorar la persistente desigualdad de género en las detenciones por narcotráfico.

Algunas mujeres narcotraficantes han alcanzado notoriedad tanto en México como más allá de sus fronteras. Entre ellas, destaca Ignacia Jasso, la Viuda de González, conocida como “la Nacha”, quien fue una de las primeras narcotraficantes reconocidas en el país ya en las primeras décadas del siglo XX (Astorga 2003, 87; Páez Varela 2009b, 22-23; Jiménez Valdez 2014, 112). Apodada “la reina del narcotráfico fronterizo”, se dedicó al tráfico de cannabis, goma de opio y otros estupefacientes en Ciudad Juárez y en otros puntos de la frontera mexicano-estadounidense desde los años veinte hasta su muerte a finales de la década de los sesenta (Astorga 2003, 88; Carey 2008, 783; Santamaría Gómez 2012, 31; Ramírez-Pimienta 2021, 274-75). Se afirma que la Nacha, conocida por su ambición, no dudaba en utilizar la violencia para expandir su negocio: según diversas fuentes, habría enviado a un sicario para capturar y ejecutar a once competidores de origen chino que operaban en el comercio del opio (Grillo [2011] 2012, 33; Ramírez-Pimienta 2011, 53; Santamaría Gómez 2012, 32). La Nacha estuvo casada con el traficante de drogas Pablo González, apodado “el Pablote”, quien falleció a finales del año 1930 (Ramírez-Pimienta 2011, 53; 2021, 243, 274). Juntos trabajaron para el narcotraficante Enrique Fernández, conocido como “el Al Capone de Ciudad Juárez”, desde mediados de la década de 1920 (Ramírez-Pimienta 2021, 90, 133). Tras la muerte de su esposo y el asesinato de Fernández en 1934, y después de haber trabajado un tiempo para la organización de los Quevedo, la Nacha expandió significativamente el negocio (Ramírez-Pimienta 2011, 53; 2021, 24, 133, 254, 274, 298; Fernández Velázquez 2014, 3). Se demostró que varios estadounidenses iban a Ciudad Juárez desde El Paso y Albuquerque para comprar su heroína (Astorga 2003, 87; Grillo [2011] 2012, 33-34). Además, se considera que la Nacha fue en aquella época una de las personalidades más ricas de Ciudad Juárez: ella financiaba un orfanato y la distribución de desayunos para niños y niñas, circulaba por la ciudad en su costoso carro estadounidense y contaba con apoyos influyentes (Grillo [2011] 2012, 34).

Junto con la Nacha, María Dolores Estévez Zuleta, conocida como “Lola la Chata”, también fue una de las pioneras y tuvo una larga carrera de traficante en el mismo período: controló el mercado de heroína en la Ciudad de México en los años veinte hasta su muerte en 1959 (Astorga 2003, 165; Carey 2008, 783). Hija de padres traficantes, Lola la Chata creció trabajando en el puesto de comida de su madre en el mercado de La Merced en la Ciudad de México, donde

empezó también a vender drogas, y se convirtió en mula del narcotráfico. Se fue a vivir por un tiempo durante la Revolución a Ciudad Juárez, donde aprendió las bases del negocio internacional del narcotráfico (Carey 2008, 783). Allí tuvo a dos hijas, que se involucraron también en el tráfico de drogas (Carey 2009, 64; Fernández Velázquez 2014, 3). Cuando regresó a la Ciudad de México, abrió un puesto de venta de comida desde el cual traficó con cannabis, morfina, heroína y cocaína (Carey 2009, 65; Santamaría Gómez 2012, 31). Lola la Chata estuvo casada con el expolicía y traficante Enrique Jaramillo, lo que le proveyó contactos útiles en sus actividades criminales, así como protección (Astorga 2003, 166; Carey 2008, 783; 2009, 67; Fernández Velázquez 2014, 3). En 1945, el presidente Manuel Ávila Camacho ordenó la captura de Lola la Chata, que presentó como “la enemiga pública número uno”, y también de Ignacia Jasso “la Nacha” (Astorga 2003, 167; Carey 2008, 783; 2009, 62; Fernández Velázquez 2014, 2; Ramírez-Pimienta 2021, 262, 269). El escritor Beat estadounidense William S. Burroughs estuvo tan fascinado por Lola la Chata que la convirtió en uno de los personajes de sus historias (Carey 2009, 74). Al igual que la Nacha, Lola la Chata, a veces referida como “la reina del hampa en México” contradice la creencia difundida entre historiadores e historiadoras del tráfico de que las mujeres en el narco siempre son víctimas inocentes y pasivas que han sido manipuladas por los hombres: sacó más bien provecho de las oportunidades a su alcance como mujer para enriquecerse y volverse una narcotraficante respetada en el medio, con un imperio que se extendió de México hasta Canadá (Carey 2009, 63-69; Santamaría Gómez 2012, 31). Elaine Carey (2009) lo expresa en estos términos:

[Lola la Chata] rompió las expectativas normativas de lo que significaba ser mujer y ser civilizada, utilizando formas limitadas y restringidas de poder femenino para convertirse en una amenaza transnacional. Como su madre antes que ella, la Chata utilizó el espacio del mercado callejero abierto —un lugar económico femenino— como base de su empresa. Se apoyó en sus propias relaciones familiares y en redes informales para circunnavegar las estructuras que la limitaban por razones de sexo y clase.⁴⁸ (63)

⁴⁸ “[Lola la Chata] ruptur[ed] the normative expectations of what it meant to be a woman and to be civilized, using limited and constrained forms of feminine power to become a transnational threat. Like her mother before her, la Chata used the space of the open street market —a feminine economic site— as the basis of her enterprise. She relied on her own familial relations and informal networks to circumnavigate structures of constraint placed upon her because of her sex and class” (Carey 2009, 63; nuestra traducción).

En los años cuarenta, Manuela Caro, otra traficante famosa, formó parte de un negocio familiar de producción, distribución y comercialización de drogas principalmente ubicado en Culiacán, junto con Gil Caro y Rafael Fonseca (Santamaría Gómez 2012, 33; Fernández Velázquez 2014, 4; Mulligan 2021, 139). En este negocio, Manuela se encargaba de cocinar heroína (Fernández Velázquez 2014, 4). De hecho, en partes de Sinaloa en aquella época, a las mujeres en las organizaciones criminales se les reservaba ciertas tareas percibidas como finas o delicadas y que requerían precisión, como la recolección de la goma de la amapola y el procesamiento o la cocina de las drogas (Fernández Velázquez 2014, 4).

Entre las narcotraficantes famosas de la actualidad, destaca Sandra Ávila Beltrán, mejor conocida como “la Reina del Pacífico”, que muchas personas consideran una de las más poderosas narcotraficantes de México (Scherer García 2008). Procedente de una familia de narcotraficantes, es sobrina del famoso capo Miguel Ángel Félix Gallardo e hija de María Luisa Beltrán Félix “Doña Chata”. Se trata de una de las más famosas transportistas y lavadoras de dinero en México, aunque el mito que se ha creado alrededor de ella por su asociación frecuente con el personaje de la Reina del Sur creado por Arturo Pérez-Reverte parece haber amplificado su influencia real en el negocio (Bernabéu Albert 2017, 3). Además de dirigir los envíos de cocaína de Colombia a México y de lavar dinero para Ismael “el Mayo” Zambada, del Cártel de Sinaloa, coordinó las finanzas del cártel y se encargó de desarrollar nuevas colaboraciones con proveedores y compradores (Tickner, Alonso, Loiza, Suárez, Castellanos y Cárdenas 2020, 18). Ávila Beltrán fue detenida en 2007 en la Ciudad de México, poco tiempo después de iniciada la “guerra contra el narcotráfico”, junto a su cónyuge, el traficante de origen colombiano Juan Diego Espinoza Ramírez, apodado “el Tigre”, sobrino de Diego Montoya del Cártel del Norte del Valle y socio de la familia Beltrán Leyva (Ronquillo 2008; Maya Lozano 2015, 8; Bernabéu Albert 2017, 3-4). El mito creado acerca de ella y la curiosidad que despierta por ser una mujer narcotraficante hicieron que su arresto se convirtiera en un evento mediático (Polit Dueñas 2016, 162). Tanto su primer marido, un comandante de la Policía Judicial Federal, como el segundo, comandante del desaparecido Instituto Nacional para el Combate a las Drogas, trabajaban para los narcos y fueron ejecutados por sicarios (Bernabéu Albert 2017, 3). No obstante, a pesar de ser una de las traficantes respetadas, Ávila Beltrán no escapó a la violencia de género: en su juventud, el que

era su novio la sustrajo violentamente de su hogar para que lo siguiera, lo que le impidió seguir sus estudios universitarios (Scherer García 2008, 27; Jiménez Valdez 2014, 110).

Enedina Arellano Félix, alias “la Jefa”, “la Madrina” o “la Narcomami”, es otro caso reconocido de mujer que terminó liderando una organización criminal tras la detención y la muerte de sus familiares. Efectivamente, se cree que ella empezó a asumir el liderazgo del Cártel de Tijuana con inteligencia y discreción cuando sus hermanos estuvieron todos encarcelados o asesinados o, según otras fuentes, cuando su hijo Luis Fernando Sánchez Arellano, conocido como “el Ingeniero”, fue detenido (Reveles 2010, 61; Santamaría Gómez 2012, 42; Jiménez Valdez 2014, 112; Maya Lozano 2015, 9; Bernabéu Albert 2017, 5; León Olvera 2019, 31; Mulligan 2021, 154; Beittel 2022, 24). Aún más que Sandra Ávila Beltrán, se la considera como una de las mujeres narcotraficantes más poderosas de México: además de gestionar las finanzas del cártel con su formación de contadora, tiene un perfil de empresaria y mantuvo y expandió una red de empresas para lavar el dinero sucio de la organización, creando también alianzas con otros cárteles (Santamaría Gómez 2012, 42; Bernabéu Albert 2017, 5).

Blanca Margarita Cázares Salazar “la Emperatriz”, también conocida como “la Chiquis”, lavadora de dinero para Ismael “el Mayo” Zambada del Cártel de Sinaloa y poseedora de diecinueve empresas a su nombre (Santamaría Gómez 2012, 39-40); Delia Patricia Buendía, mejor conocida como “Ma Baker”, fundadora del Cártel de Nezahualcóyotl o Cártel de Neza en los años noventa (Santamaría Gómez 2012, 43-44; Bernabéu Albert 2017, 4); Clara Elena Laborín, apodada “la Doña”, “la Señora” u “Osiris”, ex reina de belleza que coordinó las células del Cártel de los Beltrán Leyva previamente manejadas por su esposo, Héctor Beltrán Leyva, tras su detención, y que mantuvo la unidad del cártel (Tickner, Alonso, Loaiza, Suárez, Castellanos y Cárdenas 2020, 17); las tres hermanas Ema, Patricia y Martha Amezcua Contreras, quienes lideraron el Cártel de Colima después de la detención en 2001 de sus hermanos Adán y Jesús (Santamaría Gómez 2012, 44); Claudia Berenice Ochoa Félix, “la China Ántrax” o “la Emperatriz de los Ántrax”, también conocida como “la Kim Kardashian mexicana” o “la Kim Kardashian del narco” por su exuberancia

en las redes sociales y por su ostentación de una estética buchona⁴⁹, celebridad y presunta lideresa del escuadrón de sicarios de los Ántrax tras la detención de su novio, “el Chino Ántrax”, y reconocida como una de las mujeres más poderosas del narcotráfico en México hasta su fallecimiento en 2019 (León Olvera 2019, 31, 143-44); Leticia Rodríguez Lara, alias “Doña Lety” o “la 40”, ex policía federal que se volvió traficante de drogas y de personas indocumentadas en Playa del Carmen y Cancún y que encabezó un grupo aliado del Cártel de Sinaloa integrado por desertores de Los Zetas y del Cártel del Golfo (Baltazar 2018, § 5-7; León Olvera 2019, 30-31); “la Güera Loca”, quien inició como halcona o vigilante para el Cártel del Golfo y Los Zetas y ascendió a sicaria y a jefa de sicarios antes de ser asesinada en 2013, y quien tuvo fama de ser sanguinaria y “loca” por degollar violentamente a sus víctimas en videos subidos en la red (León Olvera 2019, 31); Ivonne Soto Vega “la Pantera”, responsable de una red de lavado de dinero y de casas de cambio para el Cártel de Tijuana (Santamaría Gómez 2012, 43); Rosa Emma Carvajal Ontiveros “la Güera Polvos”, jefa de un grupo de traficantes que operaba en Chihuahua asesinada en 2007 (Carey 2014, 1); Melissa Margarita Calderón Ojeda, conocida como “la China”, quien fue una sicaria violenta de la célula criminal de Los Dámaso, un brazo armado del Cártel de Sinaloa, detenida en 2015 y acusada de haber matado a más de 150 personas, y quien inspiró un corrido de Javier Rosas (Baldenea 2024): numerosas mujeres han desempeñado funciones de primer plano en el seno de las organizaciones del narcotráfico en los últimos años y han marcado el imaginario, inspirando en algunos casos narcocorridos, películas *videohome* y series.

Algunas reinas de belleza también están involucradas con los narcotraficantes y completan el panorama de la participación femenina en el narcotráfico. Efectivamente, existen lazos estrechos entre los concursos de belleza y el tráfico de drogas en México, y especialmente

⁴⁹ La palabra “buchona” viene del masculino “buchón”, que se asocia al narco que vive en la opulencia y el consumismo. Se cree que la palabra viene de los hombres de la sierra sinaloense que, a diferencia de los ciudadanos, tenían el cuello o “buche” hinchado por el consumo de agua serrana con bajos niveles de yodo. El consumo de esta agua producía un mal fisiológico y un problema de la glándula tiroidea llamado bocio, caracterizado por la inflamación del cuello o “buche”. Estos serranos “buchones” pasaron a asociarse en el vocabulario popular a los narcotraficantes porque varios de ellos bajaban de la sierra a la ciudad para vender las cosechas de droga y gastar el dinero adquirido. Por asociación, se ha denominado “buchonas” a las mujeres o acompañantes de los narcos, y se las ha asociado a cierto estilo opulento y superficial (Núñez González y Alvarado 2012, 102; Bernabéu Albert 2017, 4; Rivera Magos y Carriço Reis 2017, 653; Herrera Bórquez 2018, 45). En el marco de nuestro análisis, nos apoyaremos principalmente en la caracterización de las buchonas propuesta por Alejandra León Olvera (2019) y por Kenya Herrera Bórquez (2018), que presentaremos más adelante en la sección correspondiente.

en Sinaloa: varios traficantes consideran a las “misses” como posibles esposas o amantes, objetos sexuales o trofeos para lucir su poder, pero también en algunos casos como embajadoras para mercados extranjeros, que establecen contactos y transmiten mensajes sin tener que pasar por teléfonos o correos electrónicos potencialmente monitoreados por la DEA (Santamaría Gómez 1997; Molina 2012, 19). Además, los concursos de belleza son frecuentemente infiltrados por el narco, ya que constituyen una excelente vía para lavar dinero para los narcotraficantes, lo que contribuye a la asociación entre narcos y reinas (Santamaría Gómez 1997; Molina 2012, 19). De hecho, como lo señala Salvador Bernabéu Albert, “en Culiacán, cuando una mujer es muy bella, se dice ‘que huele a pólvora’” (2017, 4).

Se refieren varios casos famosos de capos que han secuestrado a reinas de belleza, que se han casado con ellas o que las han instrumentalizado para sus negocios: entre estos casos, destacan el de Manuel Salcido “el Cochiloco”, quien, sin lograr que su protegida Rosa María Zataráin fuera declarada reina del carnaval de Mazatlán en 1988, impuso gracias a sus pistoleros que ella abriera el desfile del carnaval delante de la reina, Rebeca Barrios de Cima, y el de Francisco Arellano Félix, quien secuestró en 1990 a la joven reina del puerto mazatleco, Rocío del Carmen Lizárraga, para contraer nupcias con ella (Santamaría Gómez 1997; 2012, 37; Molina 2012, 19; Jiménez Valdez 2014, 110-11). Cabe señalar también que Ana Victoria Santanares, quien ganó el título de Señorita Sinaloa en 1967, fue novia del influyente capo Ernesto Fonseca Carrillo “Don Neto” (Santamaría Gómez 2012, 37; Mulligan 2021, 141), y que tanto la esposa actual de Joaquín “el Chapo” Guzmán Loera como una de sus amantes principales son ex reinas de belleza (A. Hernández 2021, 27, 227). Irma Lizette Ibarra Naveja, quien ganó el título de Miss Jalisco en 1970, mantuvo una relación de noviazgo con Vicente Carrillo Fuentes, el hermano de Amado Carrillo Fuentes “el Señor de los cielos”, y fue asesinada por Amado en 1997 después de que Ibarra Naveja traicionara a dos miembros del Cártel de Juárez (Santamaría Gómez 1997; Molina 2012, 19; Ortega 2022). Por su parte, María Dolores Camarena González, quien obtuvo el título de Señorita Chihuahua en 1980, estuvo detenida en Estados Unidos y acusada de lavar dinero (Bernabéu Albert 2017, 4).

Otro caso ampliamente conocido de relación entre reinas y capos fue el de Laura Zúñiga Huizar, ganadora de los certámenes Nuestra Belleza Sinaloa 2008 y Reina Hispanoamérica 2008

—títulos que perdió debido a su involucramiento con el narco, pero que tal vez ganó en primera instancia gracias a estos vínculos— y pareja del traficante y nuevo líder del Cártel de Juárez en aquel entonces Ángel Orlando García Urquiza (Lizárraga 2012a, 66; Molina 2012, 20; Santamaría Gómez 2012, 38; Bernabéu Albert 2017, 4). Zúñiga Huizar sirvió de inspiración para la película *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011) debido a su detención en una camioneta, junto con siete presuntos traficantes del Cártel de Juárez, en la que se encontraron dos rifles de asalto, 633 cartuchos, tres pistolas, nueve cargadores, dieciséis teléfonos celulares y 53 000 dólares estadounidenses en efectivo (Lizárraga 2012a, 66; Molina 2012, 20; Santamaría Gómez 2012, 38; Bernabéu Albert 2017, 4). Más trágico aún fue el destino de María Susana Flores Gámez, ganadora del certamen Mujer Sinaloa 2012, quien perdió la vida en un fuego cruzado entre el ejército y un grupo de narcotraficantes, entre los cuales se encontraba su pareja sentimental (Bernabéu Albert 2017, 4).

También vinculadas con la moda y la estética narco, las buchonas —como se designa a las mujeres que mantienen relaciones erótico-afectivas con traficantes—, cuya descripción detallada será presentada en el séptimo capítulo, son otras mujeres que evolucionan en el universo narco gracias, en parte, a sus atributos físicos y a su adhesión a cierta estética de la narcocultura. Para acercarse al ideal de belleza narco, las buchonas invierten tiempo y dinero en sesiones en el gimnasio, en maquillaje, así como en ropa y accesorios, y muchas se prestan a múltiples cirugías estéticas (Herrera Bórquez 2018, 124). Emma Coronel Aispuro, actual esposa del prominente líder del Cártel de Sinaloa conocido como “el Chapo” Guzmán, fue probablemente una de las buchonas más famosas de México gracias a su presencia activa en las redes sociales, donde exhibía sus lujos —hasta su detención de dos años y medio entre 2021 y 2023 por narcotráfico y lavado de dinero—, y también una de las más poderosas debido a la posición jerárquica de su marido (León Olvera 2019, 141). Varias fuentes pretenden que Coronel, antigua reina de belleza en el certamen Miss Café y la Guayaba nacida en California, pero criada en Durango, es también sobrina de Ignacio “Nacho” Coronel, poderoso narcotraficante del Cártel de Sinaloa abatido por el ejército en 2010, aunque ella lo ha negado rotundamente (León Olvera 2019, 142; A. Hernández 2021, 26-27).

En definitiva, la participación femenina en las diferentes esferas del narcotráfico ha crecido significativamente en los últimos años. Según Arturo Santamaría Gómez, México está conociendo actualmente su cuarta generación de traficantes desde el inicio del siglo XX, y esta generación es la que presenta el mayor número de jefas del narco (2012, 30). Ahora bien, los efectos de la participación en el tráfico de drogas en la vida de las mujeres varían considerablemente en función de la clase social de las mujeres y de la posición jerárquica que ocupan dentro de la organización. El contexto socioeconómico y cultural, así como el nivel de emancipación femenina en una sociedad dada, forman parte de los factores que pueden influir en la participación de las mujeres en el crimen organizado y en el narcotráfico (Selmini 2020, 341).

Tras realizar un estudio etnográfico en Ciudad Juárez y El Paso con mujeres trabajando para el Cártel de Juárez, el antropólogo Howard Campbell señala que, si bien muchas de las mujeres que ocupan los roles que se sitúan en los escalones más bajos de los cárteles —las mulas, por ejemplo— se han involucrado en el narcotráfico con esperanzas de mejorar su situación económica y social, en la mayoría de los casos, su participación en el narco las victimiza y empeora su situación de subordinación frente a los hombres (2008, 238-42, 256-58). No obstante, según el investigador, ocurre también que, en los niveles medianos, las mujeres logren, a pesar de la subordinación, manipular ciertos estereotipos de género a su favor (H. Campbell 2008, 238, 250). En cuanto a las mujeres que ocupan los puestos más elevados en la organización, junto con algunas de las que ocupan puestos medianos, Campbell considera que sí suelen lograr adquirir cierta independencia frente a los hombres con el dinero que ganan y empoderarse a través del narcotráfico, aunque en varios casos, lo hacen a través de la adopción de comportamientos machistas (2008, 238-45).

Por lo tanto, es imposible generalizar las consecuencias del involucramiento de las mujeres en el tráfico, puesto que dependen de una multiplicidad de factores económicos, sociales y personales, y que la clase social de las mujeres tiene un impacto considerable sobre sus posibilidades de empoderamiento.

2.3. Conclusiones parciales

Para concluir, la situación de las mujeres en México y en la frontera mexicano-estadounidense está marcada por la violencia de los feminicidios y la narcoviencia, que se entrelazan a veces, pero también por la precariedad económica y la aspiración a mejores condiciones de vida, que llevan a algunas de ellas a involucrarse en el tráfico de drogas. En este sentido, la violencia no solo produce escenarios de victimización para las mujeres mexicanas, sino que también, en ciertos casos, da lugar a formas controvertidas de empoderamiento.

La frontera norte de México, especialmente en ciudades como Ciudad Juárez, ha sido escenario de una ola de feminicidios desde la década de 1990. Este fenómeno está intrínsecamente ligado al contexto económico, social y político de la región, caracterizado, entre otros factores, por el peso de la industria de las maquiladoras, los flujos migratorios y la presencia del crimen organizado, así como al sistema patriarcal y a la cultura de impunidad prevaleciente. Los feminicidios han afectado particularmente a mujeres procedentes de clases socioeconómicas desfavorecidas y de grupos marginalizados, quienes se encuentran en situaciones de mayor vulnerabilidad.

Al mismo tiempo que ocurre esta situación, se ha observado un creciente involucramiento de las mujeres en las actividades relacionadas con el narcotráfico, una tendencia que se ha intensificado desde el inicio de la guerra contra el narcotráfico a finales de 2006. Esta situación se debe a diversos factores: algunas mujeres se ven impulsadas por necesidad económica o presión familiar, mientras que otras se integran a los cárteles por ambición personal o en búsqueda de poder. Las mujeres que alcanzan cargos de mayor relevancia dentro de las organizaciones delictivas desafían las concepciones tradicionales del papel femenino en el crimen organizado, aunque su ascenso al poder a menudo se debe a conexiones familiares o románticas con narcotraficantes masculinos. Sin embargo, independientemente de su nivel de participación y de su autoridad, las mujeres involucradas en el narcotráfico suelen enfrentar mayores riesgos y consecuencias legales que sus homólogos masculinos.

Una compleja relación también une el narcotráfico y la belleza femenina en México, reflejando cómo el narcotráfico permea numerosos aspectos de la cultura y la sociedad

mexicanas. La narcocultura heteropatriarcal, como se verá con mayor detalle en capítulos posteriores de este trabajo, convierte efectivamente a la compañía de mujeres hermosas que encarnan ciertos ideales culturales de feminidad en un símbolo de prestigio para los hombres traficantes. Esto explica la presencia notable de reinas de belleza y buchonas al lado de los narcos, así como la influencia de estos en los concursos de belleza y la aspiración de algunas mujeres a modificar su cuerpo conforme a los estándares estéticos vehiculados por la cultura narco.

El siguiente capítulo abordará precisamente la narcocultura y sus diferentes manifestaciones en México, poniendo de relieve la importancia que este fenómeno ha adquirido en múltiples ámbitos. Se mencionará la influencia de varias expresiones culturales y artísticas que adoptan el narcotráfico como temática central, prestando especial atención a unas de las producciones más destacadas de la narcocultura: los narcocorridos.

SEGUNDA PARTE — NARCOTRÁFICO EN LAS PRODUCCIONES CULTURALES: LA NARCOCULTURA, EL NARCOCINE *VIDEOHOME* Y SUS PARTICULARIDADES

Capítulo 3. Para comprender el narcocine: la narcocultura y los narcocorridos

La importancia del fenómeno del narcotráfico que describimos en la primera parte de este trabajo ha dado lugar al surgimiento de una cultura propia del narco en las regiones más impactadas por su presencia. Esta cultura, caracterizada por un imaginario, unos códigos y unos valores específicos, se ha difundido progresivamente, extendiéndose al resto del territorio mexicano e incluso más allá de las fronteras del país.

La denominada narcocultura es una cultura que se alimenta del tráfico de drogas y de su universo simbólico y que reúne un conjunto de prácticas, significados, gustos y producciones culturales vinculados con el narcotráfico. Esta cultura existe en México y especialmente en su franja norte, así como en Colombia y en otros Estados donde el narcotráfico hace sentir sus efectos con fuerza. La vertiente mexicana de la narcocultura ha integrado numerosos elementos propios del ámbito rural. Aunque los primeros narcocorridos conocidos surgieron en el noreste del país, en la frontera entre Ciudad Juárez y El Paso, el noroeste de México —particularmente estados como Sinaloa, caracterizados por la abundancia de tierras agrícolas— desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la narcocultura a partir de los setenta (Ramírez-Pimienta 2024, 95-97). La narcocultura mantiene hasta hoy cierto componente rural en sus influencias, pero ha incorporado gradualmente elementos urbanos a sus rasgos y expresiones debido a su expansión y a su creciente presencia en ciudades y áreas metropolitanas.

Siguiendo los acontecimientos históricos, la narcocultura comenzó a gestarse aproximadamente en los años treinta, coincidiendo con el fortalecimiento del comercio ilícito de

las drogas, pero se consolidó de manera significativa a partir de los años setenta y en las décadas posteriores, paralelamente al aumento explosivo de la demanda de drogas y a la expansión del poder de los cárteles y de sus redes transnacionales. Adaptándose continuamente a las transformaciones sociales, la narcocultura actual exalta la violencia y el poder necropolítico, el consumo ostentoso y la adquisición de bienes materiales como símbolos de poder, y en esto se alinea plenamente con las dinámicas del neoliberalismo y del capitalismo gore.

Los narcocorridos, como expresiones musicales de la narcocultura, dan cuenta en sus letras de acontecimientos de la actualidad relacionados con el narcotráfico o narran historias ficticias sobre este tema. Estas composiciones contribuyen a la construcción de un imaginario y de una memoria regional sobre el narcotráfico. Desde la guerra contra el narcotráfico, los temas, la estética y la iconografía de los narcocorridos se han vuelto más violentos, dando lugar a corrientes agresivas como el Movimiento Alterado y los corridos bélicos, cuyas letras describen enfrentamientos y matanzas.

La narcocultura proporciona el marco en el cual se inscribe el narcocine, y sus códigos y prácticas inciden directamente en las dinámicas de género representadas en nuestro corpus. Por estas razones, el estudio de la narcocultura tiene su relevancia en una investigación dedicada al narcocine *videohome*. Asimismo, las narrativas de los narcocorridos, al ser adaptadas a la pantalla, dieron origen al fenómeno audiovisual del narcocine. La estética de los videoclips de narcocorridos, que exhibe la violencia y las posesiones materiales de los narcos, también influye en la de las películas que analizamos, lo que nos anima a dedicar una sección de nuestro trabajo a las producciones musicales que son los narcocorridos.

En este capítulo, se abordará el fenómeno cultural que abarca diferentes producciones artísticas y simbólicas vinculadas al narcotráfico, la narcocultura, así como las expresiones musicales propias de esta, los narcocorridos, que constituyen los antecedentes de los filmes de explotación sobre traficantes. Presentaremos, en un primer tiempo, una reflexión sobre el nacimiento de la narcocultura, sus características, algunas de sus manifestaciones concretas, su alcance y su relación con el consumo ostentoso. Dedicaremos un segundo apartado a los corridos y a los narcocorridos, así como a la contextualización de su surgimiento y su evolución. Nos

detendremos, por lo tanto, en elementos como el origen de los narcocorridos y sus rasgos distintivos, los vínculos que los unen con el narcotráfico y las transformaciones principales que han experimentado debido a los cambios tecnológicos y políticos. Estas consideraciones proporcionarán información valiosa para abordar la aparición del narcocine *videohome* y entender los orígenes de esta industria.

3.1. La narcocultura: definiciones y manifestaciones

El narcotráfico, pese a su carácter ilícito y a su situación al margen de la ley, extiende tangiblemente su influencia a varias esferas de la sociedad y del escenario cultural mexicanos y mexicano-estadounidenses, lo que también es cierto en el caso de Colombia y de otros países productores o vendedores de drogas. Efectivamente, la importancia que ha adquirido el narcotráfico es tan significativa que este encuentra actualmente un eco en una amplia variedad de manifestaciones culturales.

Con la implantación más estable del narcotráfico en los años treinta en localidades como Ciudad Juárez y El Paso, donde operaba la organización delictiva de Enrique Fernández, Ignacia Jasso “la Nacha” y Pablo González “el Pablote”, nació una cultura que evolucionó paralelamente al crecimiento del tráfico de drogas en ciertas regiones de la frontera mexicano-estadounidense en las cuales las organizaciones criminales tenían mayor presencia y luego en estados como Sinaloa⁵⁰: la llamada narcocultura (Sánchez Godoy 2009, 79, 90; Ramírez-Pimienta 2024, 95). A raíz de la consolidación del poder y de las redes transnacionales de los cárteles mexicanos en los años setenta, la narcocultura adquirió una influencia creciente. En este sentido, elementos culturales derivados del narcotráfico se han ido incorporando paulatinamente a la cultura de la región fronteriza, que abarca el norte de México y el sur de Estados Unidos, así como a la de los estados que conforman el denominado Triángulo Dorado.

Por lo tanto, en los años setenta, ochenta y noventa, el fenómeno que muchas personas en la comunidad científica denominaron “narcocultura”, cuyas primeras manifestaciones se

⁵⁰ Cabe señalar que, constatando la preocupación común por el tráfico en la literatura, en la música y en el cine, y apoyándose en las características históricas, sociopolíticas y económicas que comparten ambos lados del Río Bravo, más que nunca desde el crecimiento de las organizaciones narco y del contrabando fronterizo, Arturo García Niño (2013) propone pensar la franja que conforma la frontera como un escenario cuyo patrimonio cultural es compartido.

habían observado en el noreste del país desde los años treinta, se fortaleció principalmente en el norte de México, aunque también se expandió al resto del país debido a la dispersión geográfica de los cárteles y a la circulación de las producciones culturales. La narcocultura se puede definir a grandes rasgos como una cultura⁵¹ que ha nacido de la expansión del tráfico de drogas en México, y especialmente en su región norte, así como en Colombia y en otros países del mundo en los que se producen o se exportan drogas.

La narcocultura representa un punto de articulación económico, social, cultural y simbólico de una comunidad que convierte las prácticas, el universo simbólico y la estética del narcotráfico en estilo de vida o en elemento identitario o cultural en varias esferas de una sociedad determinada, como es el caso en partes de la sociedad mexicana —así como colombiana, a la que nos referiremos más adelante— (Sánchez Godoy 2009, 79-82; Santamaría Gómez 2012, 28; Rincón 2013, 1-3; Héau-Lambert 2014, 160; Sibila y Weiss 2014, 1; Valencia 2016, 24).

La narcocultura puede efectivamente considerarse como una forma de cultura, tomando en cuenta las múltiples dimensiones que este concepto abarca. El teórico Raymond Williams sostiene que la palabra “cultura” (*culture*, en inglés) es una de las más complejas de la lengua inglesa, así como de varios otros idiomas ([1976] 1985, 87). Williams identifica tres grandes categorías en el uso moderno del concepto de cultura: la cultura puede definirse, en primer lugar, como un proceso de desarrollo intelectual, espiritual y estético; en segundo lugar, como un modo de vida específico de un pueblo, de una época, de un grupo o de la humanidad en general; y en tercer lugar, como las obras y prácticas de la actividad intelectual y especialmente artística, que incluyen la música, la literatura, la pintura, la escultura, el teatro y el cine, entre otras manifestaciones (90).

⁵¹ Precisemos que la narcocultura ha sido considerada por ciertas investigadoras y ciertos investigadores como una contracultura (Astorga 1995, 139; Lara Salazar 2005, 85; Cabañas 2008; Meléndrez 2011, 53; Flores 2013, 21; Rincón 2013, 5; 2021, 60, 70; Héau-Lambert 2014, 161; González Sánchez 2016, 94; Tiznado Armenta 2017, 70; Karam Cárdenas 2018, 59), a pesar de su adopción generalizada en algunas regiones o en algunos estados que dificulta su oposición a una cultura “dominante” o su relegación a los márgenes de la cultura (Astorga 1995, 139; Lizárraga 2012a, 58; Mondaca Cota 2012, 63).

La narcocultura, como se desarrollará a lo largo de este apartado, es una forma de cultura de acuerdo con cada una de las dimensiones propuestas por Williams. Por una parte, ha dado origen a un modo particular de entender el mundo, un sistema complejo de valores y diversas creencias espirituales e incluso religiosas, así como a una estética propia, todos los cuales pueden ser transmitidos y aprendidos. Por otra parte, ha establecido un modo de vida distintivo compartido por un grupo, que inicialmente se limitaba a ciertas comunidades rurales en los estados con mayor producción de drogas, pero que posteriormente se ha difundido ampliamente en gran parte del territorio mexicano, tanto en áreas rurales como urbanas, trascendiendo las distinciones de clase e incluso las fronteras nacionales. Finalmente, ha generado una variedad de producciones artísticas, que abarcan desde las bellas artes (con artistas de renombre internacional como el pintor y escultor Fernando Botero en Colombia) hasta la cultura popular (Valencia 2010, 71; Sibila y Weiss 2014, 1; De Bragança 2015, 153). Por lo tanto, la narcocultura se manifiesta como cultura simbólica, cultura material, cultura como estilo de vida, cultura de consumo, “alta” cultura o cultura “refinada”, “baja” cultura o “entretenimiento”, y también es, siguiendo a Williams, la compleja articulación y superposición de todas estas dimensiones (1985, 91).

Jesús Martín Barbero también insiste en que la cultura es un modo específico de configuración, a la vez “sistema de vida” ([1987] 1998, 8), “códigos de conducta” (44) y “realidad artística” (8), y aboga por la consideración de la producción y del consumo popular como dimensión fundamental de la cultura (49, 165). El autor plantea que la cultura articula, comunica, media y, en este sentido, reconcilia lo real con lo imaginario (75, 165), una función que, como se demostrará, cumple la narcocultura.

A continuación, describiremos sucintamente algunas de las principales producciones artísticas de la narcocultura, y caracterizaremos su dimensión simbólica e inmaterial.

Para empezar, la dimensión musical de la narcocultura cobra forma principalmente a través de los narcocorridos, canciones populares que siguen de moda en la actualidad y de las que hablaremos más en profundidad en el próximo apartado. En los últimos años, también ha aparecido un nuevo género musical con temática narco, el narcorrap, un género que se inspira

en el *gangsta rap*, pero narra, al igual que los narcocorridos, las hazañas, los enfrentamientos y las fiestas de los traficantes, buscando conquistar a una audiencia más joven mediante la forma performática del *hip hop* (Flores 2013, 29-30, 37). Los corridos tumbados, que emergen de la fusión entre los narcocorridos tradicionales, el narcorrap y otros géneros como el trap y el reguetón, representan la manifestación más reciente de la producción musical de la narcocultura.

Las producciones cinematográficas y más ampliamente audiovisuales de la narcocultura también se han diversificado: el narcocine *videohome*, que nació en la década de los setenta a raíz de la popularidad del narcocorrido, pervive hasta hoy y se ha adaptado a las nuevas tecnologías y a las estrategias de difusión más en boga, pero la temática narco también se ha forjado un lugar en los festivales internacionales de cine y ha sido adoptada por el llamado cine de autor o cine de arte, así como por algunos éxitos de taquilla con mayores presupuestos. Por ende, diferentes producciones audiovisuales de la narcocultura son consumidas tanto por las clases populares como por las más acomodadas, así como por la crítica y la academia. Las telenovelas y series también han entrado a este mercado y se han nutrido de la temática del tráfico de drogas: desde el inicio del siglo XXI, las series sobre narcotráfico (o narcoseries) se han multiplicado tanto en México como en Colombia y en varios otros países de Latinoamérica, así como en Estados Unidos y en Europa, mediante cadenas de televisión como Telemundo, Univisión, Caracol Televisión y Telecinco, y han conocido tremendo éxito. El cine y las series sobre narcotráfico juegan un papel destacado en la construcción de un imaginario del narcotráfico. De hecho, según Carlos Monsiváis, la percepción que se tiene de los narcotraficantes está más modelada por los personajes de traficantes presentados por las producciones audiovisuales sobre narcotráfico que por la vida real: afirma el escritor que “[s]on los actores de cine los que inventan a los *narcos*” (cit. en Vargas 2008). Estas producciones, y sobre todo el *videohome*, también integran varias de las dimensiones de la narcocultura que ya describimos o que describiremos más adelante, con la presencia importante de narcocorridos en los filmes, la representación de los cultos religiosos del narco (especialmente la devoción a Jesús Malverde y a la Santa Muerte) y de casas lujosas y monumentales, el vestuario que reproduce la moda narco, el uso de un léxico propio del narcotráfico por los personajes, etc.

En el abanico de expresiones artísticas y comerciales de la cultura narco, novelas como *Diario de un narcotraficante* (Ángelo Nacaveva, 1967), *Trabajos del reino* (Yuri Herrera, 2004), *Al otro lado* (Heriberto Yépez, 2008), *Balas de plata* (Élmer Mendoza, 2008), *Corazón de Kaláshnikov* (Alejandro Páez Varela, 2009a), *Entre perros* (Alejandro Almazán, 2009), *Fiesta en la madriguera* (Juan Pablo Villalobos, 2010) y *Perra brava* (Orfa Alarcón, 2010), entre otras, conforman el panorama de la narcoliteratura mexicana y se añaden a obras narcoliterarias de otros países como la novela pionera colombiana *La virgen de los sicarios* (Fernando Vallejo, 1994) y la conocida novela española *La reina del Sur* (Arturo Pérez-Reverte, 2002). Alentada por diversas editoriales transnacionales como Planeta, Random House-Mondadori, Alfaguara (Santillana), Tusquets y otras (Palaversich 2017, 48), la narcoliteratura suele considerarse como un subgénero de la literatura negra que se distingue de esta por ciertas especificidades, como la adopción de un enfoque específico en el narcotráfico en sus tramas, la ambientación frecuente de la ficción en la frontera mexicano-estadounidense (en el caso de las novelas mexicanas), el descentramiento del rol protagónico, a menudo atribuido a varios personajes, y la descripción detallada de la violencia (García Niño 2013, 2, 8-9).

Por lo tanto, los productos culturales del narcotráfico como los narcocorridos, el narcocine, las narcoseries y las narconovelas retratan la realidad narco; algunos están basados en historias reales, mientras que otros son el fruto de la imaginación de quienes los crearon, pero todos atestiguan el peso del narcotráfico y del clima de violencia en su entorno social.

Por su parte, la arquitectura característica del estilo narco está conformada por casas enormes y ostentosas y mausoleos monumentales en los “narcocementerios” o “narcopanteones” como Jardines del Humaya en Culiacán. La llamada narcoarquitectura, además de permitir lavar el dinero de los grupos criminales, expresa, casi metonímicamente, su grandeza y su poder y constituye, en palabras de Jean Riveolis, “la materialización de un poder del margen”⁵² (1999, 195). Los edificios desmesurados de los traficantes, para Riveolis, son también una prueba material de la corrupción en el país, ya que no se podrían construir sin el apoyo y la colaboración del Estado y de otros actores sociales oficiales (1999, 195). La arquitecta Adriana

⁵² “[...] il serait peut-être mieux approprié de caractériser ces architectures comme la matérialisation d’un pouvoir de la marge” (Riveolis 1999, 195; nuestra traducción).

Cobo califica la narcoarquitectura de “ostentosa, exagerada, desproporcionada y cargada de símbolos que buscan dar estatus y legitimar la violencia” (2008). Según Cobo, la arquitectura narco es más que un conjunto de edificios de gusto extravagante, es un “sistema de copia” del gusto capitalista que aspira a crear, desde lo popular, cierta cohesión social a partir de la ostentación de riquezas y del exceso de ornamentos o al contrario de la reproducción del estilo moderno de las enormes casas lisas con persianas de aluminio de los jóvenes empresarios occidentales. De hecho, entre los estilos arquitectónicos de predilección en la narcocultura, el estilo “art-narcó” se caracteriza por la combinación de varios estilos (como barroco, colonial, griego, árabe, moderno, y otros) hasta alcanzar cierto exceso o saturación visual (Sánchez Godoy 2009, 81).

En el ámbito de la estética y de la moda, la denominada narcomoda nortea, cuyas expresiones pueden encontrarse, sin embargo, desde California hasta América Central, se caracteriza entre los hombres por el estilo tradicional “chero” —una adaptación del término “ranchero”— propio de las zonas rurales de Sinaloa. Este estilo se inspira en la vestimenta típica de las áreas agrícolas, pero se adapta a la aspiración neoliberal de ostentación de riquezas (Edberg 2004, 261; Mondaca Cota 2012, 71; 2014, 30-31; Sibila y Weiss 2014, 3; León Olvera 2019, 28, 112). Se caracteriza por el uso de botas largas y puntiagudas de cuero, piel de serpiente u otras pieles exóticas, cinturones piteados⁵³ con grabados, gruesas hebillas doradas incrustadas con piedras preciosas y con diseños como figuras de animales de granja u hojas de cannabis, sombreros vaqueros de ala ancha —también conocidos como texanas—, pantalones vaqueros de mezclilla y camisas a cuadros, frecuentemente acompañados de un bigote poblado (Almada 2005; Sánchez Godoy 2009, 80-81; Vincenot 2010, 32; Córdova Solís 2011, 28; Mercader 2012, 232; Mondaca Cota 2012, 71; 2014, 31; Acosta Ugalde 2014, 112; Bernabéu Albert 2017, 4). No obstante, recientemente también se ha popularizado el uso de ropa militar de camuflaje y gorras de malla (León Olvera 2019, 10, 112).

⁵³ Los cinturones o cintos piteados tienen diseños simples o palabras realizados con tejido hecho a mano con hilos de un color o de varios colores. La palabra viene de la pita o ixtle, que es una fibra natural del maguey que proviene de los estados del sur de México (Mondaca Cota 2012, 71; 2014, 31).

El porte de armas rameadas, es decir, que tienen piezas bañadas de oro o incrustadas de piedras preciosas o de diseños únicos, es también característico de la estética ostentosa de los narcos (León Olvera 2019, 25). Las camisas de seda de colores vivos y llamativos con estampados de la Virgen de Guadalupe, de Jesús Malverde o de otras figuras religiosas o importantes en el panteón narco también forman parte de la moda asociada a la narcocultura (Sánchez Godoy 2009, 81; Mondaca Cota 2012, 71; 2014, 31; León Olvera 2019, 28), demostrando una vez más que las dimensiones de la narcocultura están interconectadas.

En la actualidad, se valora cada vez más la estética moderna de gánster en traje costoso y con el pelo rapado como otra de las configuraciones masculinas narco influenciadas por la moda transnacional (Valencia 2016a, 29). De hecho, el estilo “buchón”, es decir, el estilo del narco novato o *narcojunior* quien se viste de manera ostentosa con ropa de marcas de alta costura como Versace, Burberry, Dolce & Gabbana, Ed Hardy y Louis Vuitton o con traje, zapatos caros, cadenas y relojes de oro (Sánchez Godoy 2009, 81; Burgos Dávila 2012, 172; Mondaca Cota 2012, 71; 2014, 31; Belmonte Grey 2018, 41-42; Herrera Bórquez 2018, 45; León Olvera 2019, 112) hace convivir de manera ecléctica “el look de cantante de reggaetón y su persistente uso de gafas negras tipo espejo, con una estética del gá[n]ster americano que usa trajes de diseñador o ropa sport y cabello rapado propi[o]s de las estéticas de las pandillas” (Valencia 2016a, 29), lo que Valencia entiende como el resultado de cierta “renegociación de la axiología rural con la ideología de la globalización” (2016a, 29). Por ende, la estética adoptada por los nuevos narcos se asemeja más a la del empresario transnacional de traje de marca y gafas de sol cruzada con una estética gánster que a la estética rural de los traficantes de antaño.

El estilo de los cantantes de narcocorridos, tal como se refleja en los videoclips, en las fotografías promocionales y en el vestuario adoptado en los conciertos, también muestra una evolución similar. Varios intérpretes masculinos de narcocorridos optan por raparse el cabello, emulando a los capos encarcelados o extraditados cuyas imágenes circulan en los medios internacionales (Valencia 2016a, 29). Este fenómeno también se observa en el sentido contrario, ya que varios narcotraficantes también se inspiran en la estética de los cantantes de narcocorridos. Por ejemplo, la influencia de la estética del *hip hop* y del *gansta rap* se manifiesta en la vestimenta adoptada por los integrantes de la organización violenta de Los Zetas y ha

ganado popularidad entre los jóvenes (Sibila y Weiss 2014, 3). De este modo, si la vestimenta de los personajes de narcotraficantes en los videoclips de narcocorridos y en las películas de narcocine está influenciada por el estilo de los hombres y de las mujeres que trafican con drogas en la vida real, este estilo, a su vez, está moldeado por la estética de los personajes ficticios de la narcocultura. En otras palabras, el cine y la música se inspiran en la apariencia de los narcotraficantes y las narcotraficantes reales, al mismo tiempo que contribuyen a la creación y consolidación de una estética que las personas involucradas en el narcotráfico buscan emular (Monsiváis 2004, 35; Trujillo Amaya 2013, 2).

Para las mujeres, el estilo “buchón” se caracteriza por el uso de blusas ceñidas, pantalones ajustados, así como joyas y pedrería. Además, debido a la creciente influencia transnacional, la estética buchona mexicana también ha incorporado elementos y accesorios de la moda colombiana y vestidos “bandage”, es decir, confeccionados en tejido elástico que acentúa las curvas (León Olvera 2019, 10). Este estilo también incluye las pestañas y uñas largas y postizas y los senos y glúteos voluptuosos, frecuentemente modificados a través de la cirugía estética, como componentes destacables de la estética buchona femenina (Mondaca Cota 2012, 71-72; Bernabéu Albert 2017, 4; León Olvera 2019, 35, 152).

La denominada moda buchona, tanto en su variante masculina como femenina —también conocida como “moda enferma”⁵⁴ debido a la influencia de los narcocorridos violentos llamados corridos enfermos (Mondaca Cota 2012, 72; 2014, 31)—, se ha difundido de manera creciente a través de las redes sociales de quienes la adoptan, así como por medio de los videoclips de narcocorridos (León Olvera 2019, 26).

En relación con el desarrollo espiritual vinculado a la narcocultura, que abarca tanto la religión como las creencias y cultos en un sentido más amplio, una gran cantidad de traficantes y de personas ajenas al narcotráfico rinden culto a figuras como Jesús Malverde, considerado el santo patrón del narcotráfico, así como a la Santa Muerte y a San Judas Tadeo, conocido como

⁵⁴ La profesora Anajilda Mondaca Cota subraya que el término “enfermo” en el léxico narco se refiere tanto a los individuos que se adhieren a la cultura del narcotráfico y que adoptan sus expresiones como a los corridos con lenguaje más crudo y a la moda que se asocia a las personas relacionadas con el tráfico de drogas (2014, 31).

“el santo de las tareas difíciles” (Sánchez Godoy 2009, 95). Este último ha sido asimilado en la mitología sinaloense con el apóstol que traicionó a Cristo (Wald 2001, 63).

Verdadero ícono de la narcocultura, Jesús Malverde fue supuestamente un bandido sinaloense en la época porfiriana, aunque ningún documento parece comprobar realmente su existencia; su personaje ha suscitado a lo largo del tiempo, tras su asesinato, la devoción de un gran número de fieles (Fernández Meléndez 1994; Cantarell Gamboa 2002; Sánchez Godoy 2009, 80; Sibila y Weiss 2014, 2). La leyenda cuenta que se trataba del Robin Hood de Sinaloa, que robaba a las más adineradas y a los más adinerados y repartía el botín en su comunidad, entre las personas más necesitadas y también entre sus amistades (Cantarell Gamboa 2002, 130; Valenzuela Arce [2002] 2003, 110; Rincón 2021, 69). Habría sido ejecutado por el gobernador Francisco Cañedo en 1909 y colgado de un árbol de mezquite para enviar un mensaje a las personas que lo admiraban, lo que tuvo más bien como efecto la consolidación del mito que lo rodea (Wald 2001, 63-64; Cantarell Gamboa 2002, 132; Valenzuela Arce [2002] 2003, 110-11; Sánchez Godoy 2009, 94). Su existencia verdadera ha sido cuestionada por investigadoras e investigadores que consideran que Malverde es el fruto de la imaginación popular (Wald 2001, 63). Otras personas como Eligio González, quien construyó la principal capilla en su honor y aseguró su mantenimiento hasta su muerte en 2004, afirman más bien que Jesús Malverde realmente existió, y que su nombre verdadero era Jesús Juárez Maso (a veces escrito Mazo); habría sido apodado Malverde por el color verde de las plantas detrás de las cuales se escondía de los rurales (Wald 2001, 64; Valenzuela Arce [2002] 2003, 109).

Se le han asignado múltiples nombres, reflejando la admiración y el respeto que su leyenda ha inspirado: “el narcosantón”, “el bandido generoso” y “el ángel de los pobres” son tantas maneras de referirse al santo que, si bien no ha sido canonizado por el Vaticano, sí ha ingresado al panteón de la narcocultura a raíz de lo que Sánchez Godoy describe como “un claro sincretismo entre el misticismo regional y la tradición católica” (2009, 95; véase también Wald 2001, 62; Cantarell Gamboa 2002, 130). Su culto se ha difundido a lo largo de los años en Sinaloa, tanto entre las personas integrantes del cártel regional como entre la población campesina y urbana, pero también en otros lugares de México, en varios lugares de Latinoamérica y en las regiones con una gran población hispana en Estados Unidos (Wald 2001, 62; Sibila y Weiss 2014,

2). El bandido mítico, cuyo famoso busto (véase Figura 2) ha sido creado, a falta de tener fotos del personaje, a partir de la fusión de las representaciones de los actores y cantantes Pedro Infante y Jorge Negrete, altamente famosos entre los años treinta y cincuenta durante la llamada Época de Oro del cine mexicano, no solo ha sido considerado como el santo patrón de los narcotraficantes y las narcotraficantes, lo que se explica por la propensión a infringir la ley que los une, sino también más ampliamente de las personas menos afortunadas y oprimidas (Wald 2001, 62-68).



Figura 2. – Busto de Jesús Malverde en la capilla en su honor en Culiacán, Sinaloa. © Tomas Castelazo, tomascastelazo.com / Wikimedia Commons

El historiador musical Elijah Wald destacó en 2001 que al menos tres casetes de corridos habían celebrado la vida y los presuntos milagros de este personaje hasta la fecha (62), lo que demuestra las estrechas conexiones entre los diferentes componentes de la narcocultura. La capilla principal erigida en su honor en 1979 se encuentra en Culiacán, en los patios de los ferrocarriles cercanos al actual Palacio de Gobierno del estado de Sinaloa. No obstante, también existen capillas dedicadas a Malverde en otras regiones de México, como Tijuana, así como en Cali (Colombia) y Los Ángeles (Estados Unidos) (Wald 2001, 62; Almada 2005; Sánchez Godoy

2009, 95; Rincón 2021, 69). La capilla de Culiacán, cuyas paredes están adornadas con exvotos que atestiguan los favores concedidos por el santo, recibe anualmente a miles de fieles y de turistas que le ofrecen oraciones, encienden velas —disponibles para la compra en la tienda situada a la entrada de la capilla, donde también se venden diversos artículos y recuerdos relacionados con la figura del santo— y le presentan ofrendas como botellas de alcohol, comida, dinero e incluso armas. Además, las personas visitantes pueden contratar a bandas, que esperan en la entrada de la capilla, para que le canten un corrido (Wald 2001, 62; Cantarell Gamboa 2002, 130, 134).

La Santa Muerte, por su parte, es representada como una figura esquelética de segadora ataviada con una toga y capucha, portando una guadaña en una mano mientras sostiene un reloj de arena o una balanza en la otra. El culto a la Santa Muerte ha experimentado un notable crecimiento desde los inicios del siglo XXI, estableciéndose como una práctica vinculada principalmente al Cártel del Golfo y al grupo violento de Los Zetas, así como a diversos grupos de traficantes que operan en la Ciudad de México (Sibila y Weiss 2014, 2). No obstante, también ha ganado adeptos y adeptas entre personas que no tienen vínculos con el narcotráfico.

Cierto argot criminal relacionado con la violencia narco y las drogas también ha proliferado en el léxico mexicano de algunas regiones como parte de la narcocultura: narcofosa (fosa común e ilegal en la que se entierran cuerpos enteros o desmembrados), encobijado (cadáver envuelto en una cobija y abandonado en algún lugar), encajuelado (cadáver abandonado dentro de la cajuela de un carro), pozolear (desintegrar un cuerpo humano en ácido), tumbar (matar), plomear (balear), tablear (golpear a una persona con tablas de madera para torturarla), pesado (violento), al punto (drogado), pase (inhalación de cocaína), plaza (área bajo el mando de un cártel), merca o mercancía (droga), perico (cocaína), chivo (heroína), gallo (marihuana), corta (arma corta), metra (ametralladora), fierros (armas), cuerno (cuerno de chivo o AK-47), jalarle (usar un arma), ensillado (armado), putazos (golpizas), levantón (secuestro cuya finalidad es el asesinato de la persona), azul (policía), verde (militar), eje (ejército), contra (integrante de otro cártel con quien se disputa el territorio) y varios términos más han aparecido en la música, el cine, la literatura, y en algunos casos también en los noticiarios (Flores 2013, 105; Sibila y Weiss 2014, 3; Velasco 2017; León Olvera 2019, vi).

Narcocultura, narcocorridos, narcorrap, narcocine, narcoseries, narcoliteratura, narcoarquitectura, narcocementerios, narcomoda, narcorreligión, narcolenguaje, narcoestado, narcolaboratorios, narcomantas, narcofosas, narcoturismo, narcomundo, narcopoder, narcoterrorismo: diferentes personas han criticado el empleo abundante del prefijo “narco-“ en los medios de comunicación, las editoriales y los entornos académicos, considerando que se trata de un uso abusivo atribuible a un efecto de moda sensacionalista que busca vender noticias y productos culturales (Astorga 2005, 145; Prieto Osorno 2006). Sin embargo, más allá del efecto de moda —que sin duda existe—, el prefijo “narco” parece reflejar la necesidad de muchas personas, tanto en México como en Colombia, América Latina y otras regiones del mundo, de expresar mediante el lenguaje la profunda penetración del narcotráfico y de la cultura que lo rodea en diversas esferas de una sociedad dada, así como la producción artística inspirada en la temática del narcotráfico y en sus repercusiones sociales. Esto es precisamente lo que abarca el concepto de narcocultura tal como se ha utilizado en el ámbito académico y como lo empleamos en esta investigación.

Desde la academia, se ha creado un discurso articulado y complejo sobre la narcocultura y sus características. Retomando la dimensión inmaterial y simbólica de la cultura descrita por Williams, la cultura del narcotráfico o narcocultura abarca, según investigadores como Luis Carlos Restrepo (2001), Rober Nery Córdova Solís (2011) y José Manuel Valenzuela Arce (2018), las pautas o normas que rigen las interacciones sociales entre los actores del narcotráfico y la producción de significados en este ámbito (Ovalle y Giacomello 2006, 300). En palabras de Valenzuela Arce, la narcocultura representa “[l]a incorporación del narcomundo y sus opciones como referente que participa en la definición de proyectos y sentidos de vida (y de muerte) de millones de personas que intervienen en alguna de las actividades del narco y de quienes se ven implicados en sus entramados”, y genera un “acentuado interés social por captar lo que ese mundo raro representa” (2018, 507).

No obstante, varios miembros de la comunidad científica coinciden en que el concepto de narcocultura se refiere también a un fenómeno cultural considerablemente más amplio, que se extiende a más redes que las del mero tráfico de drogas. El periodista e investigador sinaloense Arturo Santamaría Gómez habla de la narcocultura afirmando que se trata de una “larga tradición

donde la producción y la comercialización de enervantes se convirtieron en un estilo de vida, en una cultura arraigada, interiorizada hasta la raíz por decenas de miles de hombres y mujeres, primero en las comunidades serranas y después en las ciudades” (2012, 28).

En el contexto mexicano, la narcocultura, que ha tenido un papel destacado en la sierra sinaloense, particularmente en municipios rurales como Badiraguato, donde históricamente se cultivaba amapola y cannabis, se consolidó a partir de los años setenta como una “institución imaginaria consolidada” (Sánchez Godoy 2009, 79) o un “imaginario socialmente construido” (94). Más que un simple estilo de vida, la narcocultura se ha transformado rápidamente para cierta población en un signo de identificación (Galindo Vásquez 2002, 267).

Tal como se mencionó antes, esa cultura, atribuida en primera instancia a los narcotraficantes, adoptó al principio varios elementos de la cultura rural y, conforme avanzaron la industrialización de la producción de amapola y de marihuana y el establecimiento de traficantes en los centros urbanos, se nutrió también de elementos culturales de las ciudades y de sus periferias, extendiéndose y reconfigurándose gradualmente e invadiendo poco a poco una cantidad cada vez mayor de ámbitos sociales (Galindo Vásquez 2002, 267; Sánchez Godoy 2009, 81; Jiménez Valdez 2014, 106). No obstante, a pesar de esta serie de mutaciones, la narcocultura ha conservado sus raíces campiranas y su esencia predominantemente rural (Sánchez Godoy 2009, 79). En palabras de Ernestina Lizárraga (2012a):

[...] [L]a cultura del narcotráfico penetró con tal fuerza en Sinaloa que se fusionó con la cultura dominante; [...] por otro lado, al desarrollarse de una manera tan poderosa el narcotráfico en Sinaloa, la cultura sinaloense misma fue tomada por antonomasia como la “cultura del narco”.

Al nacer el narcotráfico en Sinaloa, los sinaloenses fueron los encargados de dotar con su cultura a esa actividad ilícita, que no pidió permiso para apropiarse de símbolos típicos sinaloenses y proclamarlos como propios. (58)

Algunos de los valores de la narcocultura mexicana incluyen el honor, al igual que en las mafias italianas, la lealtad, la valentía y la venganza; en la narcocultura también se valora el poder, el prestigio social, el hedonismo y el uso de violencia (Valenzuela Arce [2002] 2003, 149, 156;

Héau-Lambert y Giménez 2004, 633; Sánchez 2007; Sánchez Godoy 2009, 80-81; Valencia 2016a, 24).

Ahora bien, como se insistió anteriormente, la narcocultura no es solamente una cultura de narcos: comunidades sin relación directa con las actividades del narcotráfico, pero ubicadas en regiones en las que el cultivo y la producción de drogas tiene mayor tradición y arraigo, también han adoptado ciertos componentes de la narcocultura como propios. El periodista y académico colombiano Omar Rincón afirma al respecto, cuando argumenta que la narcocultura se ha generalizado en países como Colombia y México mucho más allá de los círculos de los narcotraficantes, “ni comercializamos, ni consumimos, sólo habitamos en culturas en que los modos de pensar, actuar, soñar, significar y comunicar adoptan *la forma narco*” (2013, 2; cursivas del autor). Con la extensión progresiva de las actividades de los cárteles de los pueblos a las ciudades y a nuevos estados, la narcocultura se difundió a nuevos centros e incorporó a la vez nuevas prácticas y manifestaciones.

La narcocultura, al igual que el propio narcotráfico, ha adquirido una dimensión transnacional (Almada 2005). Para empezar, las manifestaciones culturales derivadas o inspiradas en el narcotráfico, su modo de vida y su estética circulan de manera cada vez más significativa más allá de las fronteras nacionales, expandiéndose hacia nuevos mercados. Asimismo, se observan interinfluencias entre diversas tradiciones y modas provenientes de los distintos centros de producción narcocultural. Por ejemplo, los narcocorridos mexicanos han ganado popularidad en Colombia, donde han sido adaptados y han dado lugar a la creación de nuevos narcocorridos regionales bajo el nombre de “corridos prohibidos” (Almonacid Buitrago 2016, 58); el narcocorrido mexicano y norteño comparte además ciertos rasgos con el vallenato colombiano, que también ha adoptado el narcotráfico como tema para algunas de sus canciones, con sus particularidades locales. Además, las prendas y los accesorios de moda colombianos han sido incorporados en la estética buchona del norte de México. Estas dinámicas contribuyen a la consolidación del llamado imaginario COLMEX —Colombia-México—, un imaginario narcocultural compartido entre ambos países. Más allá de Colombia, la narcomoda en México también ha integrado el uso de prendas de marcas exclusivas por influencia de la mafia siciliana

(Jiménez Valdez 2014, 106), lo que demuestra el dinamismo de las interrelaciones entre los componentes de la narcocultura a nivel global.

De este modo, Omar Rincón propone que la narcocultura es compartida por los individuos viviendo en México y en Colombia, estén o no involucrados en el tráfico de drogas (2013, 1-2, 29). Según Jorge Alan Sánchez Godoy, el hecho de que, en estados como Sinaloa con fuerte presencia de traficantes, gran parte de la población rural y citadina, sobre todo entre las clases populares, haya adoptado rápidamente las prácticas, los anhelos, los gustos, el imaginario colectivo, el sistema de creencias y hasta cierto punto los valores y las normas reivindicados por los narcos llevó a cierta aceptación social o legitimación de las actividades vinculadas al narcotráfico a partir de finales de los setenta (2009, 79-82). El investigador lo explica de la siguiente manera:

Para los años ochenta no había una subcultura, sino ya una cultura del narcotráfico, de la cual se desprendía gran parte de las legitimaciones y deslegitimaciones institucionales, es decir, la narcocultura transforma el patrón conductual y simbólico de la sociedad sinaloense y edifica un imaginario que pasará a ser la nueva significatividad, hoy “legítima”. (2009, 82; cursivas del autor)

Frente a la corrupción política y a las injusticias económicas del neoliberalismo, el narcotráfico puede ser percibido por parte de la población como una estrategia paralegal de ascenso social, lo que puede propiciar la consolidación de la narcocultura en ciertos estados (Rincón 2013, 28-29). En lugares como Sinaloa, la narcocultura y su universo simbólico, en este sentido, se hacen sentir en gran parte de los elementos y de las formas tangibles e intangibles de significación que componen la cultura local; también permean varias dimensiones de las sociedades mexicanas y colombianas como las artes, la política, la justicia, el deporte, etc. (Sánchez 2007; Sánchez Godoy 2009, 79; Rincón 2013, 2, 29).

Sayak Valencia argumenta que la narcocultura se apoya en lo que la autora denomina una “narcomodernidad”, que define como la simbiosis entre los valores de la modernidad colonial, que busca el ascenso y el progreso económico personal a cualquier costo de acuerdo con ideales de individualismo neoliberal y lógicas occidentales coloniales de opresión de las poblaciones más desfavorecidas, y una axiología regional conservadora que se apoya en la valoración de concepciones tradicionales y machistas del género, de la sexualidad y de la raza (2016a, 24).

Según la investigadora, este anhelo de modernidad económica, heredado de las metas de modernización del Estado-nación mexicano desde la independencia del país en el siglo XIX, combinado con un conservadurismo moral, genera tensiones:

[E]n dicha narco modernidad se intersecan lógicas aparentemente contradictorias que conjuntan los discursos del desarrollismo con actualizaciones necropolíticas del colonialismo, que por un lado defienden el progreso económico a ultranza circunscribiéndose a una axiología mercantilista que accederá a tomar las directrices progresistas en torno a la economía pero se negará a transformar sus códigos semiótico-técnicos en torno a la violencia, a los géneros, a la clase y a la raza. Esta axiología contradictoria será retomada también dentro del imaginario de la narcocultura. (2016a, 24)

La profesora en ciencias de la comunicación Anajilda Mondaca Cota también señala que la narcocultura se inserta plenamente en dinámicas neoliberales, ya que, además de producir códigos, objetos, significados, mitos, creencias, manifestaciones artísticas, dinámicas y relaciones sociales y de poder, productos y sujetos sociales y simbólicos, encarna y promueve el consumo ostentoso⁵⁵ (Veblen [1899] 1915) mediante la ostentación de vehículos de lujo blindados, bebidas alcohólicas, joyas, vestimenta de marca, armamento, construcciones arquitecturales grandiosas, y otros productos y bienes materiales (2014, 30; 2015, 2441).

Alejandra León Olvera, en este sentido, plantea que la narcocultura es la cultura laboral y social que rodea el narcotráfico en tanto empresa del capitalismo gore (Valencia 2010), y que tiene como pilares el consumo y el hedonismo (León Olvera 2019, 21). Por lo tanto, para la investigadora mexicana, la narcocultura construye ante todo consumidores y consumidoras en vez de ciudadanos y ciudadanas (León Olvera 2019, 23).

En resumidas cuentas, la esencia de la narcocultura se ve reflejada, en términos sintéticos, en esta frase de Omar Rincón (2013):

⁵⁵ En 1899, el economista y sociólogo estadounidense Thorstein Veblen acuña el concepto de consumo ostentoso (*conspicuous consumption* en inglés) y lo define como el consumo desmesurado de bienes de la mejor calidad como demostración de riqueza y de estatus superior ([1899] 1915, 69, 71, 74, 75, 84). Según Veblen, este tipo de consumo tiene como finalidad evidenciar el poder económico y adquirir o conservar una buena reputación, puesto que la mera acumulación de riquezas no basta para poner de manifiesto la opulencia: es a través de la ostentación de bienes finos y costosos, regalos valiosos y celebraciones extravagantes que se muestra la abundancia de recursos al punto de exceder la capacidad de disfrute individual (75, 84). Para leer más sobre el tema, véase Veblen [1899] 1915, 68-101.

La *narco.cultura* se produce/expresa en tierras, armas, autos, mujeres y trago como símbolos de éxito popular y entretenimiento; viviendas y vestuarios como realización de los sueños; las músicas de celebración de la marginalidad y de los heroísmos precarias de la *paralegalidad*; religiosidad como ámbito mágico del destino; telenovelas como discurso público de contestación; cine y literatura que[,] seducidos por la riqueza estética y ética de esta forma cultural, llegan a celebrarla como prácticas de lo popular. (6)

3.2. Crónicas cantadas y canciones del narcotráfico: los corridos y los narcocorridos

El narcocine *videohome* que estudiaremos en el marco de esta tesis nació en la década de los setenta a raíz de otro producto de la narcocultura: los narcocorridos. Por ende, antes de presentar nuestro objeto de estudio en debida forma, cabe detenernos brevemente en el surgimiento y la evolución de los narcocorridos que inspiraron las películas de explotación sobre narcotráfico, y presentar su filiación con los corridos tradicionales.

De carácter narrativo, lírico, épico y anecdótico, pero también informativo, educativo y a veces subversivo o propagandístico, los corridos, así llamados porque relatan un hecho de manera ininterrumpida (Meléndrez 2011, 48), son piezas musicales que dan cuenta de enfrentamientos históricos, sucesos de la nota roja o acontecimientos —normalmente reales, pero a veces inventados—, y evocan la canción de gesta en su exposición de batallas y de hechos de armas (V. T. Mendoza 1954; Herrera-Sobek 1990, xiii; Avitia 1997; Burgos Dávila 2011, 97; Meléndrez 2011, 48; Lira-Hernández 2013, 30; Di Leo Razuk 2018, 32). También dan cuenta de las realidades, los deseos, las luchas, las frustraciones y los problemas de ciertos grupos populares, además de constituir una herramienta de difusión periodística de noticias locales y regionales y de ayudar a conformar la memoria colectiva (Valenzuela Arce [2002] 2003, 29, 69; Héau-Lambert y Giménez 2004, 629; Lira-Hernández 2013, 32, 34; Di Leo Razuk 2018, 32). Los corridos norteros, por su parte, suelen aludir a los desafíos del cruce hacia Estados Unidos y a la nostalgia sentida por la comunidad mexicana y chicana ubicada al norte de la frontera (Valenzuela Arce [2002] 2003, 38).

Musicalmente, la forma estilística de base de los corridos es la música de banda, caracterizada por sus instrumentos de viento, sus percusiones, su acordeón y su bajo sexto (guitarra de doce cuerdas de tono grave), y recientemente por su guitarra eléctrica, con

influencias de polka y de vals, y con una melodía minimalista basada en la repetición (Wald 2001, 14; Valenzuela Arce [2002] 2003, 38; Herlinghaus 2006; Chastagner 2016, 3). Se componen en muchos casos de estrofas de cuatro versos octosílabos, aunque tienen bastante flexibilidad en la rítmica, la rima y la estructura de las estrofas, y se caracterizan por un compás de tres tiempos (Herrera-Sobek 1990, 119; Di Leo Razuk 2018, 32). Si bien la letra suele ser el aspecto más importante de los corridos debido a su carácter informativo, la música desempeña también un papel esencial al potenciar el relato y al transmitir otro tipo de mensajes y emociones (Burgos Dávila 2011, 98; Di Leo Razuk 2018, 32).

Desde su origen, los corridos como canciones regionales ponen en escena a personajes mitificados —héroes y antihéroes— que consolidan el sentimiento de pertenencia de un grupo y la creación de una identidad común:

Mediante el corrido se recrean los mitos, las leyendas, los eventos significativos, que se propalan de pueblo en pueblo, de batalla en batalla, desde abajo hacia todas partes. [...] Estos mitos contribuyen a la conformación de la identidad común, de una creencia compartida, de un dolor colectivo, de algo que sólo al grupo pertenece. (Valenzuela Arce [2002] 2003, 29, 61)

Como están a menudo centrados en los intereses y en las realidades de las clases populares, los corridos han permitido en varias ocasiones proponer una visión alternativa a la de los discursos oficiales o legitimados del Estado y de las instituciones (Lara López y Rodríguez León 2001, 31; Valenzuela Arce [2002] 2003, 29, 196; Héau-Lambert y Giménez 2004, 629-30; Herlinghaus 2006; Cabañas 2008, 519; Lira-Hernández 2013, 34; Ramírez-Pimienta 2013, 305; Herrera Bórquez 2018, 127-28). A lo largo de los años, los corridos, en su función de divulgación y en su transmisión tradicionalmente por vía oral, han sido una vía para informar y crear comunidad o, en palabras de la etnóloga y socióloga Catherine Héau-Lambert, “comunicar noticias, [...] relacionarse socialmente y [...] conservar una memoria regional” (2014, 158).

Además de conocer cierta popularidad en toda la República mexicana, se escuchan particularmente en el suroeste de Estados Unidos y en los centros urbanos como Los Ángeles, Detroit y Chicago, donde la radio y la industria discográfica han jugado un papel significativo en la difusión de estas piezas musicales en el siglo XX (Herrera-Sobek 1990, ix; García Niño 2017, 19).

Si bien los corridos actuales pueden ambientarse en zonas urbanas, el imaginario de los corridos ha sido durante décadas profundamente rural (Herrera-Sobek 1990, xix; Cabañas 2008, 519).

Tanto el estudioso de los corridos Armand Duvalier como la musicóloga Yolanda Moreno Rivas identificaron ciertas fórmulas recurrentes en la estructura de los corridos, entre las cuales figuran un llamado inicial del corridista o de la corridista a su público, la mención del lugar y de la fecha de los eventos narrados, así como el nombre del protagonista o de la protagonista, una fórmula para introducir la acción, el mensaje o la lección del corrido, y en varios casos la despedida del protagonista y la del cantante o de la cantante (Duvalier 1937, cit. en Herrera-Sobek 1990, xix; Moreno Rivas 1990, cit. en Valenzuela Arce [2002] 2003, 30).

Si justicieros y hombres valientes anónimos o pocos conocidos procedentes de los sectores marginados han protagonizado varios corridos decimonónicos y de inicios del siglo XX y han sido celebrados en su lucha contra los latifundistas y caciques, las manifestaciones culturales que son los corridos también se han interesado tradicionalmente por las figuras heroicas nacionales y por los personajes ilustres: tanto en la época de la Guerra de independencia de México (1810-1821) como en la de la Revolución a partir de 1910 —momento en el que los corridos cobraron mayor importancia—, así como en la época posrevolucionaria, se han producido corridos sobre figuras históricas importantes como José María Morelos, Francisco “Pancho” Villa, Emiliano Zapata o Francisco Madero (Wald 2001, 3; García Niño 2017, 19). De hecho, uno de los corridos más famosos hasta hoy, “La Adelita”, versa sobre una soldadera de las tropas de Madero durante la Revolución.

Por lo tanto, los corridos son canciones que dan cuenta, desde los márgenes, de la actualidad a modo de crónicas (Reuter 1983, 124; Valenzuela Arce [2002] 2003, 10, 69, 212, 213, 223; Cabañas 2008, 519; Montoya Arias 2010, 12; Burgos Dávila 2012, 50; Mondaca Cota 2012, 40, 49, 90, 233, 239; Lira-Hernández 2013, 36; Ramírez-Pimienta 2013, 329; Héau-Lambert 2014, 165; Mondaca Cota, Cuamea Lizárraga y Payares Flores 2015, 176; Herrera Bórquez 2018, 127; Mulligan 2021, 2, 17, 103). Los corridos también han servido para informar sobre las dificultades experimentadas en ciertas regiones, como fue el caso en los años 1860, en los que los corridos de

la frontera evocaban los problemas ocasionados por la guerra mexicano-estadounidense que tuvo lugar de 1846 a 1848 (Zavala 2014, 341).

Se considera generalmente que los corridos son herederos de los romances españoles (González Obregón, cit. en Herrera-Frimont 1946; V. T. Mendoza 1954, IX; Wald 2001, 3; Edberg 2004, 29; Meléndrez 2011, 48; Chastagner 2016, 1), aunque serían más bien una producción híbrida (Colín 1972, XI; Lira-Hernández 2013, 33). Se sitúa a veces el origen de los corridos en el siglo XIX, aunque ciertas personas estiman que los corridos ya existían en el siglo XVII; en cualquier caso, es en el siglo XX cuando el corrido ha experimentado un crecimiento y ha alcanzado una popularidad sin precedentes (Valenzuela Arce [2002] 2003, 27-28; Vincenot 2010, 35; Lira-Hernández 2013, 30; Di Leo Razuk 2018, 32).

Enraizados en una ideología fuertemente patriarcal, los corridos están generalmente escritos por hombres y sus personajes son mayoritariamente masculinos, aunque existen compositoras y heroínas. Como lo subraya la profesora de estudios chicanos María Herrera-Sobek, el corrido, más que un género musical masculino en su esencia, es un género musical que ha sido dominado por los hombres, pero en el que las mujeres pueden tallarse un lugar; varias cantantes de corridos mexicanas, chicanas o estadounidenses como Lola Beltrán, Irma Serrano, Lydía Mendoza y Linda Ronstadt también han alcanzado fama internacional, al igual que sus homólogos masculinos (1990, xviii). A partir de finales del siglo XX y en lo que va del siglo XXI, corridistas femeninas como Jenni Rivera, conocida como “la Diva de la banda” (fallecida en 2012), y más tarde Ely Quintero, Yasmín Gamboa, Rossina Silva “la Pa’rribeña”, Fabiola Deniss, Vanessa García y Yesenia Jiménez, entre otras, han logrado destacarse y alcanzar el éxito en esta industria musical.

En la región fronteriza que corresponde al norte de México y al sur de Estados Unidos, la industria cultural se ha nutrido de la temática de la delincuencia para prosperar desde tiempo atrás, y esto precede la narración a principios del siglo XX de hechos de armas de los revolucionarios, que despertaron la simpatía del público a la vez de ser percibidos como delincuentes y rebeldes desde el punto de vista del Estado (Domínguez Ruvalcaba 2015, 125; García Niño 2017, 19). Efectivamente, en el campo musical, la relación estrecha que existe en la

frontera entre el contrabando y los llamados corridos no es nada nueva: ya en el siglo XIX, existían corridos que evocaban el contrabando de tejidos y de tabaco que tenía lugar en la frontera mexicano-estadounidense, aunque, en el caso de las telas, el contrabando se efectuaba de norte a sur y no al revés (Wald 2001, 13; Héau-Lambert y Giménez 2004, 650; Vincenot 2010, 35; Ramírez-Pimienta 2011, 22; 2018, 1101).

Al igual que las baladas de vaqueros en lengua inglesa, populares al norte de la frontera mexicano-estadounidense, los primeros corridos norteros se enfocaban en relatos de pistoleros y prófugos (Wald 2001, 3). La Ley seca de los años veinte y el contrabando de alcohol en la frontera fue otra fuente de inspiración considerable para los corridos de contrabando o corridos tequileros de la época, por lo que la unión entre corridos y narcotráfico también se hizo naturalmente cuando este ganó en importancia en la frontera (Wald 2001, 13; Valenzuela Arce [2002] 2003, 43; Edberg 2004, 37; Héau-Lambert y Giménez 2004, 650; Vincenot 2010, 35; Ramírez-Pimienta 2011, 36). Por esta razón, en la década de los setenta, cuando se fortalecieron los cárteles de drogas con el aumento drástico de la demanda de estupefacientes en Estados Unidos y el establecimiento de redes transnacionales entre las organizaciones mexicanas, los proveedores situados en América del Sur y los distribuidores de Estados Unidos y de los países del Norte global (Vincenot 2010, 34-35), los corridos norteros se interesaron cada vez más por este fenómeno que estaba transformando el panorama de la frontera y empezaron a dar cuenta de él en la cultura popular de manera recurrente: se difundieron los que llamamos hoy los narcocorridos, denominación que empezó a circular en los años noventa (Ramírez-Pimienta 2013, 305)⁵⁶.

Efectivamente, si bien el profesor e investigador de la Universidad Estatal de San Diego Juan Carlos Ramírez-Pimienta descubrió que la manifestación más temprana de estas canciones se registró en 1929, con el crecimiento del contrabando de drogas que se benefició de los circuitos

⁵⁶ Aunque Los Tigres del Norte mencionaron alguna vez que prefieren el término “corrido” al de “narcocorrido”, que encuentran redundante, sensacionalista y de algún modo peyorativo, puesto que el corrido siempre ha narrado los acontecimientos de la actualidad y que la actualidad está simplemente conformada en gran parte por historias de narcotráfico, usaremos en este trabajo el término “narcocorridos” para referirnos a las canciones que versan sobre el tráfico de drogas. Consideramos efectivamente que este concepto ha sido ampliamente acogido tanto en la academia como en el habla popular y que aporta una precisión pertinente sobre las temáticas de los corridos en cuestión.

del contrabando de alcohol, su despegue se sitúa realmente en los años setenta, cuando se popularizaron los corridos sobre narcotráfico gracias a canciones de la banda norteña Los Tigres del Norte como “Contrabando y traición” (1974), “La banda del carro rojo” (1975) y “La tumba del mojado” (1976) (Ramírez-Pimienta 2010, 329; 2021, 33).

Otros grupos y artistas mexicanos y mexicano-estadounidenses como Rosalino “Chalino” Sánchez alias “el Rey de los corridos”, Lupillo y Jenni Rivera, El As de la Sierra, Los Tucanes de Tijuana, Los Canelos de Durango, el Grupo Exterminador y Los Originales de San Juan hicieron prosperar el narcocorrido a lo largo del siglo XX. El público del narcocorrido es mayoritariamente fronterizo⁵⁷, pero su presencia está creciendo en las demás regiones de México y en distintos países (Héau-Lambert 2014, 165-66). De hecho, aunque los narcocorridos provienen en muchos casos de la región fronteriza, es decir, de los estados del norte de México en los que se siembra o transporta la droga y de los estados sureños de Estados Unidos con una fuerte comunidad latina en los que la narcocultura está arraigada, también existen en otros estados como Michoacán y Guerrero donde el narcotráfico es prominente, y hasta en Oaxaca (Wald 2001, 253-89; Ramírez-Pimienta 2011, 191-227).

El narcocorrido, entonces, es generalmente considerado como un género musical de corridos mexicanos y mexicano-estadounidenses⁵⁸ que relatan historias de contrabando de drogas, hechos de armas o ajustes de cuentas reales o ficticios relacionados con las actividades de los cárteles⁵⁹, de manera análoga a las canciones de la música *neomelodica* napolitana sobre

⁵⁷ En el mercado latino en Estados Unidos, las bandas mexicanas representaban en 2001 dos tercios de las ventas musicales, y la gran mayoría de estas canciones vendidas eran narcocorridos (Wald 2001, 2).

⁵⁸ Cabe precisar, sin embargo, que la globalización de la narcocultura y la interinfluencia mexicano-colombiana en lo que atañe a producciones culturales del narcotráfico han permitido la difusión de los narcocorridos en Colombia a partir de la década de los ochenta en las regiones de Bogotá, Cali y Medellín y en las zonas de producción de la coca. En un primer momento, las recopilaciones populares en Colombia reunían principalmente a artistas mexicanos y mexicanas, pero rápidamente aparecieron agrupaciones colombianas que narraban historias regionales y locales de tráfico, que adoptaban sin embargo una vestimenta del norte de México y unos nombres que a veces hacían referencia a las bandas mexicanas, como Uriel Henao y sus Tigres del Sur (Cabañas 2008).

⁵⁹ Si bien varias canciones relatan historias inventadas de narcotraficantes, el narcocorrido se asienta en cierta convención genérica de verdad y de autenticidad (Cabañas 2008). Así lo recuerdan Los Tigres del Norte en la introducción hablada de su corrido “Jefe de jefes” (1997), cuando dos integrantes del grupo dicen “—A mí me gustan los corridos porque son los hechos reales de nuestro pueblo. —Sí, a mí también me gustan porque en ellos se canta la pura verdad” (0min6s-0min13s).

los miembros de la Camorra⁶⁰ o las piezas musicales que versan sobre las actividades de los integrantes de la *yakuza* en Japón. El corrido “La mafia muere” (1980), compuesto por Pepe Cabrera, informa por ejemplo de la Operación Cóndor lanzada en 1975 y de la desolación que causó en Culiacán. Sobre esta vocación periodística, Paulino Vargas, el compositor de numerosos corridos exitosos, afirmó en entrevista que, para componer buenos corridos, había que ser buen reportero o buena reportera. La clave es, según él, partir de una historia verdadera y local para luego añadirle un toque de sensacionalismo o de morbo (Wald 2001, 35-39).

Aparte de relatar la violencia generada por las organizaciones delictivas, los narcocorridos también pueden dar cuenta del modo de vida ostentoso y hedonista que acompaña el tráfico de drogas y la adquisición de riquezas, poder y prestigio que posibilita (Montoya Arias y Fernández Velázquez 2009, 227; Ramírez-Pimienta 2010, 342-43; 2013, 305-7, 320; Mondaca Cota 2012, 252; Ramírez Paredes 2012, 191; Karam Cárdenas 2014, 904; Rivera Magos y Carriço Reis 2017, 653-60; Mulligan 2021, 58).

La popularidad alcanzada por los narcocorridos es tal que, en palabras de Héau-Lambert, dichas canciones han “llegado incluso a incidir en la configuración de algunos rasgos distintivos de la cultura y de la identidad de los jóvenes de las clases populares en México, convirtiéndose en ingrediente importante de una especie de contracultura” (2014, 161). En este sentido, los narcocorridos contribuyen a la valoración positiva de la identidad de esta juventud marginada, que se identifica con su lenguaje y sus símbolos (161). Además, más que una demostración de adhesión a los valores narco, el consumo de narcocorridos representa de cierto modo, según la investigadora, una forma de protesta popular y una manifestación de inconformidad social frente a los poderes políticos y económicos en México, sobre todo entre la juventud (174-76). No obstante, los corridos, al proceder de la tradición folclórica, también son el objeto de prejuicios y de discriminación de clase, a veces deslegitimados y menospreciados por cierta élite artística e intelectual por desafiar el buen gusto (Wald 2001, 6; Sawhney 2016, 142).

⁶⁰ Para saber más sobre el *neomelodico* napolitano y sus lazos con la Camorra, véase Mazzola 2017 y Giusto 2019, entre otras referencias. Para consultar un estudio comparativo entre los narcocorridos y el *neomelodico*, véase Ramírez-Pimienta 2022.

Si bien los cantantes y las cantantes de narcocorridos son, de algún modo, “cronistas del México actual” (Wald 2001, 7) y si se puede argumentar que son portavoces de las poblaciones marginadas, también es cierto que una gran parte de ellos y ellas son, en la actualidad, compositores y compositoras comerciales que han percibido en la moda de los narcocorridos una oportunidad de lucro como cualquier otra pero que, en palabras de Elijah Wald, bien podrían escribir “canciones de amor o éxitos de discoteca” si los corridos no conocieran la misma popularidad⁶¹ (7). En este sentido, algunas estrellas del corrido que han firmado contratos con los principales sellos internacionales y acumulan millones de descargas en plataformas de reproducción de música en *streaming* y aplicaciones como Spotify —la nueva lógica de difusión del género que ha sustituido al disco— están dispuestas a componer canciones que alaban a los narcos a cambio de dinero.

De hecho, existen ciertos casos comprobados de relaciones amistosas o comerciales entre artistas de narcocorridos y traficantes de drogas, lo que demuestra que el tráfico y las producciones narcoculturales son a veces mundos colindantes (Oliver 2017, 75). Numerosos narcotraficantes siguen invitando a cantantes de narcocorridos a sus fiestas privadas, sin contar los casos comprobados de participación de corridistas en el negocio de las drogas (Astorga 1995, 38; Simonett 2004, 187-90; Vincenot 2010, 47; Burgos Dávila 2012, 95; Mondaca Cota 2012, 91; Ramírez Paredes 2012, 207; Marín Beltrán 2022, 12). Algunos corridos también han sido compuestos “por encargo”, es decir, solicitados y financiados por los propios narcotraficantes con el propósito de exaltar su figura o enviar mensajes a sus enemigos, conocidos como “los contrarios”⁶² (Héau-Lambert y Giménez 2004, 655; Simonett 2004, 187-90; Burgos Dávila 2012, 159-61; 2016, 6; Mondaca Cota 2012, 91; Ramírez Paredes 2012, 207; 2018, 1103; Héau-Lambert

⁶¹ De hecho, una gran cantidad de artistas de narcocorridos cuentan con una producción musical diversificada que incluye, además de corridos, canciones líricas y románticas.

⁶² Chalino Sánchez contribuyó significativamente a la popularización de la práctica de componer corridos por encargo, una tradición que, no obstante, ya existía desde mucho tiempo atrás. Cuando estuvo preso en los años ochenta, escribía desde la cárcel canciones para otros detenidos a cambio de dinero. Esta práctica se mantuvo y se consolidó cuando lo soltaron de la cárcel, y numerosos traficantes lo pagaron para que les compusiera su propio corrido (Wald 2001, 71; Valenzuela Arce [2002] 2003, 210-11; Burgos Dávila 2012, 28; Wellinga 2021, 111). Para leer más sobre los corridos por encargo, véase Simonett 2004 y Burgos Dávila 2016.

2014, 170; García Niño 2017, 22; Karam Cárdenas 2018, 58; Mulligan 2021, 52, 99; Wellinga 2021, 111; Marín Beltrán 2022, 11-12).

No es de extrañar, en este contexto, que un gran número de cantantes de corridos (Chalino Sánchez, Valentín Elizalde, también conocido como “el Gallo de oro”, Sergio Gómez, Sergio Vega “el Shaka”, Alex Quintero, Zayda Peña Arjona y más) sufrieron atentados o fueron asesinados o asesinadas por traficantes a los que estos ajustes de cuentas dejaron un sabor amargo en la boca, o que se vieron ofendidos por el contenido de uno que otro corrido o incluso por la negativa de un artista a cantar para ellos en una fiesta (Wald 2001, 76-77; García Niño 2017, 22; “De venganzas y narcocorridos” 2019; “Los ‘narcocorridos’ que llevaron a cantantes a la muerte” 2019; Escobar 2021; “Cantantes que fueron asesinados” 2021; “Valentín Elizalde y otros cantantes asesinados por el narco” 2022; “De Chalino Sánchez a Valentín Elizalde” 2023).

Los cambios tecnológicos que surgieron a escala mundial a finales de los años noventa y principios de los dos mil se han notado en la industria musical de la narcocultura. Después de que los vinilos y las cintas de casete fueron eclipsados por los discos compactos en la primera mitad de la década de los dos mil, el desarrollo fulgurante de Internet, de los sitios de alojamiento de videos como YouTube, de las aplicaciones de descarga o de reproducción de música como Spotify y de las redes sociales para escuchar música provocó una disminución de la venta de discos de narcocorridos, pero facilitó también la difusión de las canciones y aumentó la popularidad de los artistas y las artistas a la vez de favorecer el acceso inmediato de las audiencias a las canciones más recientes (Burgos Dávila 2016, 13; León Olvera 2019, 97). Este decremento en la venta de álbumes a partir de la segunda mitad de los años dos mil fue, además, exacerbado por el crecimiento fulgurante de los sitios de piratería de música, un fenómeno cuya lógica se ha vuelto obsoleta en la actualidad con los nuevos circuitos de difusión de la música (Cabañas 2008; Burgos Dávila 2012, 185).

Además de las transformaciones tecnológicas, las decisiones políticas también tienen un impacto directo sobre la elección del formato mediático para la difusión de las canciones, ya que otro fenómeno notable que explica la reducción de la venta de discos es la fuerte censura en

contra de dichas piezas musicales, acusadas de presentar una apología del narcotráfico⁶³. En varios estados como Sinaloa⁶⁴, Baja California o Chihuahua, pero también Nuevo León, Tamaulipas, Michoacán, Querétaro, Coahuila y San Luis Potosí, varias medidas de censura se han implementado a lo largo de los años —aunque algunas han sido revertidas después— desde la interdicción de reproducir narcocorridos en radio y televisión, así como en bares y espacios recreativos de venta de alcohol, hasta la prohibición de la interpretación de narcocorridos, en algunos casos so pena de multas cuantiosas e incluso de horas de encarcelamiento⁶⁵ (Astorga 1995, 42; 1997, 247; 2005, 146-49; Valenzuela Arce [2002] 2003, 221; Lara Salazar 2005, 85; Cabañas 2008; Montoya Arias y Fernández Velázquez 2009, 225-26; Fernández Velázquez 2011; Burgos Dávila 2012, 27, 33, 124, 133; 2016, 3; Mondaca Cota 2012, 38; Ramírez Paredes 2012, 202; Ramírez-Pimienta 2013, 328; 2019, 268; Héau-Lambert 2014, 156; Sibila y Weiss 2014, 1; Coria 2015; Chastagner 2016, 3; Sawhney 2016, 47; Burgos Dávila, Simonett y Moreno Candil 2021, 47-49, 52-54; Mulligan 2021, 58; Wellinga 2021, 119-20; Marín Beltrán 2022, 80).

En este contexto, la difusión de música por Internet como nuevo espacio de consumo se ha convertido en una táctica eficaz para evadir la censura (Burgos Dávila 2011, 98; 2012, 146; Rivera Magos y Carriço Reis 2017, 650; Burgos Dávila, Simonett y Moreno Candil 2021, 68; Cabañas 2008; Mulligan 2021, 86, 136), a la vez de ser una estrategia de difusión que sigue las nuevas tendencias tecnológicas y se adapta al mercado (León Olvera 2019, 97; Mulligan 2021, vii, 103, 131). YouTube, creado en el 2005, forma parte de las plataformas más populares entre las diferentes bandas norteñas y chicanas que tocan narcocorridos, lo que se explica por la facilidad con la que cualquier usuario o usuaria del sitio puede subir videos (León Olvera 2019, 97).

⁶³ Cabe señalar, sin embargo, que no todos los corridos censurados exaltan el modo de vida narco: algunos temas como “La crónica de un cambio” (2001) y “Las mujeres de Juárez” (2004), interpretados por Los Tigres del Norte, parecen más bien haber sido censurados por denunciar la corrupción de las instituciones mexicanas en relación con la industria agraria y con los feminicidios respectivamente, así como por llamar a la acción cívica (Cabañas 2008).

⁶⁴ Sinaloa fue el primer estado mexicano en implementar medidas de censura de los narcocorridos en 1987, durante el mandato de Francisco Labastida Ochoa como gobernador del estado (Montoya y Fernández 2009, 225; Burgos Dávila 2012, 124; Marín Beltrán 2022, 80).

⁶⁵ En 2001, por ejemplo, la senadora Yolanda Eugenia González Hernández exhortó al gobierno mexicano a eliminar definitivamente los narcocorridos de todas las plataformas electrónicas a escala local y nacional (Astorga 2005, 149; Cabañas 2008).

Más allá de permitir que las agrupaciones musicales se adapten a los nuevos usos tecnológicos del público y esquiven la censura a la que ciertas autoridades estatales de México someten los narcocorridos, YouTube introdujo otra transformación notable en las maneras de hacer corridos al popularizar un nuevo producto audiovisual narcocultural que los acompaña: el videoclip. Si bien los videoclips existían mucho antes de la creación de YouTube y ya se visionaban mediante la cadena televisiva MTV (Karam Cárdenas 2013, 34; 2017a, 562), conocieron una explosión sin precedentes con el crecimiento de la popularidad de la plataforma en línea, lo que llevó a los narcocorridistas del nuevo milenio a encontrar maneras cada vez más imaginativas de explotar las imágenes en movimiento para acompañar sus piezas musicales.

Jon E. Illescas define el videoclip como “un cortometraje basado en el desarrollo de una composición musical previa que fundamenta el despliegue de un conjunto de imágenes, las cuales, unidas a la música, dan lugar a un nuevo discurso estético” (2015, 41). Este nuevo discurso visual que se atribuye a los temas musicales transforma la manera de pensar, de recibir y de consumir los narcocorridos. Por consiguiente, hoy en día, los videoclips se han convertido en componentes frecuentes de la experiencia del narcocorrido (Karam Cárdenas 2013, 34; 2018, 51; Rivera Magos y Carriço Reis 2017, 650).

El videoclip abrió numerosas posibilidades tanto para transponer las letras de los narcocorridos en imágenes como para resaltar la figura del o de la cantante o de los grupos musicales y colocarlos en el primer plano de la experiencia audiovisual del corrido. Sin embargo, el videoclip no solo sirve de apoyo o de representación visual de la letra del corrido, ni se limita a mostrar a los corridistas y las corridistas simulando que interpretan su canción: otorga más bien cierta independencia a la imagen, lo que le permite incorporar elementos ausentes de la letra, vehicular su propio mensaje y atribuir un nuevo significado al corrido —es decir, crear otra historia— (Karam Cárdenas 2013, 34; 2017a, 564-65; 2017b, 166).

En la actualidad, el videoclip ha transformado la experiencia de producción y de consumo del narcocorrido, y una gran cantidad de personas aficionadas han dejado de tener su principal contacto con estas canciones a través de los discos compactos: además de las aplicaciones de descarga o reproducción de música como Spotify, el contacto con los narcocorridos se realiza

también a través de plataformas de alojamiento de videos en línea como YouTube (Rivera Magos y Carriço Reis 2017, 649). En otras palabras, en el siglo XXI, la experiencia del narcocorrido ha dejado de ser exclusivamente auditiva para volverse también, en un gran número de casos, audiovisual.

Tanius Karam Cárdenas defiende en este sentido la importancia de los videoclips en la industria narcocultural y su peso en la transformación de la recepción de los narcocorridos, proponiendo que “el estudio del videoclip supone un material que no solamente ‘acompaña’ la canción, sino que la frasea e interpreta” (2017a, 561). El autor alega que el videoclip, al incorporar elementos de todos los medios y formatos —música, cine, televisión, comic, videojuego, animación digital, información de prensa, moda, etc.—, es un producto híbrido que apuesta por la sensorialidad y la experiencia de su audiencia y que explota las posibilidades tecnológicas para adaptarlas a las tendencias más actuales de consumo. Se adapta también, según el investigador, a las tendencias narrativas de las industrias musical, audiovisual y comunicacional; con la creciente popularidad de los sitios web de alojamiento de videos y de las redes sociales, el videoclip ha llegado a ser una herramienta importante de interacción y de construcción de comunidades que comparten, comentan, reinterpretan y generan nuevos materiales (562).

A partir de la guerra contra el narcotráfico desencadenada por Calderón, se ha notado un cambio temático y estético significativo en los narcocorridos y en sus videoclips, debido a las transformaciones políticas y sociales que han caracterizado el país desde el 2007 hasta hoy junto con el aumento de los enfrentamientos armados. Tal como lo expresamos en nuestro capítulo de contextualización sociohistórica, la militarización del conflicto con la guerra contra el narcotráfico emprendida por Calderón generó una violencia sin precedentes en el país, que sigue hasta la actualidad: este recrudecimiento de violencia se ha reflejado de manera natural en la narcocultura. Los actos violentos, omnipresentes en el entorno social, se han trasladado también a los productos audiovisuales del narcotráfico, que se han vuelto aún más bélicos en su estética y en su iconografía. Esto se refleja también en el lenguaje empleado, es decir, en las letras de los narcocorridos. Asesinatos, golpes, amenazas, insultos, tiroteos, enfrentamientos, pasamontañas, chalecos antibalas, ostentación de armas y de tanques: el poder narco se ha ido expresando en los narcocorridos y en sus videoclips posteriores al 2007 a través de la capacidad aún más

afirmada de matar, de herir y de destrozar (Valencia 2016a, 27; Karam Cárdenas 2017a, 560-64). En otros términos, las medidas de Calderón imprimieron una nueva violencia a los narcocorridos y a sus videoclips, que desembocó en la creación de corrientes musicales más agresivas, como los corridos perrones, el Movimiento Alterado y los más recientes corridos bélicos. Como lo señaló Ramírez-Pimienta, es lógico que, como documentos culturales, las composiciones e interpretaciones corridísticas den cuenta de la guerra y de la explosión de violencia que atraviesa el país (2010, 343).

En este sentido, entre 2008 y 2009, nació en Los Ángeles⁶⁶ una corriente de corridos sanguinarios bautizada y comercializada por la empresa discográfica Twins Music Group, perteneciente a los hermanos gemelos Adolfo y Omar Valenzuela: se trataba de los corridos agresivos del Movimiento Alterado⁶⁷, a veces llamados “corridos acelerados”⁶⁸ (Ramírez-Pimienta 2010, 343-48; 2013, 306; Mondaca Cota 2012, 94; Ramírez Paredes 2012, 203; Karam Cárdenas 2017a, 561; 2017b, 166; Marín Beltrán 2022, 136). El Movimiento Alterado, que reunía inicialmente una docena de grupos y solistas, fue presentado por Sayak Valencia como una corriente de narcocorrido que describía minuciosamente en sus letras las operaciones sanguinarias de una organización criminal hacia otro cártel rival o hacia las fuerzas militares o policíacas⁶⁹ (2016a, 27). Tal como lo subrayó Ramírez Paredes acerca de los narcocorridos del Movimiento Alterado, “sus mensajes tomaron tonos intimidatorios y concretos, así como sus descripciones hicieron alusión al placer de matar, cercenar y torturar” (2012, 205).

⁶⁶ Precisemos que, si el Movimiento Alterado nació en Los Ángeles (California) y si ahí está ubicada la sede de Twins Music Group, esta corriente de corridos mantiene también fuertes lazos con Sinaloa, ya que una cantidad considerable de integrantes de las agrupaciones musicales proceden de este estado.

⁶⁷ El calificativo “alterado” se refiere aquí al estado mental “alterado” o modificado por las sustancias psicoactivas y ha pasado en el léxico a designar cierto estado mental propenso a la guerra y a la violencia (Karam Cárdenas 2013, 24, 33; Chastagner 2016, 3). Para leer más sobre el Movimiento Alterado, véase Ramírez Paredes 2012, Karam Cárdenas 2013, Ramírez-Pimienta 2013 y Chastagner 2016.

⁶⁸ Se usa también el término “corridos enfermos” para referirse a estos corridos hiperviolentos, como se mencionó en el apartado anterior.

⁶⁹ Cabe precisar que ya existían corridos considerablemente violentos antes de la llegada del Movimiento Alterado. Por ejemplo, el corrido “El crimen de Culiacán” (1992), compuesto por Nacho Hernández e interpretado por Chalino Sánchez, ya presentaba a principios de los noventa ciertos actos violentos de manera bastante explícita: “Les cantaré este corrido / A dos hombres que mataron / Sin tenerles compasión / Vilmente los torturaron / Y ya muertos con un carro / Por encima les pasaron / [...] Otro día, los encontraron / Al amanecer el día / Tenían las tripas de fuera / Y un perro se las comía”.

El relato de estos corridos, que se difundieron principalmente gracias a los videoclips por Internet y por las redes sociales, solía adoptar la primera persona, y esta identificación entre el enunciador-narrador y el sujeto discursivo posicionaba al cantante en situación de sujeto de la acción, como si este asumiera la posición de sicario o integrante de un cártel —generalmente el de Sinaloa u otro cártel aliado⁷⁰— y contara sus propias hazañas o sus propios hechos de guerra (Héau-Lambert y Giménez 2004, 652; Mondaca Cota 2012, 94; Karam Cárdenas 2013, 28; 2014, 894, 906; 2017a, 564; 2017b, 168; 2018a, 55-56; Ramírez-Pimienta 2013, 321; Chastagner 2016, 4-5; González Sánchez 2016, 95; “La violencia explícita” 2017; León Olvera 2019, 23, 112; Mulligan 2021, 15, 76, 119, 121, 157; Wellinga 2021, 117-19; Marín Beltrán 2022, 138). Por lo tanto, el componente de crítica o advertencia y la pretensión periodística presentes en los primeros narcocorridos (Ramírez-Pimienta 1998, 151) pareció ceder el paso con el Movimiento Alterado a una exaltación y apología del modo de vida narco (Cabañas 2008; Mondaca Cota 2012, 245-47; Ramírez Paredes 2012, 183, 206, 218, 225; Ramírez-Pimienta 2013, 309, 329; Karam Cárdenas 2017a, 564; 2018, 59; Marín Beltrán 2022, 26).

Para Ramírez-Pimienta, “[e]l llamado *movimiento alterado* y demás promociones novedosas hiperviolentas de narcocorrido [eran] la representación musical del cambio sufrido en las relaciones del Estado mexicano y los diferentes grupos del crimen organizado, la llamada guerra contra el narco” (2010, 343). La violencia de las letras y de las temáticas suele reflejarse en la estética más cruda y en la iconografía bélica de los videoclips de narcocorridos que se han producido desde la llegada del Movimiento Alterado hasta el presente, y tanto el léxico como los códigos visuales que permiten reconocer este tipo de producciones culturales relacionadas con el narcotráfico se han transformado con respecto a los de las décadas anteriores, explicitando verbal y visualmente esta violencia (Ramírez-Pimienta 2013, 309; Karam Cárdenas 2017a, 564; Rivera Magos y Carriço Reis 2017, 645, 651-52, 660-63). Si antes se mencionaba explícitamente en los narcocorridos operaciones de tráfico de drogas, a partir del Movimiento Alterado, el componente narco pareció asociarse más a una representación de sangre, armas y dinero, elementos que se han vuelto comunes en las letras de las canciones y en los videos musicales,

⁷⁰ Mientras que los narcocorridos del Movimiento Alterado aluden generalmente al Cártel de Sinaloa en sus letras, las canciones de narcorrap, por su parte, suelen referirse más bien al Cártel del Golfo (León Olvera 2019, 23).

que al comercio ilícito de las drogas en sí, que está a veces completamente ausente de las letras de las canciones y de los videoclips producidos en los últimos quince años.

La corriente más nueva de corridos, que sucedió al Movimiento Alterado a finales de la década de los 2010 y que se popularizó en México y a nivel internacional en la década actual, son los denominados corridos tumbados, que tienen miles de seguidores y seguidoras (Harley Tellez y Loera Salcedo 2023, 131). Musicalmente, los corridos tumbados se reivindican de la llamada música regional mexicana, pero mezclan los sonidos de los corridos tradicionales con reguetón, rap, *hip hop* y trap (Harley Tellez y Loera Salcedo 2023, 131-33). Se considera generalmente que el joven Natanael Cano fue el padre de la corriente de los corridos tumbados, pero la sensación del momento es el artista Hassan Emilio Kabande Laija, mejor conocido como Peso Pluma. Este artista ha cosechado numerosos reconocimientos internacionales, entre ellos el premio al mejor álbum de música mexicana (incluyendo tejano) en los Premios Grammy 2024 por su disco *Génesis*, el premio MTV Europe Music al mejor artista latino en 2024 y el premio al mejor artista de música regional mexicana del año (solista) en los Premios Billboard de la Música Latina en 2023 y 2024, entre muchos otros galardones.

Si bien no todos los corridos tumbados se vinculan a la narcocultura en sus temáticas, hablando sobre todo de fiestas y superación personal (Salvador Ruiz 2024), el narcotráfico y la violencia que este genera siguen presentes en otra corriente de corridos que coexiste con los tumbados: los llamados corridos bélicos, que se distinguen por centrar sus letras en enfrentamientos armados. Artistas como Luis R. Conriquez y Gabito Ballesteros, por ejemplo, destacan dentro de esta vertiente bélica. Señalemos también que, además de reivindicarse de la agresividad de sus corridos, muchos artistas actuales siguen componiendo corridos por encargo de narcotraficantes (C. Fernández 2021, 65; Harley Tellez y Loera Salcedo 2023, 131; Mora 2023).

La evolución en las diferentes corrientes de narcocorridos, en sus temáticas y en su estilo se ha acompañado de un cambio generacional observable en los últimos años, tanto en el público aficionado como en la escena musical en sí: si bien ciertas bandas exitosas de corridos existentes desde los setenta y los ochenta como Los Tigres del Norte siguen activas, aparecieron a principios de siglo una cantidad impresionante de figuras como Alfredo Ríos, también conocido como “El

Komander”, Gerardo Ortiz, Mario “el Cachorro” Delgado, Los Buitres de Culiacán, Los Buchones de Culiacán, BuKnas de Culiacán o Noel Torres, algunos de los artistas y de los grupos asociados al Movimiento Alterado. El dinamismo de la escena musical de los narcocorridos hace que estas figuras ya están siendo superadas por artistas y agrupaciones más jóvenes que apelan a un nuevo público, como Natanael Cano, Fuerza Regida, Grupo Firme, Eslabón Armado, Junior H y Peso Pluma, asociados a los más recientes corridos tumbados. El Komander anunció sin embargo en las redes sociales en el verano de 2024 el regreso inminente del Movimiento Alterado y de sus figuras más emblemáticas, demostrando que esta corriente no está dispuesta a desaparecer (Reza 2024).

Señalemos para terminar que el narcocorrido no solo hace una apología del tráfico de drogas y de las virtudes reales o inventadas de las personas involucradas en este negocio ilícito, sino que también puede evocar, según los casos, una crítica de la corrupción, ineficacia o inacción del Estado mexicano, una advertencia sobre los riesgos de involucrarse en el narco, o simplemente un registro de eventos del tráfico de drogas evocados en la prensa o transmitidos por el boca a boca (Valenzuela Arce [2002] 2003, 210-13). Con el Movimiento Alterado se inició una fase de corridos más crudos y gráficos en la explicitación de la violencia y de las operaciones sangrientas de los cárteles de drogas, fase bélica que sigue vigente hasta hoy y que se ha mantenido en los llamados corridos bélicos, además de existir también en otros estilos musicales como el narcorrap. Ahora bien, a pesar de lo enunciado sobre la tendencia particularmente violenta observable en los narcocorridos de los últimos quince años, no se puede caer en generalizaciones absolutas en cuanto a la estética o a las temáticas abordadas en las piezas musicales en cuestión ni tratar estos corridos como un fenómeno homogéneo o estable, puesto que siempre han coexistido una variedad de estilos de narcocorridos, “desde el violento corrido ‘perrón’ o ‘pesado’ al narcocorrido político; desde el narcocorrido ficticio al corrido social” (Cabañas 2008).

3.3. Conclusiones parciales

En suma, la llamada narcocultura circula a través de varias formas tangibles e intangibles de significación y permea numerosas esferas de las sociedades en las que se hace presente. Se

manifiesta en la música, el cine, la literatura, la arquitectura, la moda, la religión y el léxico, entre otros ámbitos. Existe, por lo tanto, una serie de producciones culturales que se centran en el narcotráfico en sus tramas: los narcocorridos y el narcorrap dan a conocer, a partir de ritmos y tradiciones musicales diferentes, las actividades de los cárteles y los acontecimientos violentos que jalonan la vida de narcos y narcas; películas de cine de arte y de festivales, filmes de explotación y series televisivas refieren historias de traficantes y operaciones ilícitas; y novelas, cuentos y relatos narran los enfrentamientos, los delitos y las aspiraciones de personajes integrantes de organizaciones criminales. El exceso y la ostentación caracterizan las casas de lujo y los mausoleos desmedidos mandados construir por narcotraficantes, y la indumentaria rural convive con la estética moderna de traje costoso en el caso de los hombres que se visten siguiendo la moda narco, mientras que la ropa ajustada y llamativa es característica del estilo buchón en las mujeres. Cultos a Jesús Malverde —el santo patrón del narco—, a San Judas Tadeo y a la Santa Muerte están bien enraizados en varios estados mexicanos; se erigen altares en su honor y se les reza repetidamente para conseguir sus favores y su protección. También se crean neologismos para dar cuenta de la violencia del narcotráfico en todas sus formas.

En las sociedades en las cuales el narcotráfico ocupa un lugar preponderante, no solo integrantes de organizaciones delictivas ni consumidores o consumidoras de sustancias ilícitas se adhieren a la narcocultura, sino partes importantes de la población; la influencia de la narcocultura se extiende más allá de los cárteles y las producciones culturales están ampliamente consumidas fuera de los circuitos de compra y venta de drogas. La globalización contribuye a su extensa difusión y a la circulación de sus productos, de sus prácticas y de sus símbolos más allá de las fronteras nacionales de los países productores y exportadores de drogas, lo que consolida el carácter indiscutiblemente transnacional de la narcocultura.

En el caso concreto de los narcocorridos, la popularidad que conocen en México y en partes de Estados Unidos a partir de la década de los setenta los ha convertido en un fenómeno musical mexicano-estadounidense imposible de ignorar. Si los corridos son canciones regionales que contribuyen a consolidar la memoria colectiva y que informan sobre la actualidad, los personajes destacados en ciertas localidades y las dificultades experimentadas por determinados sectores de la población, los narcocorridos recuperan los elementos mencionados centrándose

en las historias del narcotráfico. Aunque no se trata de un fenómeno generalizable, un gran número de artistas de narcocorridos han demostrado tener vínculos con el crimen organizado, componiendo canciones por encargo de traficantes y tocando en sus fiestas privadas. En ciertos casos, incluso han sufrido atentados, comerciado directamente con drogas o actuado como prestanombres.

La circulación de narcocorridos por Internet, además de ser el resultado de la adaptación a los nuevos usos tecnológicos, ha representado una estrategia eficaz para evadir la censura. El surgimiento de sitios de alojamiento de videos como YouTube en los años dos mil favoreció el florecimiento del videoclip como nueva forma de consumir los narcocorridos en la red; este formato audiovisual ha otorgado un lugar preponderante a la expresión visual del mensaje de las canciones y a la estética adoptada por agrupaciones musicales y solistas. Con la llegada de los corridos agresivos del Movimiento Alterado hacia los años 2008 y 2009 y de los corridos bélicos a finales de la década de los 2010, tanto las letras como las temáticas de los narcocorridos, al igual que los actos representados en sus videoclips, retratan cierta violencia explícita que refleja los acontecimientos bélicos que conoce México desde el sexenio calderonista.

En el marco de nuestro trabajo de investigación, el conocimiento del narcocorrido como producción cultural informa la comprensión del producto audiovisual que nació en la misma época a partir de sus temas y que constituye nuestro objeto de estudio: el narcocine *videohome*, que se ha nutrido también en los últimos años de la estética más violenta de los videoclips del Movimiento Alterado y de los corridos bélicos. A continuación, expondremos su génesis y su evolución.

Capítulo 4. Hacia una nueva manifestación audiovisual de la narcocultura: el narcocine *videohome*

Además del narcocorrido, otras producciones culturales han ofrecido a las comunidades mexicano-estadounidenses y mexicanas una ventana, desde la ficción, a las actividades de las organizaciones delictivas que trafican con drogas y a la crisis de violencia que conoce gran parte de México y de los territorios limítrofes con Estados Unidos. Entre estas producciones que se nutren de la actualidad y que la revisitan figura el objeto de estudio de nuestra investigación, el narcocine *videohome*. Cine sobre narcotráfico realizado de forma rápida y modesta desde mediados de los setenta, el narcocine *videohome* no solo ha adaptado su formato en función de las transformaciones neoliberales de la industria cinematográfica mexicana que ocurrieron en los años ochenta y noventa, sino que resulta ser, en su versión actual, un producto del neoliberalismo y de su vertiente macabra, el capitalismo gore. Esto puede verse en sus tramas violentas, en las que los individuos involucrados en el narco buscan el éxito económico a cualquier costo mediante estrategias que provocan el sufrimiento y la muerte ajenos, y en su estética, que aspira a mostrar esta violencia con métodos rentables, pero también en su modelo de negocio mismo, que depende de la producción en serie y de la distribución de relatos sangrientos para prosperar.

Por lo tanto, este capítulo estará dedicado a la presentación, la descripción y la reflexión sobre el narcocine *videohome*, y particularmente el que se produce en la frontera mexicano-estadounidense. Considerando que el narcocine es un producto de la narcocultura derivado de los narcocorridos antes descritos, el capítulo se piensa como la prolongación lógica del anterior; también sirve de puente y de requisito previo para la tercera parte de la tesis, dedicada al análisis de las representaciones femeninas de las películas que conforman nuestro corpus. Efectivamente, al proponer un breve recorrido histórico de la industria del narcocine y una caracterización del género, el capítulo establece las bases necesarias para anclar el análisis en su contexto de producción y adaptarlo al funcionamiento particular de este cine.

Se presentará al narcocine en un primer tiempo como un elemento de la industria *videohome* heredera del cine fronterizo de bajo presupuesto y se contextualizará su aparición con informaciones sobre la situación delicada de la industria cinematográfica mexicana en los setenta; se recordará también el avance de la narcocultura en esa época. Se proporcionará luego una definición de trabajo de lo que entendemos en el marco de esta investigación por narcocine *videohome*, para luego exponer algunas de sus características en cuanto a la producción, la filosofía de trabajo, el financiamiento, la técnica, el formato, la estética, las relaciones intermediales con los narcocorridos, la distribución y las audiencias, entre otros elementos. Con los apartados de índole descriptiva de este capítulo, esperamos aportar al estudio de este cine que ha recibido hasta el momento escasa atención académica.

Después de la descripción de este fenómeno cultural y comercial, se propondrá un primer análisis del narcocine desde la lente del capitalismo gore, con el objetivo más amplio de vincular a lo largo de la tesis esta producción cultural con el sistema económico en el que se inserta y de preparar el terreno para el análisis ulterior de los personajes femeninos como sujetos afectados por las dinámicas neoliberales: se mostrará de qué maneras el narcocine hace uso de la ficción para insertarse en un sistema que se beneficia de los asesinatos, de la violencia y de la sangre, y se dará cuenta de las estrategias narrativas y técnicas implementadas para reducir al máximo los gastos de producción de los filmes a través del caso ejemplar de la película *El juego final: el Artista* (Oscar D. López, 2014).

4.1. Narcocine *videohome*: nacimiento y definición

En los años cuarenta, se producía en la frontera mexicano-estadounidense un cine de bajo presupuesto difundido en las salas del norte de México, concebido para satisfacer a una audiencia local y centrado en temáticas fronterizas como la migración y, posteriormente, el movimiento chicano (Iglesias-Prieto 1991, vol. 1, 17). Este cine es conocido precisamente como “cine fronterizo” (17). Se considera que las películas del cine fronterizo se distinguen por una o varias de las siguientes características: una parte significativa de la trama transcurre en una de las ciudades fronterizas entre México y Estados Unidos, al menos uno o una de sus protagonistas es un personaje fronterizo, la trama aborda la vida de la población de origen mexicano radicada en

Estados Unidos, la película ha sido filmada en una ciudad fronteriza y su argumento alude a la frontera o a cuestiones de identidad nacional (García Riera 1986, 153; Iglesias-Prieto 1991, vol. 2, 7). A partir de los años sesenta, el cine fronterizo se vio marcado por la presencia de dos actores icónicos que transformaron el cine popular en México durante varias décadas con su participación en numerosas películas fronterizas de acción: los hermanos Mario y Fernando Almada.

Durante el sexenio del presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), el Estado financió el cine de autor y apoyó la industria cinematográfica mediante diversas iniciativas, tales como la fundación de la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) (1974), la creación de la Cineteca Nacional (1974) y de las filiales de CONACINE, Conacite Uno y Conacite Dos (Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y Estado Uno y Dos) (1975), así como la inauguración del Centro de Capacitación Cinematográfica en 1975, entre otras medidas de estatización del cine (García Riera 1995, 7, 117, 119, 229; Pelayo 2020, 174). En contraste, el sexenio de José López Portillo (1976-1982) se caracterizó por el desmantelamiento gradual de las estructuras de la industria cinematográfica estatal implementadas bajo Echeverría (Ramírez Berg 1992, 30; García Riera 1995, 229; García Canclini [2006] 2008, 10-11, 17; Avalos 2009, 190; Wilt 2009, 162; Rashotte 2015, 51; Pelayo 2020, 174; Belmonte Grey 2021, 202). El presidente creó la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), dependiente de la Secretaría de Gobernación, y designó a su hermana, Margarita López Portillo, como directora (Ramírez Berg 1992, 51; García Riera 1995, 229; Sánchez Prado 2014, 13; Rashotte 2015, 51; Pelayo 2020, 174).

Bajo la administración de Margarita López Portillo, se promovió la presencia de directores extranjeros y directoras extranjeras en el país y se redujo significativamente el financiamiento del cine nacional. La directora de RTC argumentó que el cine estatal resultaba costoso e irrecuperable, y expresó su intención de revitalizar el cine mexicano mediante una nueva “Época de Oro” similar a la de los años cuarenta y cincuenta y de volver a una tradición de cine familiar y popular (García Riera 1995, 230; Pelayo 2020, 175). Su estrategia se centró en fomentar el regreso de la producción privada, que consideraba más rentable, y en desacreditar las medidas de apoyo estatal al cine implementadas por el gobierno echeverrista (García Riera 1995, 230; Pelayo 2020, 175). En consecuencia, desmanteló el Banco Nacional Cinematográfico, una institución estatal única en su tipo dedicada exclusivamente al financiamiento cinematográfico, así como las

productoras estatales Conacite Uno y Conacite Dos (Pelayo 2020, 175). Por ende, el Estado mexicano redujo su participación en la industria cinematográfica al mínimo durante el sexenio de López Portillo mediante lo que podría calificarse de reprivatización del cine mexicano (Ramírez Berg 1992, 51; García Canclini [2006] 2008, 17; Avalos 2009, 190; Rashotte 2015, 51; Pelayo 2020, 178).

El cine fronterizo, ocasionalmente denominado también “cabrito *western*” o “tortilla *western*”, (Cabañas 2008, 519; Rashotte 2015, 51), se vio obligado a prescindir del financiamiento estatal. Sin embargo, algunos productores y productoras que ya vivían del cine fronterizo, como las familias Galindo y Agrasánchez, junto con otras familias que habían empezado a producir películas fronterizas con el financiamiento de exhibidores de cine mexicano en Estados Unidos, decidieron seguir haciendo su propio cine utilizando capital privado (Iglesias-Prieto 1991, vol. 1, 62; García Riera 1995, 118; Avalos 2009, 190; Vincenot 2010, 38, 40; Rashotte 2015, 51; Pelayo 2020, 176; Belmonte Grey 2021, 202). Estas familias se asentaron principalmente en Tijuana y en el sur de Estados Unidos⁷¹, especialmente en Texas y California, fuera del alcance de las instituciones oficiales ubicadas en la Ciudad de México y alejadas de los sindicatos (Iglesias-Prieto 1991, vol. 1, 62; García Riera 1995, 118; Avalos 2009, 190; Vincenot 2010, 38, 40; Mercader 2012, 222; Rashotte 2015, 51; Apodaca 2017; Pelayo 2020, 176-77). La coyuntura de aguda crisis que afectó al cine mexicano en la segunda mitad de la década de los setenta favoreció la explosión de películas de bajo costo, a menudo consideradas de escasa calidad y producidas a gran velocidad (Iglesias-Prieto 1991, vol. 1, 62; Avalos 2009, 190; Vincenot 2010, 40; Molina 2012, 18; Rashotte 2015, 51; Apodaca 2017; Belmonte Grey 2021, 202).

⁷¹ Las coproducciones entre México y Estados Unidos representaban una ventaja económica para los equipos mexicanos ya que les permitían evitar trabajar con empleados sindicados y empleadas sindicadas en México (Iglesias-Prieto 1991, vol. 1, 62-63, 70). Esta estrategia para eludir las obligaciones sindicales mexicanas le otorgaba a este cine la apelación de pirata (García Riera 1986, 316; Iglesias-Prieto 1991, vol. 1, 87, 91; Dehaye 2019, 17; Apodaca 2020, 199; Pelayo 2020, 176-77). Las productoras de cine fronterizo podían realizar los pagos en pesos, pero cobrar las ganancias de sus películas en dólares en Estados Unidos, donde las entradas de cine eran más onerosas (Iglesias-Prieto 1991, vol. 1, 62-63). El estatus de coproducciones y el hecho de que la misma familia poseyera una compañía productora con sede mexicana y otra con sede estadounidense permitían a la familia en cuestión tener los derechos de las películas tanto en México como en Estados Unidos (Iglesias-Prieto 1991, vol. 1, 63, 70), estrategia que sigue vigente en la actualidad.

Como las películas de la región fronteriza, al igual que en el resto del país, habían abordado temas de delincuencia y criminalidad desde el auge del cine negro a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, estas producciones adoptaron rápidamente el narcotráfico como temática central en sus tramas cuando los cárteles de drogas se consolidaron en la zona.

Por lo tanto, poco después del incremento en popularidad de los narcocorridos, e influenciado por este género musical en sus historias y hasta en sus títulos⁷², emergió a mediados de los años setenta el llamado narcocine⁷³ —a veces referido con la grafía “narco cine”— como una producción más de la narcocultura, que narra en películas de ficción las historias de narcotraficantes reales o inventados e inventadas (Saravia Quiroz 1991, 9-10; García Riera 1995, 229; Almada 2005; Vincenot 2010, 34; Dehaye 2019, 4). El narcocine se consideraba en aquella época una nueva rama del cine fronterizo tal como lo define Iglesias-Prieto, y fue plenamente adoptado por los hermanos Almada y otras figuras icónicas de este cine en esos años⁷⁴ (Ayala Blanco 1991, 154; Dehaye 2019, 22). A finales de los setenta, las películas de narcotraficantes se volvieron tan redituables que llegaron a representar el 75% de los ingresos del cine fronterizo (García Riera 1995, 229).

Bajo Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988), la industria cinematográfica estuvo marcada por la popularización del videocasete y de los videoclubes. Nació en aquella época en el seno de la industria cinematográfica mexicana y de la frontera lo que se conoce hoy como el cine *videohome*. Las películas *videohome* están así nombradas por el hecho de que están creadas para el visionado directo en casa, en los televisores, sin pasar por la exhibición en las salas de cine: su

⁷² De hecho, la película *Contrabando y traición (Camelia la Texana)* (Arturo Martínez, 1977), que se inspira en el famoso corrido homónimo popularizado apenas unos años antes, se considera como una de las primeras películas del narcocine fronterizo. Las películas de narcocine recuperan en varios casos las tramas de narcocorridos conocidos para adaptarlas en sus guiones cinematográficos.

⁷³ Si bien el término “narcocine” no suele ser reivindicado por las personas que trabajan en esta industria, que le prefieren la expresión “cine de acción”, su uso es extendido en la academia y la prensa.

⁷⁴ Los hermanos Almada, y especialmente Mario, actuaron en tantas películas fronterizas sobre narcotráfico que el historiador y crítico de cine mexicano Jorge Ayala Blanco escribió en su libro *La disolvencia del cine mexicano* (1991) que “el actor-mito Mario Almada es fundamental en el género. Sin Mario Almada no habría películas de narcos, ni apariencia de dignidad mínima en el género. Es *El fiscal de hierro* en persona y el más fidedigno *Ejecutor implacable* de la ley; de eso no hay vuelta de hoja, se sabe antes de leer los créditos, y sin él sería inimaginable algún otro elemento rescatable, convincente/convencido o vertebrante en nuestro desvergonzado filme modélico. De regio arraigo popular, imagen viva de la nobleza (o la fiereza remordida) durante más de dos décadas, [...] Mario Almada representa al hombre duro por excelencia que necesitaba el cine de narcos” (154).

distribución se efectúa en margen de los circuitos cinematográficos oficiales (Cabañas 2008; Loyola y Martín 2009; Wilt 2009, 167; Vincenot 2010, 36, 39-43; Mercader 2012, 222-24; Rashotte 2015, 1; Apodaca 2017; 2020, 202-4; Belmonte Grey 2018, 33). Más allá del mero formato, la calificación de *videohome* abarca todo lo que implica el hecho de hacer cine para el visionado en casa, incluyendo el ritmo acelerado de producción, los presupuestos limitados y la estética barata y minimalista, entre otros aspectos (Apodaca 2017).

Durante el sexenio de De la Madrid, el narcocine adoptó rápidamente el formato *videohome* y la distribución directa en video para crecer; más de cincuenta películas *videohome* con temática narco habrían sido producidas anualmente en aquellos años, lo que revela la magnitud de la producción de este tipo de filmes (García y Coria 1997, 63). En palabras de Jorge Ayala Blanco, “[t]al como lo fue el cine de masacres incendiables en el echeverrismo y el cine de ficheras en el lopezportillismo, el narcocine ha sido el género por excelencia del sexenio de Miguel de la Madrid” (1991, 158). El autor estima incluso que una de cada dos películas mexicanas filmadas en los ochenta fue una cinta de narcos (153). La rapidez de producción del *videohome* ha permitido a sus actores y actrices tener filmografías impresionantes: Mario Almada, por ejemplo, estimaba en 2009 haber actuado en más de mil películas *videohome* en su carrera, además de las trescientas cintas grabadas en 35 mm en las que participó, lo que explica la creencia generalizada en México de que ostentó durante un tiempo el récord Guinness de actuación estelar en el mayor número de películas (Loyola y Martín 2009; Rojas-Sotelo 2014, 226; Rashotte 2015, 50; Dehaye 2019, 22, 40).

Cuando el presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) adoptó varias medidas neoliberales en el período de la negociación, de la firma y de la ratificación del TLCAN, estas hicieron sentir sus efectos en las industrias culturales y en particular en la industria cinematográfica, que experimentó transformaciones radicales. Efectivamente, a partir de finales de los ochenta y a lo largo de los noventa, se privatizaron los sectores de producción, de distribución y de proyección del cine, así como los estudios, varias salas estatales de cine cerraron y abrieron gradualmente en su lugar megacomplejos cinematográficos y cadenas de cines

múltiplex poseídas por empresas privadas como Cinépolis, Cinemex y Cinemark⁷⁵, en los que se exhibían cada vez más películas extranjeras (García y Coria 1997, 72; García Canclini [2006] 2008, 17, 27-29; Saavedra Luna 2007, 132-39; Vincenot 2010, 40; Sánchez Prado 2014, 3, 6; Rashotte 2015, 71; Rosas Mantecón 2017, 221-29). Además, el precio de las entradas en las salas de cine, anteriormente controlado por intervenciones estatales pero descongelado desde los setenta, experimentó un notable aumento⁷⁶, lo que expulsó al público popular de las salas (García Riera 1995, 9; Sánchez Prado 2014, 6; Pelayo 2020, 183).

En ese contexto de desinversión estatal en la industria cinematográfica, se amplió significativamente la brecha entre la producción cinematográfica semiprivada destinada a las salas de cine, dirigida a las clases medias y altas que tenían la capacidad económica para costearse una entrada —e incluso una entrada en las secciones VIP, Platino o Premier de los múltiplex, más onerosas y más cómodas (Sánchez Prado 2014, 209-10)—, y el cine de explotación *videohome*, que se produce en paralelo y que está financiado exclusivamente con recursos privados: el resultado fue la consolidación y la explosión del último entre las clases menos acomodadas⁷⁷

⁷⁵ Cinépolis es una empresa mexicana fundada en 1971 bajo el nombre de Organización Ramírez; en 1994, cambia su nombre por el de Cinépolis y adopta el formato múltiplex o multisalas, es decir, el formato que reúne en un mismo complejo varias salas de proyección que pueden funcionar simultáneamente para diversificar la oferta de películas y multiplicar las proyecciones en diferentes horarios. Cinemex también es una empresa mexicana, fundada en 1993; abrió su primer complejo en 1995. Finalmente, Cinemark es una empresa estadounidense fundada en 1961 que se expandió a América Latina en 1993 y a México en 1994. En 2013, Cinemex adquirió todos los cines mexicanos de Cinemark. El investigador Ignacio Sánchez Prado destaca que, en 2014, el declive de los cines estatales había alcanzado un grado tal que los complejos privados de tipo múltiplex representaban prácticamente el 90% de las pantallas en el país (2014, 6).

⁷⁶ Cabe subrayar que el precio de las entradas de cine ha crecido considerablemente desde su desregulación; en 2015, un boleto de cine costaba en México entre 35 y 140 pesos, variando en función del sector urbano en el que se ubicaba la sala, mientras que el salario mínimo rondaba ese mismo año los 70 pesos diarios (Hinojosa Córdova 2015, 10). La profesora Andrea Noble avanzó que, al contrario del cine anterior de la Época de Oro, que aspiraba a reunir todas las clases sociales en una misma audiencia, el cine mexicano post-1950 se había dirigido especialmente a las clases populares urbanas mediante géneros como el cine de luchadores y los melodramas de cabaré (2005, 91-94); esto cambió drásticamente con la implementación de medidas neoliberales. Ignacio Sánchez Prado llamó también la atención sobre los cambios de públicos que la subida del precio de los boletos de cine durante el período neoliberal ha generado, afirmando que el cine se dirigió ante todo a las clases populares hasta 1988, pero empezó a producirse para las clases medias y altas a partir de esa fecha, lo que se ve confirmado por el desarrollo constante de las secciones VIP (2014, 209-10). Según el autor, el neoliberalismo trajo también consigo cambios significativos en la manera de percibir el rol del cine: de instrumento social de educación popular, pasó a ser una fuente rentable de divertimento (6).

⁷⁷ Según el antiguo subdirector y director de producción del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), solo el 18% de la población mexicana podía permitirse ir al cine hace quince años, lo que explica la popularidad del *videohome* (Loyola y Martín 2009).

(Vincenot 2010, 40; Rashotte 2015, 9). El *videohome* se dirigió, desde circuitos paralelos y extraoficiales, a los sectores populares mexicanos que habían sido olvidados por el cine comercial, lo que explica su acogida con este público. Hasta los años dos mil, se difundió el *videohome* a un precio accesible primero a través de los Betacam, y luego de los casetes VHS, adaptándose a la demanda de los consumidores y las consumidoras y a los cambios tecnológicos.

Para la antropóloga mexicana Ana Rosas Mantecón, el modelo descentralizado de consumo y distribución que nació con el crecimiento de los videoclubes y de las películas *videohome*, si bien propicia en cierta medida el declive de la producción cinematográfica convencional exhibida en salas, participa sin embargo en el empoderamiento de las audiencias al permitirles apropiarse el consumo de las películas y comprar o alquilar las películas de su elección de manera económica para verlas en el momento de su conveniencia en la comodidad de su hogar y sin comerciales (2017, 227). Este fenómeno que se observaba en México hacía eco a las transformaciones de la industria cinematográfica mundial que estaban ocurriendo en la misma época (Rosas Mantecón 2017, 229; Sánchez Prado 2020, 203).

A finales de los ochenta y principios de los noventa, la exhibición de las películas de narcocine en las salas de cine estuvo en declive; no obstante, el narco se convirtió en poco tiempo en una de las temáticas más en boga de la industria *videohome*, que se consolidaba debido a la crisis que sacudió la industria cinematográfica en esos años (Mercader 2012, 224; Rashotte 2015, 1; Apodaca 2020, 200-1). De hecho, si bien los filmes de formato *videohome* pueden abordar temáticas variadas, como las intrigas policíacas, la inmigración ilegal de personas “mojadas”⁷⁸, los enfrentamientos entre pandillas callejeras, “maras”⁷⁹ y “cholos”⁸⁰ y “cholas”, o incluso incluir en su repertorio algunas comedias sexuales o sexicomedias, su principal fuente de ingresos proviene de los filmes sobre narcotráfico, es decir, del narcocine, que representa el cine más exitoso y

⁷⁸ Término usado para referirse a los inmigrantes y las inmigrantes ilegales en Estados Unidos (*wetbacks*), a menudo procedentes de México, que se “mojan” al cruzar el Río Bravo para entrar al país.

⁷⁹ Las maras son unas pandillas armadas latinoamericanas involucradas en el tráfico de drogas y en otras actividades ilícitas, activas sobre todo en América Central y en Estados Unidos.

⁸⁰ La connotación del término “cholo” o “chola” en México y en Estados Unidos es diferente de la que tiene en otras partes de América Latina. En ambos países, se usa para designar a ciertos pandilleros o pandilleras y delincuentes.

redituable de la industria fronteriza del *videohome* (García Riera 1986, 316; Vincenot 2010, 40; Mercader 2012, 224; Apodaca 2017; 2020, 197).

En este sentido, lo que se entiende por narcocine *videohome* se distingue de las demás películas con temática de narcotráfico al ser una categoría de cine de explotación popular mexicano o mexicano-estadounidense al que se le llama a veces *Mexploitation*, que forma parte de la familia de las películas *Latsploitation*⁸¹ (Ruétalo y Tierney 2009) o películas de explotación latinoamericanas. Se le clasifica en ocasiones como cine de serie B⁸² debido a sus bajos presupuestos, aunque, como señala Eric Schaefer, la historia del cine de explotación es distinta de la del cine de serie B hollywoodense ([1999] 2001, 2). El cine de explotación es un cine producido con escasos recursos para generar ganancias rápidas que explota repetidamente en sus tramas temas vedados o habitualmente censurados, como la violencia y la sexualidad, así como problemáticas y preocupaciones sociales de actualidad⁸³ —en este caso, el narcotráfico y la violencia que genera— (Schaefer [1999] 2001, 3, 6; Ruétalo y Tierney 2009, 9, 10; Mathijs 2011); las películas que conforman este cine son llamadas en ocasiones de manera despreciativa “churros” por su velocidad de producción y sus bajos presupuestos (Mraz 1984, 23; Avalos 2009, 189; Benamou 2009, 182; De la Mora 2009, 247; Hall 2015, 2; Belmonte Grey 2021, 200; Smith 2021, 7). La analogía con el postre frito que se produce rápidamente, de manera barata y en grandes cantidades y que llena el estómago ofreciendo pocos nutrientes ilustra la supuesta

⁸¹ Como lo subrayan Victoria Ruétalo y Dolores Tierney en la introducción del libro colectivo *Latsploitation, exploitation cinemas, and Latin America* (2009), el término *Latsploitation* —al igual que el de *Mexploitation* para México— es pertinente para subrayar las particularidades del cine de explotación latinoamericano frente al cine de explotación generalmente pensado desde Estados Unidos. Estas diferencias, según las autoras, se deben a la historia particular de las industrias cinematográficas latinoamericanas, que está marcada por niveles desiguales de desarrollo económico, por la penetración neoimperialista de las películas hollywoodenses en la mayoría de los mercados nacionales y por condiciones estructurales que amenazan la perennidad de varias industrias cinematográficas del continente latinoamericano (2-3).

⁸² Se suele definir ahora el cine de serie B como un cine de ficción que se produce con bajos presupuestos al margen de los grandes estudios cinematográficos. En los años treinta, las películas de serie B designaban películas de ficción de bajo costo que acompañaban las grandes producciones hollywoodenses (de serie A) en sesiones dobles y que servían para atraer al público a las salas (Apodaca 2020, 198). En esa época, la producción de las películas de serie B estaba a cargo de las grandes compañías cinematográficas, lo que dista de la situación actual. Cabe mencionar también la existencia de la designación informal serie Z, que se usa peyorativamente para describir películas de bajo presupuesto de calidad inferior todavía a las de serie B; estos filmes presentan carencias importantes en la técnica cinematográfica y se realizan con presupuestos indigentes (Serrano 2017).

⁸³ El cineasta tijuaneño Aarón Soto afirmó que “el objetivo de este cine era explotar no sólo el bajo presupuesto que se tenía para hacer las películas sino también los temas que estaban de moda en su momento” (Goch 2012).

pobreza artística de estas películas producidas con presupuestos limitados a gran velocidad con la intención de generar ganancias (Avalos 2009, 189; Benamou 2009, 182; De la Mora 2009, 247).

Por ende, nos referiremos en el presente trabajo de investigación con el término de narcocine a un cine popular de explotación que trata sobre narcotráfico desde la ficción y que se produce en serie en tiempos récord en México y en su frontera norte. Si bien es imposible contabilizar las películas producidas debido a la dimensión informal de esta industria, se estima que miles de películas *videohome* sobre narcotráfico han sido producidas en los últimos cincuenta años (Rashotte 2015, 1; Apodaca 2020, 201).

Es debatible si el narcocine *videohome* constituye un género cinematográfico en sí, un subgénero dentro del cine de explotación mexicano y fronterizo, o incluso un formato. Según Santiago García Ochoa, la clasificación del cine en géneros surge de la necesidad de satisfacer las demandas de las audiencias en cuanto a la recurrencia de ciertos personajes, temáticas, ambientes, situaciones y estructuras narrativas, entre otros elementos (2009, 188). Bajo esta perspectiva, la designación del narcocine como un subgénero no parece apropiada, dado que este tipo de cine exhibe particularidades en todas estas dimensiones. Además, el narcocine se dirige a una audiencia específica que no necesariamente consume otras películas de explotación, y el volumen de películas de narcocine es lo suficientemente significativo como para considerarlo un género. De hecho, existen cineastas, actores y actrices que han construido su carrera exclusivamente en torno a este tipo de películas.

Sin embargo, la cuestión del género es más compleja, ya que un género suele manifestarse en una diversidad de medios y formatos. Por ejemplo, la ciencia ficción se encuentra en distintos tipos de películas, series y videojuegos de los más variados presupuestos, así como en la literatura, más allá del ámbito audiovisual. En contraste, el narcocine no solo se refiere a una temática, sino también a una estética, un formato y un modo de producción y de distribución específicos, los cuales son el producto de su contexto histórico de creación.

Al respecto, Juan Alberto Apodaca destaca los desafíos epistemológicos que implica definir el narcocine como género y el *videohome* como formato, señalando además la imposibilidad de separar completamente estos conceptos. Como argumenta el investigador, sería

limitativo considerar el narcocine únicamente como cine sobre narcotráfico, ya que, de ser así, películas de festivales o producciones con altos presupuestos formarían parte de este género (Apodaca 2020, 201-2). En este sentido, parece que el término “narcocine” ha integrado implícitamente el *videohome* en su definición. Por su parte, el término “*videohome*” tampoco resulta completamente preciso para designar el formato de estas películas: si bien en los años ochenta y noventa el *videohome* era efectivamente un cine en video que se visionaba en casa, en la actualidad, este formato ha quedado obsoleto y la difusión del *videohome* es mucho más diversificada. Por ello, el término ha pasado a referirse más bien a la forma de producción que al formato en sí (201-2).

A pesar de las limitaciones que presenta el concepto de género para abordar el narcocine, autores y autoras como Jorge Ayala Blanco (1991), Norma Iglesias-Prieto (1991), Emmanuel Vincenot (2010), Juan Alberto Apodaca (2017; 2020) y Carlos Belmonte Grey (2018) lo han clasificado como un género cinematográfico en sus trabajos. Seguiremos esta línea de interpretación, conscientes de que, al hacerlo, estamos expandiendo el sentido tradicional del concepto. Así, cada vez que utilicemos el concepto de género para referirnos al narcocine o el narcocine *videohome*, deberá entenderse que nuestra definición del género abarca no solo la cuestión temática, sino también aspectos relacionados con la producción, la técnica, la estética, el formato y la distribución del narcocine, los cuales abordaremos con mayor profundidad en el próximo apartado.

4.2. Las características del narcocine *videohome*

Iniciemos nuestra reflexión sobre las particularidades del narcocine *videohome* con un breve examen de sus temáticas y tramas. Las películas de narcocine *videohome* narran eventos o presentan personajes vinculados con el tráfico de estupefacientes; por ende, son películas de acción que relatan la vida, las hazañas violentas y el estilo de vida ostentoso de narcotraficantes, además de retratar las rivalidades entre cárteles (Vincenot 2010, 33; De los Ríos Ramírez 2012, 8; Mercader 2012, 222; Apodaca 2017). Las tramas suelen desarrollarse en la zona fronteriza que corresponde al norte de México y al sur de Estados Unidos, así como en los estados del norte de

México en general (Avalos 2009, 186; Vincenot 2010, 33, 38; De los Ríos Ramírez 2012, 8; Mercader 2012, 223; Rashotte 2015, 3; Dehay 2019, 7).

Al igual que las demás expresiones de la narcocultura, el narcocine se nutre de la actualidad para sus tramas. Mientras que las primeras películas de narcocine retrataban las historias de capos famosos de los años ochenta como Miguel Ángel Félix Gallardo, Rafael Caro Quintero, Ernesto “Don Neto” Fonseca o Amado Carrillo Fuentes “el Señor de los cielos”⁸⁴, las producciones del siglo XXI narran los hechos de armas de figuras como Edgar Valdez Villareal “la Barbie”, Manuel Torres Félix “el Ondeador”, José Rodrigo Aréchiga Gamboa “el Chino Ántrax”, Claudia Berenice Ochoa Félix “la Emperatriz de los Ántrax” y otras personalidades del narcotráfico que han ocupado titulares o marcado la historia reciente del crimen organizado (Guerrero Velasco 2012, 228; Jiménez Valdez 2014, 108). Asimismo, estos filmes retratan a los llamados *narcojuniors*, delincuentes de segunda generación (Guerrero Velasco 2012, 228; Jiménez Valdez 2014, 108). Si bien las rivalidades entre delincuentes retratadas en las películas se alimentan también de un imaginario global, que circula transnacionalmente a través de películas de gánsteres estadounidenses y de cintas sobre la mafia italiana, los filmes de narcocine rearticulan personajes y situaciones profundamente anclados en el imaginario de la región. Según el investigador Carlos Belmonte Grey, los equipos de producción del narcocine abordan el tema del narcotráfico principalmente por su valor comercial, más que por un interés genuino en el contrabando (Belmonte Grey 2018, 42).

Las tramas narrativas del narcocine —así como su estética, como se verá más adelante— han sido influenciadas por las transformaciones políticas y sociales que han caracterizado al país desde 2007. La militarización del conflicto iniciada por Felipe Calderón desencadenó una ola de violencia que ha impactado profundamente la narcocultura y sus producciones. De este modo, las películas de narcocine posteriores a 2007 presentan tramas significativamente más violentas, reflejando la intensificación de la violencia en los narcocorridos, los cuales, a su vez, reflejan el contexto cada vez más violento. En muchos casos, los finales de los filmes quedan abiertos, lo que facilita la creación de más películas de la misma saga, pero que también evoca simbólicamente

⁸⁴ En los últimos años, estos personajes también han sido retratados en la serie estadounidense *Narcos: México* (2018-2021), ambientada en los ochenta y noventa.

que la guerra entre cárteles es una historia sin fin, que no tiene resolución (Belmonte Grey 2018, 39).

Si las detractoras y los detractores del narcocine *videohome* afirman que este género, al igual que las demás producciones de la narcocultura, glorifica a los narcos al tenerlos como protagonistas y perpetúa estereotipos de género y clase, también se puede argumentar que el narcocine arroja luz sobre los problemas sociales de la región. Tráfico de estupefacientes, drogadicción, trata de personas, redes de prostitución, tráfico de armas, corrupción, violencia, misoginia y violencia de género: el narcocine retrata las problemáticas más apremiantes en sus películas y, en este sentido, lleva a reflexionar sobre las realidades y los desafíos vividos en México y en la frontera con Estados Unidos, sin dejar de ser un espectáculo creado para el entretenimiento de las audiencias. También aborda varios fenómenos sociales experimentados por las personas de origen mexicano viviendo en Estados Unidos, como las desigualdades sociales y la precariedad, la tentación de las drogas, así como los desafíos y las aspiraciones asociados a la migración de manera más amplia (Avalos 2009, 193, 195).

El financiamiento y los presupuestos del narcocine también son dimensiones fundamentales para cualquier estudio del género. Como se aludió en el apartado anterior, a diferencia del cine fronterizo que se producía en las décadas anteriores, que podía beneficiarse de ciertas estructuras legales acerca de la distribución en México, y contrariamente al cine comercial sobre narcotráfico, que circula en los circuitos oficiales nacionales e internacionales, que se proyecta en salas de cine y que se contabiliza en las estadísticas del cine nacional, el narcocine *videohome* se produce íntegramente con financiamiento privado, sin apoyo estatal ni reconocimiento institucional⁸⁵ (Vincenot 2010, 40).

⁸⁵ A modo de ejemplo, las películas *Narcojuniors* (Enrique Murillo, 2010) y *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008) son dos de las películas de narcocine del siglo XXI más reconocidas en el círculo de los consumidores del narcocine. El proceso de preproducción, producción y posproducción de ambas películas se completó en algunas semanas, su éxito se debe al boca a boca y a la multiplicación de las copias piratas a lo largo de la frontera, y durante mucho tiempo resultaba imposible conseguir las fuera de México o del sur de Estados Unidos, a no ser que un aficionado o una aficionada las hubiera subido ilegalmente a una página web. En cambio, películas como *El infierno* (Luis Estrada, 2010) o *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011) no forman parte del narcocine como tal, sino de un cine convencional con temática de narcotráfico: han sido subvencionadas por el Estado, su proceso de preproducción, producción y posproducción tomó más de un año en total, se benefician del reconocimiento

El narcocine *videohome* se realiza con escasos recursos, es decir, con algunas decenas de miles de dólares estadounidenses por película: cada filme cuenta con un presupuesto normalmente situado entre 10 000 y 50 000 dólares estadounidenses (Loyola y Martín 2009; Vincenot 2010, 42-43; Rojas-Sotelo 2014, 226; Rashotte 2015, 5; Apodaca 2017; Belmonte Grey 2018, 38). El promedio se acerca más bien de los 20 000 dólares, pero algunas películas, como *El de los lentes Carrera* (Oscar D. López, 2014) y *Sicario de Dios* (Oscar D. López, 2015) —ambas adaptadas de corridos compuestos por Geovani Cabrera—, se benefician de un presupuesto más importante de cerca de 40 000 dólares (Vincenot 2010, 43; Belmonte Grey 2018, 38).

Recientemente, el financiamiento para realizar las películas se ha obtenido mayoritariamente por contratos entre las casas productoras de narcocine —como Imperial Films y Baja Films⁸⁶— y canales televisivos en Estados Unidos o plataformas de difusión en continuo y se ha otorgado a cambio del compromiso de entregar una cantidad predeterminada de películas en un período dado (Apodaca 2017; 2020, 204; Belmonte Grey 2018, 38). En estos casos, el contrato se establece antes de que las películas sean producidas o incluso ideadas, lo que da lugar a un cine por encargo financiado de manera anticipada —en otras palabras, comprado antes de su existencia— (Apodaca 2017; 2020, 204; Belmonte Grey 2018, 38). Este tipo de contrato genera una lógica en la que el éxito económico de la industria del narcocine *videohome* no depende tanto de la recepción o de las ventas de las películas, sino de la mera existencia de estas como productos acabados dentro de un plazo determinado. Sin embargo, con la llegada en los últimos años del narcocine a plataformas de transmisión continua por suscripción como Claro video o a sitios de alojamiento de videos como YouTube, esta lógica se ha complicado, ya que las vistas de las películas generan también ingresos adicionales.

cinematográfico tanto de la industria como de la crítica, han circulado en festivales internacionales, han sido exhibidas en salas, están contabilizadas en las estadísticas del cine nacional mexicano y cuentan con distribuidoras que permiten su compra oficial tanto en México como en el extranjero.

⁸⁶ Baja Films Internacional se destaca como una de las productoras más importantes de películas *videohome* y ha sido pionera en la producción de filmes de este formato, con más de 400 filmes en su haber. La empresa tiene oficinas en Tijuana y en San Diego, y produce y comercializa sus películas en ambos lados de la frontera (Apodaca 2017; 2020, 203-5).

En lo que atañe al involucramiento de narcotraficantes reales en el financiamiento del narcocine, Emmanuel Vincenot señala que, tanto en la industria musical del narcocorrido⁸⁷ como en la industria cinematográfica del narcocine, los años setenta se caracterizaron por la distancia respetable que se mantenía entre artistas y cárteles de drogas (2010, 47). Durante los años ochenta, sin embargo, no solo se documentaron casos de canciones solicitadas directamente por narcotraficantes, como se mencionó anteriormente, sino también de patrocinio de películas por parte de integrantes de cárteles (Almada 2005; Vincenot 2010, 47-48; Mercader 2012, 224; Domínguez Ruvalcaba 2015, 124; Rashotte 2015, 4; Dehaye 2019, 18); en el caso del cine, este fenómeno se produjo en una época en la que encontrar financiamiento para las películas se hacía cada vez más difícil (Almada 2005; Vincenot 2010, 47). En este sentido, para un gran número de individuos vinculados con el crimen organizado que aspiran a conseguir fama y prestigio, los narcocorridos y el narcocine, como producciones culturales y simbólicas, han constituido un medio para ganar visibilidad y una manera de dejar una huella en la historia⁸⁸ (Domínguez Ruvalcaba 2015, 124; Mulligan 2021, 142). En raras ocasiones, ciertos narcotraficantes, además de financiar la producción de los filmes, actuaron incluso en ellos, como fue el caso del poderoso capo Rafael Caro Quintero en la película *La mafia se ladea 2*, dirigida por Rolando R. Mendoza (1986) (Almada 2005; Mercader 2012, 224). En la misma época, Caro Quintero propuso incluso a los hermanos Almada asociarse en una empresa de producción cinematográfica o por lo menos financiar algunas películas suyas, pero Mario y Fernando se negaron (Proal 2009; Vincenot 2010, 47; Domínguez Ruvalcaba 2015, 124). Frente a la falta de apoyo económico estatal a la industria cinematográfica, hubo también artistas que consideraron acercarse a traficantes por iniciativa propia, como fue el caso del director José Luis Urquieta, quien estuvo a punto de contactarse con

⁸⁷ Si bien los corridos se inscriben en una tradición casi periodística de narración de hechos de actualidad, el compositor de narcocorridos Ángel González afirmó nunca haber visto en su vida a un narcotraficante; más bien, habría compuesto sus canciones exclusivamente a partir de la prensa y de su imaginación (Wald 2001, 20; Vincenot 2010, 47).

⁸⁸ Cabe mencionar, como ejemplo de esta voluntad de ver su vida inmortalizada en la pantalla, que el narcotraficante Edgar “la Barbie” Valdez admitió, tras su detención en 2010, que había invertido 200 000 dólares estadounidenses en 2008 para que se hiciera una película sobre su vida (Miglierini 2010; Sibila y Weiss 2014, 2). Se trata de la película *Crónicas de un narco: la Barbie*, cuyo director o directora decidió permanecer en el anonimato por razones de seguridad. Este deseo compartido por un gran número de narcotraficantes de pasar a la posteridad gracias a los narcocorridos queda retratado en la película *Fuego contra fuego* (Oscar D. López, 2016) cuando uno de los traficantes les dice a sus colegas antes de un enfrentamiento armado que presagia sus muertes “Por lo menos que nos hagan un pinche corrido” (1h03m51s).

Oliverio Chávez (Almada 2005, 287; Vincenot 2010, 47). De hecho, Urquieta estima que existió una época en la que prácticamente la mitad de la industria *videohome* estaba financiada por traficantes (Rashotte 2015, 4). El actor, director y guionista Jorge Reynoso admite por su parte haber trabajado con narcotraficantes en algunas películas, y el mismo productor Reyes Montemayor —quien produjo cintas como *La banda del carro rojo* (Rubén Galindo, 1978) y *Pistoleros famosos* (José Loza, 1981)— fue encarcelado por narcotráfico a finales de los ochenta, lo que demuestra la estrechez de los lazos entre las industrias del narcotráfico y del narcocine en esa década (Loyola y Martín 2009; Vincenot 2010, 47-48). La industria del narcocine parece haberse distanciado en la época actual de los cárteles y de sus integrantes, pero no se puede descartar por completo la posibilidad de colaboraciones entre traficantes y cineastas, similares a las que existen en la contraparte musical de la narcocultura. Estos vínculos pueden manifestarse, por ejemplo, a través del lavado de dinero o, de manera más indirecta, mediante la adaptación para la pantalla de un corrido encargado previamente por un narcotraficante.

En lo que respecta a la producción del narcocine *videohome*, este cine presenta varias características distintivas. Para empezar, destaca el ritmo acelerado con el que se crean estas películas. Efectivamente, el llamado narcocine *videohome* se realiza con una sorprendente celeridad, en tan solo unas semanas: transcurre generalmente entre un mes y dos meses entre la primera idea que se tiene de un proyecto de película de narcocine y su circulación en el mercado, lo que incluye las etapas de escritura del guion y de preproducción, de producción y de filmación —normalmente de siete a diez días— y de postproducción, montaje y edición (Ramírez Berg 2002, 226; Avalos 2009, 194; Loyola y Martín 2009; Vincenot 2010, 42-43; Belmonte Grey 2018, 36; Apodaca 2020, 204). Si bien es común que un director o una directora de cine comercial necesite entre doce y dieciocho meses para producir una película, algunos directores de narcocine, como Oscar D. López, han llegado a realizar un promedio de dos filmes al mes durante el período más prolífico de su carrera, como se señaló en la introducción de este estudio. Este volumen de películas llevó al investigador Carlos Belmonte Grey a calificar la industria del narcocine de “maquiladora” de películas de cine narco y a hablar de una industria serial (Belmonte Grey 2018, 34, 37). De hecho, algunos paralelos se han establecido en términos de volumen de producción entre la industria del narcocine, los *spaghetti western* —películas *western* producidas en Italia en

los años sesenta y setenta— y las industrias de Bollywood (en India) y de Nollywood (en Nigeria) (Vincenot 2010, 41; Apodaca 2017).

Como el cine fronterizo del que proviene, el narcocine *videohome* suele producirse en ciudades mexicanas y estadounidenses situadas en la zona fronteriza, aunque su presencia se observa también cada vez más en otras partes del territorio mexicano como Jalisco, Michoacán y la región del Bajío, entre otras zonas (Madrigal 2010; Vincenot 2010, 38; Rojas-Sotelo 2014, 226; Rashotte 2015, 1, 3, 5; Apodaca 2017; 2020, 201). En este sentido, el narcocine *videohome* pertenece a una industria cinematográfica no totalmente mexicana ni totalmente estadounidense, sino mexicano-estadounidense y fronteriza. Esto se evidencia, por ejemplo, en la inclusión de vocablos en inglés en el discurso de varios personajes; incluso el nombre de la casa productora que poseían los hermanos Oscar y Fabián López hasta 2018, Loz Brotherz Films, refleja esta identidad dual al combinar el español con el inglés a nivel lingüístico.

Los días de rodaje suelen ser largos y, en ocasiones, desorganizados. En el caso de la casa productora Loz Brotherz, el equipo suele comenzar a grabar a mediados de la tarde y frecuentemente termina tarde en la noche o incluso en la madrugada⁸⁹. En los platós, se privilegian las tomas de decisiones rápidas, la creatividad y las soluciones improvisadas. Debido a razones logísticas y al ritmo sostenido de producción del narcocine, el tiempo disponible en cada locación es limitado; se procura realizar solo una, dos o, en ocasiones, tres tomas por escena. En estas condiciones, el perfeccionismo queda en segundo plano, tolerándose pequeños fallos en la composición de los planos, hesitaciones en la actuación y otros defectos menores que no afectan significativamente el desarrollo de la trama narrativa. Las escenas se vuelven a filmar únicamente cuando se considera estrictamente necesario, pero la preocupación del equipo por la rapidez del proceso permite aceptar tomas imperfectas.

En este sentido, no se busca crear las mejores obras posibles —lo que requeriría más tiempo y esfuerzos y representaría un freno para la productividad—, sino alcanzar la mejor relación costo-beneficio para mantener la rentabilidad del género. Este pragmatismo también se aplica a cada etapa de la preproducción, de la producción y de la posproducción de las cintas. En

⁸⁹ Esta información fue obtenida durante una de nuestras estancias de investigación en Tijuana, en agosto de 2017.

este sentido, los objetivos de la producción son prioritarios sobre los de la dirección, y los creadores y creadoras de narcocine tienden a percibirlo, según admite el director Oscar D. López⁹⁰, más como un negocio que como un medio de expresión artística, si bien puede combinar ambas funciones.

Las películas *videohome* se graban en locaciones reales, que a menudo son proporcionadas sin costo por el municipio, familiares o particulares entusiasmados o entusiasmadas con la idea de participar en un rodaje (Avalos 2009, 194; Loyola y Martín 2009; Vincenot 2010, 42-43; Rojas-Sotelo 2014, 226; Belmonte Grey 2018, 38-39). En ciertos casos, estos o estas pueden prestar el local de su negocio al equipo de filmación por unas horas con la esperanza de recibir publicidad. En los casos en los cuales es necesario alquilar locaciones, los precios suelen ser muy bajos, lo que contribuye a la reducción de los costos asociados a la producción.

La gestión de los actores y actrices principales y de reparto también contribuye a la optimización del presupuesto de los filmes, esencial en la industria del *videohome*. Efectivamente, es frecuente que se filmen simultáneamente varias películas en la misma locación: en estos casos, se optimiza la presencia del equipo en un solo lugar para producir la mayor cantidad de películas en el menor tiempo posible (Iglesias-Prieto 1991, vol. 1, 62; Avalos 2009, 194; Belmonte Grey 2018, 37).

Asimismo, se ahorra presupuesto en el vestuario, que, en vez de ser el fruto de una selección cuidadosamente meditada por los equipos de producción y de una decisión artística coherente con la construcción de los personajes y la estética buscada en la película, está más bien a cargo de los actores, actrices y extras, que deben seleccionar entre sus prendas personales las que mejor representan al personaje que encarnan (Avalos 2009, 194; Vincenot 2010, 43). Por consiguiente, se puede observar que los actores y actrices de narcocine llevan frecuentemente las mismas prendas de vestir que evocan el estilo narco en varios filmes, ya que no

⁹⁰ Se consiguió esta información en una conversación con el director en Zacatecas, en febrero de 2016.

necesariamente renuevan su guardarropa para cada película y que los gastos de vestuario corren por su cuenta.

Los sacrificios necesarios para mantener la rapidez de producción, crucial para la rentabilidad del *videohome*, también se reflejan en los guiones de las películas, que son elaborados con premura y a menudo repiten las mismas fórmulas con escasas modificaciones. La reiteración de una fórmula narrativa exitosa asegura el interés del público, al ofrecer un producto audiovisual que se ajusta a sus preferencias, lo que a su vez facilita la producción de numerosas películas en un tiempo restringido. La introducción de una información clave para comprender los reveses de la intriga, por ejemplo, suele realizarse de manera forzada y repentina, a menudo mediante un cambio de tema abrupto y poco sutil en una conversación entre personajes. El enfoque en un personaje central y su línea narrativa es otro elemento que ha predominado con el tiempo en los filmes de narcocine, ya que evita la potencial dispersión de la atención del público mediante varios ejes narrativos secundarios —como ocurría en las primeras películas de narcocine en los años setenta y ochenta—, asegurando así la accesibilidad de las historias con “tramas que van de un punto A a un punto B” (Belmonte Grey 2018, 39-40).

En comparación con otras industrias cinematográficas que producen películas de mayor presupuesto, la industria del narcocine se distingue por contar con equipos de producción significativamente más reducidos. Esta reducción en el personal contribuye a una acumulación de responsabilidades en menos individuos, con una sola persona asumiendo en ciertos casos múltiples roles dentro de la producción (Vincenot 2010, 43). De hecho, varios directores y directoras también asumen de vez en cuando roles de productores y productoras o de guionistas, y son frecuentemente actores y actrices en sus propios filmes⁹¹ (Vincenot 2010, 43). Además, es frecuente que los propios parientes de los directores y directoras sean productores y productoras, editores y editoras, responsables de los efectos especiales, así como actores y actrices: el narcocine, en varios casos, resulta ser un negocio familiar (Iglesias-Prieto 1991, vol. 1, 83; Avalos 2009, 194; Apodaca 2020, 203). En este sentido, cuatro de las principales productoras de narcocine de la última década —Loz Brotherz Films, OLA Studios, Producciones Huizar y

⁹¹ Tanto Oscar y Fabián López como su padre Delfino López, por ejemplo, son directores, productores y actores (Apodaca 2020, 203).

Castañeda Films— pertenecen a las familias López, Ortiz, Huizar y Castañeda; en cada una de estas productoras, los papeles clave detrás de la cámara son desempeñados por los padres, hermanos y hermanas, cónyuges, así como hijos e hijas de los directores y directoras.

En los últimos años, se ha observado un cambio generacional tanto en los equipos de producción como en los elencos del narcocine (Vincenot 2010, 40). Nuevas figuras como Oscar D. López⁹², John Solis, Maximino Hernández Flores (mejor conocido como Max Hernández Jr.), Alonso Ortiz Lara —y también su hijo desde 2023, Alonso Ortiz Jr.— y Edgar Arteaga Ríos han tomado el relevo de los directores prolíficos y famosos de los ochenta, como Rubén Galindo y José Luis Urquieta. Actores como Mario Almada (fallecido en 2016), Valentín Trujillo (fallecido en 2006), Agustín Bernal (fallecido en 2018), Miguel Ángel Rodríguez, Hugo Stiglitz, Jorge Luke (fallecido en 2012), Sergio Goyri y Jorge Reynoso han sido remplazados por otra generación con artistas como John Solis, Alan Ciangherotti, Max Hernández Jr., Oscar López, Fabián López, Alonso Ortiz Jr., Edgar Arteaga Ríos, Eduardo Bretón, Cristina Mendivil, Monce Beltrán, Claudia Casas, Fernanda Carmona, Vianey Huizar, Luis Huizar y más⁹³.

Al respecto, en términos de elenco, la popularidad del narcocine se nutre en parte de cierto estrellato propio del género, ya que el mismo grupo de actores y actrices aparece constantemente en las cintas, facilitando el reconocimiento rápido del público que, solo con ver el cartel de uno de los filmes, puede identificar casi instantáneamente que se trata de narcocine gracias a la presencia de caras conocidas e icónicas del género⁹⁴ (Iglesias-Prieto 1991, vol. 1, 83). Por ende, a pesar de ser totalmente desconocidas y desconocidos para una gran parte de la

⁹² Es relevante destacar el papel de Oscar D. López en el panorama cinematográfico actual de Tijuana. Además de su labor como director de narcocine, López ocupó en 2020-2021 el cargo de comisionado de Cinematografía de Tijuana. Obtuvo este cargo gracias al respaldo de su esposa, Claudia Casas, quien es regidora de Tijuana desde 2019 por el partido Morena (Movimiento de Regeneración Nacional) y presidenta de la Comisión de Hacienda y Patrimonio Municipal del XXIV Ayuntamiento de Tijuana. Casas, quien también ha sido actriz de narcocine, inició su carrera política en el extinto partido Transformemos.

⁹³ Sin embargo, las generaciones de artistas se cruzan a veces: Mario Almada siguió haciendo películas prácticamente hasta su muerte en el 2016. También unos actores, como Eleazar García Jr. “el Chelelo” (fallecido en 2011) o Bernabé Melendrez “el Gatillero”, formaron parte de la primera generación y continuaron su carrera hasta bien entrado el nuevo milenio, integrándose en la segunda generación haciendo los papeles de padres de los narcotraficantes o de jefes mayores de los cárteles.

⁹⁴ Además del reparto, que permite distinguir el narcocine de otros géneros, otros elementos visuales de los carteles fílmicos permiten identificar fácilmente el narcocine, como los colores vivos y la presencia destacada de imágenes de armas, carros, mujeres con vestimenta sugestiva y drogas (Avalos 2009, 194).

población cinéfila en México, las actrices y los actores de narcocine se han vuelto de alguna manera superestrellas del cine *videohome* que se produce en paralelo de la industria tradicional. Este fenómeno genera un apego al elenco similar al que se crea con las actrices y los actores de teleseries y contribuye, por lo tanto, a la fidelización del público (Belmonte Grey 2018, 39). De hecho, algunas películas tienen varias secuelas, lo que también participa en el compromiso de las audiencias con el narcocine⁹⁵.

A pesar del reconocimiento de los actores y actrices del narcocine entre sus seguidores y seguidoras, esta industria, a diferencia de muchas telenovelas y películas de gran distribución sobre narcotraficantes, tiende a recurrir a actores y actrices no profesionales —frecuentemente de altura baja o con un ligero sobrepeso, sobre todo en el caso de los intérpretes masculinos— cuyos cuerpos suelen alejarse de los estándares de belleza de Hollywood. Esto crea cierta impresión de autenticidad en cuanto al retrato de las personas involucradas en organizaciones criminales: se presenta a los personajes como individuos comunes y corrientes. Según Emmanuel Vincenot, si la pobreza material de la producción del narcocine *videohome* aporta, por una parte, cierta impresión de realismo a las películas al limitar los artificios permitidos por los efectos especiales, al grabarse en locaciones reales y al contar con la figuración de personas que residen verdaderamente en la municipalidad, por otra parte, la calidad desigual de la actuación de las personas no siempre profesionales, la exageración de ciertas emociones y los diálogos a veces burdamente elaborados contribuyen al contrario a la artificialidad de este cine (2010, 44). De hecho, las emociones primarias y las expresiones faciales estereotipadas, al igual que en varias telenovelas, forman parte de los elementos recurrentes en las tramas del narcocine y en la actuación de sus actores y actrices (44).

Las personas figurantes, también llamadas extras, suelen ser individuos reclutados, frecuentemente el día anterior al rodaje, por el boca a boca y a través de las redes sociales (Avalos 2009, 194; Rojas-Sotelo 2014, 226); no reciben más compensación para su participación en el filme que el privilegio de aparecer en una película. Los equipos de producción del narcocine

⁹⁵ Cabe mencionar en este sentido que, en noviembre de 2023, Oscar D. López lanzó en su canal YouTube los primeros episodios de una serie basada en su exitosa película *El de los lentes Carrera* (2014), lo que confirma el potencial de serialización de las películas de narcocine.

cuentan precisamente con el apoyo de su comunidad y el interés de muchas personas en participar en la figuración para limitar los costos de producción de las cintas.

En cuanto a la técnica, los equipos de narcocine se adhieren a una política de simplicidad en todos los aspectos, incluyendo los tipos de planos utilizados, los movimientos de cámara, los efectos especiales y la iluminación, entre otros elementos. Esta estrategia permite crear con eficacia y celeridad un producto audiovisual que cumpla con los requisitos del género y que esté listo para su distribución en el mercado.

La abundancia de planos medios y primeros planos con cámara fija es uno de los elementos formales recurrentes en el narcocine *videohome* de los años recientes que permiten precisamente alcanzar los objetivos creativos con recursos limitados y una inversión de tiempo mínima (Belmonte Grey 2018, 40). La alternancia de primeros planos, cuyo sentido narrativo es atribuido por los ránkords, pretende efectivamente comunicar de manera funcional y transparente la historia al centrar la atención en los diferentes personajes, en sus expresiones faciales, enseñadas a través de una tecnología con resolución 4K, y en los diálogos (Belmonte Grey 2018, 38). Los primeros planos aíslan generalmente las cabezas de los personajes en la pantalla, pero destacan a veces otras partes del cuerpo, como los pies, las manos o los glúteos. Si en muchos casos, la preferencia por primeros planos no incide considerablemente en la acción, en ciertas ocasiones, al contrario, estas tomas crean de manera económica un efecto violento, fragmentando los cuerpos y separándolos en partes aisladas del resto mediante el encuadre de la cámara.

En complemento de los primeros planos, el uso de planos generales y panorámicos y de planos secuencia obtenidos con cámaras en movimiento y drones amplifica la espectacularidad de las escenas de acción y de violencia, lo que está alineado con el objetivo de lucrar con la dramatización de enfrentamientos entre cárteles (Belmonte Grey 2018, 40). Al respecto, como dicha espectacularidad es una característica crucial de los filmes de narcocine, actores, actrices y extras se mueven en las escenas de acción y de balaceras según una coreografía y un itinerario precisos, lo que permite ubicar las cámaras de manera a obtener imágenes impactantes (40, 42).

El director Oscar D. López enfatiza el hecho de que las balaceras que crea no son realistas porque así no resultarían interesantes:

[Las explosiones] son muchas y de la nada, no importa de donde vengan, no justifico cada cosa que pasa en la pantalla porque puede venir del fuera de cuadro... las balaceras reales no son tan bonitas como las mías. No son espectaculares. Ellos se están en una esquinita, ahí tirados, por dos o tres horas hasta que se matan. No son cinematográficas, en cambio las mías son inmediatas, de dos minutos y con un desenlace. (cit. en Belmonte Grey 2018, 40)

En varias películas, se observa la presencia de elementos inesperados en el encuadre, tales como micrófonos de brazo (véase Figura 3) o partes del cuerpo y del vestuario de actrices y actores que deberían encontrarse en el fuera de campo, como una oreja, la punta de una nariz o un sombrero (véase Figura 4), así como unos movimientos inestables de la cámara en varias secuencias, sobre todo durante los numerosos primeros planos. Debido a esta inestabilidad en los movimientos de cámara, es posible observar, incluso, a personajes que salen momentáneamente del encuadre mientras hablan.



Figura 3. – Micrófono en la parte superior del encuadre. *El Mocho Chávez* (Eduardo Martínez, 2008), 56m45s



Figura 4. – Encuadre impreciso. *El juego final: el Artista* (Oscar D. López, 2014), 17m48s

Los efectos especiales minimalistas también reflejan la preocupación de sus creadores y creadoras por encontrar soluciones económicas que permitan conseguir el efecto deseado. Por ende, se recurre, por ejemplo, a nubes de humo para representar el polvo sublevado en las explosiones de las granadas o de las balas en gran parte de los filmes y se usan unos estopines — efectos especiales de pirotecnia— con colorante rojo colocados en la ropa de los actores y de las actrices para simular el impacto de las balas y la sangre que brota de las heridas. En las secuencias de tiroteos, es común la ausencia de impactos visibles de balas en los vehículos y otros elementos del escenario. Sin embargo, como se puede observar en diversas cintas de narcocine *videohome*, tales como *La mafia muere* (Enrique Murillo, 2012), *La muerte del Ondeado* (Enrique Murillo, 2013), *El juego final: el Artista* (Oscar D. López, 2014), *Morir con estilo* (Oscar D. López, 2014) y *El Rayo de Sinaloa* (Oscar D. López, 2015), entre otras, los estopines provocan ocasionalmente chispas al detonar (véase Figura 5). Este resultado se aleja notablemente de cualquier pretensión de realismo en la representación de los disparos. En este sentido, los efectos especiales aproximados nutren el desdén de la crítica y de la academia por este tipo de producciones (Apodaca 2020, 198).



Figura 5. – Estopines. *El juego final: el Artista* (Oscar D. López, 2014), 1h28m20s

En lo que atañe a la edición, los fallos de ránkords entre ciertos planos y las imperfecciones en el montaje también evidencian el descuido resultante del ritmo acelerado que se imponen los equipos de narcocine para terminar las cintas (Apodaca 2020, 198).

Las piezas musicales seleccionadas para las tramas sonoras suelen repetirse de una película a otra de una misma casa productora, ya que resulta más rentable utilizar canciones libres de derechos o comprar los derechos de algunas canciones y reutilizarlas en la mayor cantidad de cintas posible. En este sentido, es frecuente que se recurra a la misma pieza en una serie de películas para acompañar los momentos introspectivos, que se escoja otra para las escenas de suspense, que se recupere, del mismo modo, la misma canción para las diferentes secuencias de enfrentamientos y de acción, etc. En la casi totalidad de las cintas realizadas por la productora Loz Brotherz Films al principio de la década de los 2010, por ejemplo, un público atento podrá reconocer las mismas dos piezas instrumentales.

Los estilos de música escogidos para las bandas sonoras son variados e incluyen tanto narcocorridos como música pop, electrónica y clásica (Belmonte Grey 2018, 40-41). Las canciones clásicas y electrónicas acompañan la experiencia audiovisual de las espectadoras y los espectadores para despertar ciertas emociones en el público o crear cierta atmósfera, generando por ejemplo compasión o tristeza con piezas de compás lento o induciendo estrés con música de ritmo rápido (Belmonte Grey 2018, 41). Ahora bien, la premura con la que se efectúan las etapas de posproducción y de edición lleva a que el volumen de aquella música extradiegética, es decir,

que no proviene de la diégesis y que acompaña más bien la experiencia espectral, esté en ocasiones mal calibrado y demasiado elevado, volviendo casi inaudibles los diálogos y reduciendo el efecto inmersivo de la experiencia musical al llamar la atención del público sobre la mezcla de sonido. Por su parte, los narcocorridos constituyen un elemento representativo del género del narcocine. Se utilizan para anclar una película en la tradición narcocultural, para explicitar su relación de filiación con un corrido específico, para servir como atractivo comercial y para alargar la duración del filme mediante actuaciones musicales que, además, representaban una pausa narrativa⁹⁶ (Belmonte Grey 2018, 40-41).

De hecho, la conexión entre el narcocine y los narcocorridos es particularmente estrecha. En el seno de la narcocultura, los narcocorridos y el narcocine han evolucionado de manera paralela desde su aparición respectiva, solamente separada por unos años. Las películas de narcocine *videohome* suelen inspirarse en las historias y en los títulos de los narcocorridos en boga —que actúan en este sentido como hipotextos de los filmes (Genette 1982)—, adaptando canciones de tres minutos para transformarlas en largometrajes de noventa minutos⁹⁷. Este fenómeno de remediación (Bolter y Grusin 1999) de los narcocorridos por el narcocine, mediante el cual el contenido familiar de las piezas musicales se vuelca en otro formato mediático, se explica también por el carácter narrativo y anecdótico de los corridos, que se prestan a la adaptación cinematográfica⁹⁸ (Vincenot 2010, 36).

Más allá de la evidente relación de inspiración que une los corridos y los filmes, la tradición de incluir una secuencia musical en las películas persistió hasta muy recientemente —desde el nacimiento del narcocine hasta bien entrada la década de los 2010— (Vincenot 2010, 37). En

⁹⁶ Es pertinente destacar que la práctica de extender la duración de las películas mediante la incorporación de segmentos musicales ya se encontraba presente durante la Época de Oro del cine mexicano, particularmente en películas como las de rumberas.

⁹⁷ Algunos títulos de películas ponen en evidencia estos vínculos, como el largometraje *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008).

⁹⁸ Uno de los primeros ejemplos de este fenómeno es el corrido “Contrabando y traición”, escrito por Ángel González en 1972, cantado primero por Joe Flores y popularizado por la banda Los Tigres del Norte en 1974, que inspiró la película *Contrabando y traición (Camelia la Texana)* (Arturo Martínez, 1977). Otros narcocorridos famosos dieron su nombre a películas de narcocine a lo largo del siglo XX: entre los más conocidos, el corrido “La banda del carro rojo” (Los Tigres del Norte, 1975) fue adaptado al cine con la película del mismo nombre dirigida por Rubén Galindo en 1978; “La camioneta gris” (Los Tigres del Norte, 1989) dio lugar a una película homónima dirigida por José Luis Urquieta (1989).

muchos casos, la banda que interpretaba el narcocorrido del que originaba la película tocaba la pieza musical en cuestión de manera integral dentro de la diégesis mediante una actuación musical ininterrumpida de la agrupación, que solía tener lugar en un bar en el que se encontraban los personajes o en una fiesta privada de narcotraficantes. Aquella *mise en abyme* no solo rendía homenaje a los corridos, sino que también hacía explícita la relación del narcocine con este género musical. Ahora bien, el corrido tocado no siempre era la canción homónima de la película: diversas agrupaciones musicales invitadas podían interpretar sus corridos en la diégesis. El anuncio de la actuación musical de artistas de renombre en la película permitía atraer al público y animarlo a ver el filme.

Además de la *mise en abyme* antes referida, una serie de cantantes de corridos e integrantes de agrupaciones musicales se transforman a veces por un instante en actrices y actores de los filmes, en su propio rol o jugando el papel de traficantes en la diégesis (Almada 2005). Fue el caso de Los Tigres del Norte, cuyos integrantes actuaron en una serie de películas a lo largo de las décadas, y más recientemente de Los Cuates de Sinaloa, de Mario “el Cachorro” Delgado, de Alfredo Ríos, conocido como “El Komander”, y de Ely Quintero, entre otras personalidades artísticas y bandas⁹⁹, lo que contribuye a solidificar los lazos entre ambas expresiones artísticas de la narcocultura.

Si bien la costumbre de incluir actuaciones musicales enteras en los filmes de narcocine se ha desvanecido gradualmente en los últimos años para privilegiar el ritmo sostenido de la acción, el narcocine sigue siendo un cine marcado por la música que se inspira en los corridos para sus tramas y que se reivindica de ellos en los elementos promocionales que lo acompañan, otorgando un espacio preponderante a fotos de artistas de corridos en los carteles de sus filmes y explicitando su vínculo con estas canciones tanto en dichos carteles como en los tráilers de las

⁹⁹ Notemos, entre los numerosos ejemplos de actuaciones de artistas musicales en películas de narcocine, las actuaciones de Los Tigres del Norte en *La banda del carro rojo* (Rubén Galindo, 1978) y *La camioneta gris* (José Luis Urquieta, 1989), entre muchas más, de Alfredo Ríos “El Komander” en *El ejecutor* (Alonso Ortiz Lara, 2010), *El pistolero: orden exigido* (Alonso Ortiz Lara, 2012), *Soy de rancho* (Alonso Ortiz Lara, 2018) y *La princesa* (Alonso Ortiz Lara, 2022), de Mario “el Cachorro” Delgado en *Muerte en el Tovar* (Carlos Valdemar, 1995), *Los chacales de Sinaloa* (Agustín Bernal, 1998), *Culiacán vs Mazatlán 2* (Oscar D. López, 2014), *El juego final: el Artista* (Oscar D. López, 2014) y *Jefe de jefes: el Mochomo 2* (Oscar D. López, 2018), de Los Cuates de Sinaloa en *¿Cómo le digo?* (Mariano Rosón, 2017), y de Ely Quintero en *4 damas en 300* (Bernabé Melendrez, 2011).

cintas (véase Figura 6) (Vincenot 2010, 37). Ocurre además que las compañías discográficas soliciten ellas mismas a las productoras para que realicen la adaptación y remediación de un narcocorrido específico (Vincenot 2010, 37), lo cual demuestra su clara comprensión de los beneficios recíprocos que pueden obtener mediante la colaboración.



Figura 6. – Portada de la película *El Mocho Chávez* (Eduardo Martínez, 2008)

Por lo tanto, los narcocorridos y el narcocine aparecen como producciones complementarias de la narcocultura que se apoyan mutuamente para acrecentar su popularidad: los narcocorridos actúan como un producto publicitario o cebo comercial para las películas, ya que las audiencias aficionadas a los corridos esperan el estreno de las películas correspondientes y conocen las tramas y los personajes gracias a la letra de las canciones, por lo que se trata de un público ganado de antemano (Belmonte Grey 2018, 41). En palabras de Adán Avalos, la familiaridad del público con las canciones facilita la comprensión de las historias y la adhesión del público al narcocine, ya que los filmes funcionan como videos ampliados que complementan y acompañan los corridos (2009, 191). Paralelamente, las películas ofrecen cierta visibilidad a los grupos musicales y promueven sus canciones, contribuyendo al éxito de las bandas.

Varias de las películas actuales de narcocine incluyen además guiños a los narcocorridos que pueden manifestarse de diferentes maneras, entre las cuales figura la inclusión de versos de los corridos pronunciados por un personaje en los diálogos del filme. En el seno del público, se

crea entonces una complicidad entre las personas que son lo suficientemente conocedoras de las producciones de la narcocultura para identificar la totalidad de las referencias al corrido que inspiró la película ocultas en los diálogos. Por todas estas razones, se puede considerar que tanto los narcocorridos como las películas de narcocine cobran su pleno sentido cuando se consumen juntos.

Las características estéticas del narcocine varían significativamente según la casa productora. En el caso específico de Loz Brotherz Films¹⁰⁰, la estética tiende a ser relativamente conservadora en la medida en que evita mostrar gráficamente ciertos detalles que podrían incomodar al público, a pesar de su interés en mantener un grado de espectacularidad (Belmonte Grey 2018, 40). Efectivamente, ya sea en términos de violencia y sangre o de sexualidad, las películas de Loz Brotherz muestran cierto grado de autocensura: las balaceras abundan, pero la sangre es escasa y exhibida con moderación —lo que puede interpretarse, entre otros factores, como una consecuencia del presupuesto limitado disponible para la realización de las películas— y, al igual que en el cine anterior de los hermanos Almada, no se exhiben cuerpos desnudos (Yehya 1995; Belmonte Grey 2018, 40). Esta autocensura en la representación de la violencia y de la sexualidad, que distingue al narcocine de otros tipos de cine de explotación, también se debe al hecho de que el narcocine busca atraer a un público familiar de edades diversas; la estética conservadora facilita, además, la venta de películas a canales televisivos en Estados Unidos.

En términos de soportes y formatos, el narcocine siempre se ha ido adaptando a las innovaciones y a los hábitos de consumo. Cuando nació la industria *videohome*, los formatos adoptados por las producciones de narcocine fueron el VHS y el Betacam. Luego, con la aparición del DVD a principios de los años dos mil, los VHS se volvieron anticuados (Vincenot 2010, 40). Con

¹⁰⁰ Aludimos frecuentemente a lo largo de la tesis en nuestros ejemplos a esta productora específica por varias razones. Para empezar, fue una de las más activas, prolíficas y reconocidas a lo largo de sus diez años de existencia entre 2009 y 2018, durante gran parte del período cubierto por nuestra investigación (Apodaca 2017), lo que la convierte en referencia obligada en términos de narcocine fronterizo. Debido a su éxito, los estudios de Apodaca (2017; 2020) y de Belmonte (2018) la usaron como caso ejemplar en sus propios artículos, convirtiéndola en la única productora de narcocine sobre la que existen informaciones compiladas en trabajos académicos. Además, se trata también de la productora que nuestras estancias de investigación en México nos brindaron la oportunidad de conocer personalmente; consideramos que estos conocimientos de primera mano resultan valiosos a la hora de escribir sobre un cine tan poco estudiado. Todos estos factores motivan la preferencia por Loz Brotherz Films en la mayoría de nuestros ejemplos.

la caída en desuso de este formato, un fenómeno que el director de narcocine Oscar D. López denomina “la muerte del DVD” y sitúa en 2016 (Belmonte Grey 2018, 38), Internet se consolidó como el principal soporte para los filmes del género.

Las estrategias de distribución del narcocine han diferido considerablemente en Estados Unidos y en México, y también han seguido los avances tecnológicos. Cuando el DVD todavía era el formato adoptado por el narcocine, parte de la distribución del narcocine *videohome* en Estados Unidos —sobre todo en el sur del país— se efectuaba legalmente por la venta de películas en formato DVD en tiendas de gran distribución y supermercados como Walmart y Target, en los que las películas de narcocine se encontraban en la sección de alimentación junto con especialidades culinarias mexicanas, en tiendas de conveniencia como 7-Eleven y en tiendas especializadas en productos culturales latinoamericanos como Ritmo latino en California¹⁰¹ (Avalos 2009, 194; Loyola y Martín 2009; Vincenot 2010, 45; Mercader 2012, 224; Rashotte 2015, 3; Apodaca 2017; Belmonte Grey 2018, 38; Dehaye 2019, 17). El costo de los DVDs de narcocine en Estados Unidos se situaba entonces entre cinco y veinte dólares estadounidenses por película (Avalos 2009, 194; Vincenot 2010, 46; Rashotte 2015, 3).

Luego, con el abandono gradual del DVD, productoras como Loz Brotherz buscaron una alternativa para la distribución de sus filmes y la encontraron en la televisión: las cadenas del cable y los canales televisivos de pago estadounidenses para hispanohablantes que funcionan por suscripción como Cine Latino¹⁰², Cine Mexicano¹⁰³ y Cinema Dinamita¹⁰⁴, al ver el enorme potencial comercial del narcocine, compraron la casi totalidad de los derechos mundiales de las películas del género, lo que ha contribuido a que el mercado estadounidense sea más rentable que el mexicano para los productores y las productoras de narcocine (Vincenot 2010, 46; Rashotte

¹⁰¹ Ciertas tiendas como Walmart han vendido hasta 80 000 copias de un mismo título, lo que demuestra la popularidad de estas películas en Estados Unidos (Ibargüengoitia 2011; Apodaca 2017).

¹⁰² La televisora Cine Latino incluye algunas películas de narcocine en su catálogo, aunque menos que sus competidoras Cine Mexicano y Cinema Dinamita; sin embargo, su alcance es más significativo, considerando que está distribuida por más de veinte proveedores de televisión de pago en Estados Unidos (Belmonte Grey 2018, 38).

¹⁰³ El canal Cine Mexicano está incluido en la oferta de una decena de proveedores de televisión de pago, y se sirve incluso de fotogramas de películas de narcocine de Loz Brotherz para promoverse en YouTube. A diferencia de Cine Latino y de Cinema Dinamita, que están distribuidos también en Sudamérica, Cine Mexicano solo tiene difusión en América del Norte (Belmonte Grey 2018, 36, 38).

¹⁰⁴ Cinema Dinamita, por su parte, se inserta en la red de la empresa de telecomunicaciones estadounidense Xfinity TV (Belmonte Grey 2018, 38).

2015, 3, 5; Apodaca 2017; Belmonte Grey 2018, 38). Efectivamente, en México, ciertas cadenas hercianas de televisión como Canal 2 y Canal 9 o del cable como De Película difundieron en la primera década de los dos mil algunos filmes *videohome* con temática narco, pero estos contratos de difusión aportaban menos beneficios que las cadenas ubicadas al norte de la frontera (Vincenot 2010, 45). En la época actual, las principales empresas de distribución mexicanas no han considerado el narcocine *videohome* como una inversión viable (Belmonte Grey 2018, 39).

En el mercado mexicano, gran parte de la distribución del narcocine se ha realizado mediante la piratería y los circuitos informales (Vincenot 2010, 45-46; Apodaca 2017; Dehaye 2019, 5-6). Si todavía hoy se puede conseguir películas baratas de narcocine en puestos callejeros y en mercados informales o tianguis en México, el desarrollo de Internet impulsó también la piratería y el visionado de películas subidas ilegalmente a sitios de alojamiento de videos en línea como YouTube¹⁰⁵, blogs y otras páginas (Vincenot 2010, 45). Actualmente, el narcocine *videohome* ha perdido su distribución televisiva formal en México; aparte de la reticencia antes referida de las televisoras mexicanas por comprar y difundir narcocine, esta situación se debe también a la elección de las productoras de no buscar distribución nacional pública con el fin de evitar llamar la atención de las fuerzas armadas y de la policía federal y de prevenir posibles represalias profesionales o personales por parte de periodistas e instituciones estatales que mantienen una postura moralmente opuesta a las producciones de la narcocultura (Belmonte Grey 2018, 38-39).

Pese a ello, aparte de seguir circulando por los canales de televisión latinos en Estados Unidos y a través de la piratería, el narcocine se distribuye cada vez más en plataformas privadas de difusión en continuo, como Claro video, Netflix México¹⁰⁶ y Prime Video México, y por Internet (Vincenot 2010, 33; Rashotte 2015, 3, 5; Apodaca 2017; 2020, 204; Belmonte Grey 2018, 33-36). Cabe mencionar también iniciativas recientes tomadas por ciertas productoras para facilitar el acceso legal en línea a sus películas, especialmente desde la pandemia de COVID-19, período

¹⁰⁵ En la mayoría de estos casos, esas películas se encuentran en la red de manera efímera antes de ser suprimidas, generalmente después de algunas semanas o algunos meses.

¹⁰⁶ La productora Loz Brotherz Films, por ejemplo, logró tener algunos títulos suyos en Netflix México, como *El de los lentes Carrera* (2014), *El Rayo de Sinaloa* (2015) y *La verdadera historia de Culiacán vs. Mazatlán* (2016) (Apodaca 2017; 2020, 204).

durante el cual se incrementó significativamente la demanda de contenido cinematográfico a través de plataformas digitales. Desde 2020, la empresa OLA Studios, que pertenece al director y productor Alonso Ortiz Lara, coloca regularmente en su canal YouTube, OLA Studios TV, antiguas películas para el visionado gratuito de su público, así como nuevos estrenos producidos exclusivamente para YouTube; también es el caso de las Producciones Huizar que pertenecen a Luis y Vianey Huizar, quienes difunden masivamente sus filmes en la plataforma digital en su canal, Huizar TV. Lo mismo hace el director, productor y actor Oscar D. López desde septiembre de 2022 en su canal YouTube, Loz Lopez Casas TV (antiguamente llamado Loz Brotherz Films), subiendo antiguas películas producidas por su padre Delfino —fundador de Baja Films Internacional—, por su hermano Fabián, por su esposa Claudia Casas y por él. La plataforma YouTube resulta atractiva para las empresas de narcocine, puesto que las visualizaciones y las suscripciones generan ciertos ingresos. En diciembre de 2023, Loz Lopez Casas TV implementó incluso un sistema de suscripción de pago que ofrece diferentes paquetes mensuales. Este sistema permite a los suscriptores y suscriptoras de pago acceder a cierto contenido exclusivo, como videos y transmisiones en vivo, o tener acceso a películas y videos antes que los usuarios y usuarias regulares.

Como industria, el narcocine *videohome* ha permanecido al margen de las demás producciones cinematográficas nacionales, y no está incluido en las estadísticas oficiales que contabilizan las películas producidas anualmente en el país, como se mencionó en la introducción; en la actualidad, centenares de cintas pasan desapercibidas por las instituciones oficiales cada año y no figuran en informes como el Anuario Estadístico de Cine Mexicano producido desde 2010 por la Secretaría de Cultura —antiguamente llamada el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) hasta 2015— y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)¹⁰⁷.

No obstante, a pesar de esta relativa invisibilidad en la historia oficial del cine, el éxito del narcocine *videohome* con las clases populares mexicanas y chicanas es inequívoco, hasta el punto de que este cine se ha convertido en el siglo XXI en uno de los cines de explotación más exitosos del mundo (Madrigal 2010; Rashotte 2015, 4). En palabras de Juan Alberto Apodaca, se trata de

¹⁰⁷ Cabe precisar que se estimaba que coexistían una decena de creadores de películas *videohome* en 2010 en México (Madrigal 2010).

una microindustria cinematográfica que ha sabido sobrevivir en margen de la industria oficial del cine mexicano y reinventarse durante cinco décadas para adaptarse a su mercado (2020, 197). De este modo, el narcocine es lucrativo: el investigador señala que, a pesar del limitado financiamiento disponible y de las ganancias modestas de cada película considerada aisladamente, y pese a la magnitud de la piratería que afecta a la industria *videohome*¹⁰⁸, esta industria es actualmente la más rentable dentro del cine mexicano debido a su alto volumen de producción, a la relación estrecha que mantiene con sus aficionados y aficionadas y al beneficio de al menos el cien por ciento que generan los contratos de venta de derechos de las películas, que hace de este cine un negocio redondo (Iglesias-Prieto 1991, vol. 1, 63; Madrigal 2010; Rashotte 2015, 4; Apodaca 2017; Belmonte Grey 2018, 38). En 2015, se estima que el narcocine generaba 30 millones de dólares, a pesar de ciertas medidas tomadas por el gobierno y los consorcios de medios de comunicación en México en años anteriores para limitar la circulación de productos audiovisuales violentos (Madrigal 2010; “Firman medios acuerdo contra la violencia” 2011; Rashotte 2015, 4).

Continuemos nuestra caracterización con unas palabras sobre las audiencias del narcocine. El narcocine suele consumirse principalmente en el sur de Estados Unidos, donde muchas personas indocumentadas de origen mexicano prefieren ver cine en casa que en las salas de cine por razones económicas y por temor a la deportación o al rechazo (Madrigal 2010). Las personas mexicanas que han emigrado a Estados Unidos y las comunidades chicanas nacidas en suelo estadounidense, que tienen interés en estas temáticas, han adquirido tanta importancia para el narcocine *videohome* que se han convertido en su principal mercado (Avalos 2009, 194; Loyola y Martín 2009; Vincenot 2010, 40; Rojas-Sotelo 2014, 226; Rashotte 2015, 1).

¹⁰⁸ Según Sergio Ramos, en 2015, el 89% de los DVDs de narcopelículas vendidos en México eran copias de contrabando, sin contar la cantidad de películas subidas ilegalmente a YouTube y otras plataformas de alojamiento de videos por las aficionadas y los aficionados del género (cit. en Rashotte 2015, 5). Señalemos, no obstante, que, puesto que hace unos años ciertas productoras de narcocine como Loz Brotherz vendían los derechos de difusión de sus películas a canales televisivos a cambio de una remuneración adelantada, la piratería no solo carecía de impacto negativo sobre estas productoras, sino que, de hecho, resultaba beneficiosa para ellas al generar publicidad para sus películas (Belmonte Grey 2018, 46). Sin embargo, ahora que la distribución de las películas se realiza principalmente a través de Internet, esta situación ha cambiado.

Una de las explicaciones dadas al visionado masivo de las películas de narcocine por parte de las personas de origen mexicano que viven al norte del Río Bravo es la nostalgia de la cultura mexicana —lo que se ha calificado de “añoranza por la tierra natal” (Iglesias-Prieto 1991, vol. 1, 87) o de “añoranza por el terruño” (Apodaca 2017)—. Al respecto, el ensayista mexicano Carlos Monsiváis ya evocaba en 1977 el afán de gran parte de la población de origen mexicano en Estados Unidos por mantener unos lazos culturales con México (1977b, 4). Siguiendo esta idea, aunque las películas de narcocine evocan la cultura fronteriza mexicana en toda su crudeza y sus estereotipos, hay quienes consideran que estos filmes, por los temas que abordan, reflejan con autenticidad ciertas realidades vividas por la población de la región, lo que podría explicar parcialmente el interés por este cine (Avalos 2009, 191; Vincenot 2010, 44; Belmonte Grey 2018, 44-45). Autores como Miguel Ángel Cabañas, Marcos Almada y Adán Avalos también argumentan que se pueden establecer ciertas asociaciones metafóricas —con muchos matices— entre las personas indocumentadas de origen mexicano en Estados Unidos y los personajes de ficción que trafican con drogas: ambos grupos buscan alcanzar el éxito, la dignidad y una vida mejor a través de métodos ilegales, y están perseguidos por las autoridades (Almada 2005; Cabañas 2008; Avalos 2009, 191-93). En este sentido, para un público a veces sin papeles que vive en muchos casos en condiciones precarias y que puede ser objeto de racismo o de exclusión en suelo estadounidense, el consumo de narrativas que dan cuenta de la resiliencia, del éxito, de la superación financiera y de la resistencia frente a culturas dominantes por parte de individuos del mismo origen social, cultural y geográfico puede resultar satisfactorio y generar respuestas positivas (Castro Ricalde 2004, 199; Avalos 2009, 194).

En México, el consumo del narcocine está predominantemente concentrado en la región norte, especialmente en Tijuana, donde se produce una gran cantidad de filmes. Este fenómeno se debe, entre otros factores, al involucramiento emocional de parte de la comunidad, que le es leal a este cine debido a su participación en mayor o menor grado en las producciones gracias a los llamados públicos para encontrar extras, locaciones y vehículos (Belmonte Grey 2018, 38-39).

En términos generacionales, el narcocine ha logrado renovar su público en la última década gracias a su estrecha conexión con los narcocorridos (inicialmente con el Movimiento Alterado y, en la actualidad, con los corridos tumbados y bélicos), que gozan de gran popularidad

entre las generaciones más jóvenes. Esto explica en parte, según Oscar D. López, que el narcocine se haya mantenido tan vivo y dinámico a pesar del paso de las décadas (Belmonte Grey 2018, 39). De hecho, las audiencias del narcocine abarcan una amplia diversidad de edades. Tradicionalmente, las estrategias publicitarias de estas producciones están diseñadas para captar la atención del padre de familia, con el propósito de que las películas puedan ser disfrutadas por todos los integrantes del hogar.

Aunque no pretendemos hacer un estudio de la recepción del narcocine, nos parece importante considerar, aunque sea brevemente, las funciones que parece tener este cine en México y en la frontera mexicano-estadounidense. Además de ser una fuente de entretenimiento, investigadores como Carlos Belmonte Grey y Héctor Domínguez Ruvalcaba consideran que el narcocine cumple un rol en la formación de una memoria cultural regional en la frontera, en el sentido de que se trata de una producción cultural que desempeña un papel activo en la construcción de una memoria de la historia presente del narcotráfico para las espectadoras y los espectadores (Domínguez Ruvalcaba 2015, 121, 124; Belmonte Grey 2018, 44-45). Esta situación se debe en parte al hecho de que las situaciones referidas en las películas forman parte de lo que Tarja Laine denomina la memoria cultural del público (2007, 24-25). En palabras de Héctor Domínguez Ruvalcaba, el narcocine tiene eficacia como *performance* cotidiano que reactualiza o reitera elementos culturales y participa en la comprensión popular de los fenómenos sociales relacionados con el crimen organizado (2015, 124). De hecho, el narcocine recupera cierta iconografía violenta que origina en la fotografía periodística sobre narcotráfico y que se reactualiza también en los videoclips de narcocorridos, participando en la circulación y en la consolidación de esta iconografía en la narcocultura regional (Belmonte Grey 2018, 44-45).

Según Aldona Bialowas Pobutsky, la explotación de la temática del narcotráfico en la ficción¹⁰⁹ es susceptible de tener un efecto catártico para las audiencias, que están expuestas constantemente a las consecuencias de los actos violentos cometidos por integrantes de los cárteles (2010). Al igual que los corridos, que tradicionalmente funcionaban como crónicas o noticiarios regionales, las películas de narcocine abordan acontecimientos inspirados en la

¹⁰⁹ La autora examina el caso de la narcoserie *Sin tetas no hay paraíso* (2006), pero sus observaciones pueden aplicarse también a otras producciones de ficción dentro de la narcocultura.

actualidad dentro de sus tramas (Dehaye 2019, 24). Si, como nos dice Jacques Rancière, lo real debe ser ficcionalizado para ser pensado ([2000] 2004, 38), el narcocine reinterpreta en cierta medida a través de la ficción y del entretenimiento la violencia y los problemas sociales muy reales de la actualidad para hacerlos más fáciles de comprender y de gestionar emocionalmente que las noticias, convirtiendo de algún modo los filmes en documentos culturales históricos y en archivos que ofrecen claves de interpretación sobre el entorno sociohistórico en el que se producen y se reciben estas obras.

En relación con la proximidad con las audiencias, varias personas involucradas en la industria del narcocine *videohome* han manifestado de manera explícita su intención de conectar con el público y de distanciarse resueltamente de los códigos del cine de arte, que consideran demasiado intelectual. En este sentido, le reprochan al cine de arte su pretenciosidad y su alejamiento de los intereses populares. El actor Fernando Almada, verdadero ícono del cine fronterizo de los primeros tiempos y más tarde del *videohome*, declaró en 1989: “Me aburre el cine intelectual... Y en general a la gente no le gusta, por eso no lo va a ver” (cit. en Saavedra Luna 2007, 106). El director de narcocine Christian González, quien le dio la espalda al cine “culto” tras finalizar sus estudios en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), también criticó la desconexión del cine de arte con las realidades del país. González presentó el *videohome* como “la manifestación comercial que retrata al verdadero México” (cit. en Márquez 2005), argumentando que la pobreza y la simplicidad del narcocine constituyen precisamente su mayor fuente de autenticidad y que lo conectan directamente con la realidad mexicana (Vincenot 2010, 44-45). En este sentido, interpeló a sus colegas cineastas aconsejándoles lo siguiente:

Déjense de jaladas y pónganse el overol del obrero, a trabajar con las manitas, a hacer cine con bajos presupuestos, es hora de quitarle el maquillaje a un país poco desarrollado, en donde tenemos que hacer cine modesto, de acuerdo con nuestro mercado y que el mundo vea nuestra miseria al mismo tiempo que nuestra grandeza. (cit. en Márquez 2005)

Resumiendo, el narcocine *videohome* se distingue en términos de temáticas, financiamiento, producción, elenco, técnica, edición, estética, tecnología y soportes, distribución, ingresos y audiencias. Se trata de un cine de baja inversión realizado en México y en la región fronteriza del norte de México y del sur de Estados Unidos con un calendario apretado que facilita

la producción en serie de un número considerable de películas. Este cine, que mantiene desde su nacimiento relaciones estrechas con los narcocorridos, ha sabido adaptar su formato a lo largo de los años y se ha ajustado a los nuevos hábitos de consumo del cine, modificando constantemente sus soportes y estrategias de distribución —venta de VHS y DVD en tiendas, cine para televisión, plataformas privadas de difusión en continuo, sistema de suscripciones en YouTube— para no quedarse atrás en el mercado audiovisual. Los acontecimientos de las tramas también siguen la actualidad política y musical, relatando las luchas intestinas de los cárteles, así como las historias inventadas de los narcocorridos más escuchados: este fenómeno permite considerar el narcocine como una producción cultural que participa en la construcción de la memoria de la historia presente.

En lo que va de la década de los 2020, están surgiendo diferentes proyectos que indican nuevas direcciones exploradas por las casas productoras de narcocine, entre las cuales figura la creación de narcoseries. Animado por el éxito internacional de decenas de series sobre narcotráfico en las dos últimas décadas, Oscar D. López se ha efectivamente lanzado en la creación de una serie dedicada a uno de los personajes más icónicos de sus películas, Ángel del Villar “el de los lentes Carrera”, cuyos primeros episodios han sido estrenados en su canal YouTube en noviembre de 2023. La serie, que el director anunció como su principal proyecto del 2024, tiene una fotografía más cuidada que los largometrajes de narcocine y está producida con un ritmo más detenido. Al igual que los largometrajes de narcocine, los episodios de la serie de López conservan cierta filiación con los narcocorridos, y cada episodio tiene hasta ahora el título de un corrido y pone en escena en su trama los acontecimientos narrados en la canción en cuestión. Los próximos años determinarán si el formato serial logra consolidarse como una alternativa a los largometrajes en la industria *videohome* o si esta experiencia sigue siendo una excepción aislada.

4.3. El narcocine como producto del capitalismo gore

La comprensión de las principales características del género del narcocine, de su modelo de negocio y de las transformaciones tecnológicas, temáticas y estéticas que ha experimentado con la llegada del neoliberalismo en México y con el inicio de la guerra contra el narcotráfico prepara

el terreno para una breve reflexión sobre la inserción de este cine en las lógicas del capitalismo gore, tema que abordaremos a continuación. Como la última parte de esta investigación establecerá un diálogo entre las representaciones femeninas del narcocine y el capitalismo gore y sus necropolíticas, una exposición concisa de los vínculos generales entre el narcocine y el capitalismo gore parece una etapa necesaria y una transición pertinente para nuestro análisis de los personajes femeninos.

Para empezar, precisemos que el narcotráfico y el neoliberalismo están unidos por una relación sumamente estrecha. La industria multimillonaria que representa el narcotráfico crea capital económico apoyándose en los asesinatos, en la tortura y en la violencia, lo que la inscribe en la nueva etapa del neoliberalismo salvaje que la doctora y filósofa transfeminista mexicana Sayak Valencia conceptualiza como el capitalismo gore, que se vive en espacios precarizados del llamado “tercer mundo” como México y otras excolonias (2010, 15). Efectivamente, al sentar la base de su funcionamiento en prácticas necropolíticas, el narcotráfico ha generado una violencia sin precedentes que ha acompañado el flujo de dinero generado por la venta de drogas.

Valencia desarrolla el concepto de capitalismo gore para pensar el sistema económico que acompaña las necropolíticas y que las alimenta. En efecto, la autora presenta el capitalismo gore como la fase más actualizada del capitalismo que nace del cruce entre la coyuntura distópica de vulnerabilidad en la que se encuentran ciertos sectores de la población y el neoliberalismo salvaje, y que permite comprender la narcoeconomía de la muerte en sus relaciones de producción y de poder (2010, 15). Con el calificativo “gore”, la filósofa subraya la violencia excesiva de este capitalismo llevado a su extremo, de tradición patriarcal y machista, que se apoya en la sangre, en los asesinatos, en la tortura, en la mutilación y en la violencia expresiva¹¹⁰ para crear capital económico y producir nuevas subjetividades valoradas como poderosas (15). Conceptualizando la administración de la muerte por las facciones narco en términos económicos, Valencia avanza que la industria gore se ha convertido en fuente de trabajo para un tipo de personas precarizadas

¹¹⁰ Se entiende como violencia expresiva, según Valencia, “aquella que no persigue un fin utilitario, sino fundamentalmente exhibir los símbolos de su poder total” (2016, 372). En el mismo sentido, para Segato, la violencia expresiva, como categoría distinta a la violencia instrumental, es aquella que se constituye como fin en sí misma y que expresa un mensaje a través de unas reglas y unos dispositivos implícitos ([2006] 2013, 21).

que califica de sujetos “endriagos” por su ejecución de las prácticas gore —consideradas como monstruosas— que sustentan esta nueva forma de capitalismo (19). En vez de buscar el acceso a un tipo de poder estatal o institucional, los sujetos endriagos que evolucionan en lo que Achille Mbembe ha calificado de “economía de la muerte” (2011, 23) se disputan el poder necropolítico sobre los cuerpos, convirtiendo estos en mercancías intercambiables. La muerte, la violencia y los cuerpos de los enemigos constituyen entonces el capital de la industria neoliberal gore del narcotráfico, que se apoya en las violencias necropolíticas para maximizar sus ganancias. De hecho, las políticas de la muerte contribuyen a la estabilización de la economía narco y a la mejora de las condiciones materiales individuales de las personas que entran en el crimen organizado, lo que subordina las estrategias necropolíticas adoptadas en los territorios controlados por los cárteles a los intereses económicos y a la salud financiera de las organizaciones criminales.

El rol de la violencia en el capitalismo gore es entonces triple y se define en función de las dinámicas neoliberales y de la aspiración a un alto nivel de consumo inducida por la narcocultura y su estética de la ostentación, así como por los modelos occidentales dominantes: la violencia sirve de recurso o herramienta mercantil capitalizable, de medio alternativo de supervivencia en entornos marginalizados, y también de mecanismo de necroempoderamiento por el que los sujetos endriagos —generalmente masculinos— se autoafirman y encuentran cierta dignidad (Valencia 2010, 19). El sujeto del capitalismo gore, para Valencia, se empodera, construye su subjetividad y satisface sus aspiraciones hiperconsumistas mediante la violencia y la mercantilización de esta en un mercado transnacional gestionado por intereses necropolíticos (19).

En contextos de precariedad económica y de pobreza en los que se aspira sin embargo al hiperconsumo, como es el caso en la frontera norte de México y en el resto del país, donde la adhesión al sueño americano está extendida, la industria gore se ha convertido en oportunidad laboral que permite el enriquecimiento salvaje (Valencia 2010, 16, 19). La propia Valencia observa que el narcotráfico, negocio sumamente lucrativo, es una de las actividades por excelencia del capitalismo gore:

No es casual que el narcotráfico constituya actualmente la industria más grande del mundo (seguida de la industria legal de los hidrocarburos y del turismo), que el

narcodinerero fluya libremente por las arterias de los sistema[s] financieros mundiales, ni que el narcotráfico mismo sea uno de los más fieles representantes del capitalismo gore. (2010, 20)

Esta perspectiva neoliberal sobre la muerte, que se manifiesta dentro de los cárteles, también se refleja en las industrias culturales que explotan la temática del narcotráfico y de la violencia con el propósito de generar ingresos. De este modo, la instrumentalización de la violencia por motivos económicos se observa tanto en sus tramas narrativas como en sus estrategias de producción y de distribución y en su estética. En este sentido, refiriéndose a la comercialización de historias violentas de manera más amplia, el sociólogo británico Mike Presdee señala que el crimen y la violencia se han objetivado y mercantilizado para el consumo placentero de las audiencias (2000, 59). Siguiendo esta línea, nos interesan precisamente los lazos entre el neoliberalismo y la muerte que permiten considerar el narcocine *videohome*, que explota la temática de la narcoviencia para vender películas, como un producto del capitalismo gore del que participa lo que en ocasiones se ha llamado la “economía paralela” narco (Valencia 2010, 116).

En las tramas de las películas de narcocine, la relación neoliberal que los personajes de traficantes entretienen con la muerte responde a una estrategia necropolítica en la que no solo las drogas, sino también los cuerpos heridos y caídos se convierten en capital de una poderosa industria transnacional cuya prosperidad es garantizada por la violencia y la muerte. Efectivamente, la destrucción material de cuerpos enemigos en espacios geopolíticos como la frontera mexicano-estadounidense permite, a mayor escala, la circulación ininterrumpida de mercancías ilícitas hasta Estados Unidos, además de ser, a menor escala, el motor individual del trabajo y del salario de los personajes de narcotraficantes que se ganan la vida matando.

Ahora bien, más allá de las diégesis de los filmes, al explotar la temática de la narcoviencia para vender cintas y al aludir al crimen con una economía de recursos que permite minimizar los gastos de cada película y maximizar las ganancias y la velocidad de la producción, la industria audiovisual del narcocine en sí puede pensarse como una de las manifestaciones culturales del capitalismo gore descrito por Sayak Valencia (2010). Por lo tanto, ni los individuos que trafican con drogas en la vida real, ni los personajes que lo hacen en las ficciones estudiadas

son los únicos en capitalizar la muerte y convertirla en fuente de ingresos: de manera más amplia, las empresas productoras de narcocine explotan el sensacionalismo de la violencia colateral asociada al narcotráfico —disparos, confrontaciones entre facciones enemigas, insultos, ajustes de cuentas, asesinatos, secuestros, tortura, y más— para atraer al público y animarlo a comprar sus cintas o a abonarse a las cadenas especializadas de pago o los canales YouTube que difunden su contenido audiovisual.

Incluso la estética y la técnica de estas producciones narcoculturales, con su economía de efectos especiales, están pensadas para maximizar la rentabilidad de las películas. En otras palabras, como el narcotráfico en el que se inspira, la narcocultura audiovisual también se apoya en la muerte para crear capital económico, rentabilizando y sometiendo además sus cintas a la lógica capitalista de constantes ahorros en los gastos de producción. En este sentido, dicha industria participa a su vez en el capitalismo gore que exhibe en la pantalla en sus tramas narrativas, en las que los traficantes lucran con la muerte. Si el narcotráfico es, para el escritor y periodista mexicano Carlos Monsiváis, “un emporio neoliberal” (2004, 35), las películas de narcocine, aunque no formen parte de los circuitos del cine comercial tradicional, constituyen producciones culturales rentables que se insertan en lógicas capitalistas y que explotan la temática del narcotráfico, de la violencia y de la muerte para vender sus cintas. Esta capitalización de la violencia cinematográfica no es sorprendente, dado que, como lo avanza Marie-José Mondzain (2002):

[L]a producción visual [de la violencia] se ha convertido en sí en mercado. Los problemas financieros son tan potentes, las figuraciones de la violencia se venden tan bien y son fuente de beneficios tan grandes, que el debate se desplaza para no ser más que la tensión contradictoria entre los intereses económicos.¹¹¹ (16-17)

En lo que atañe al tratamiento y a la representación narrativa y estética de la violencia en el narcocine, se alude constantemente al crimen con una economía de recursos, induciendo los diferentes actos brutales sin mostrarlos. Efectivamente, para compensar los presupuestos

¹¹¹ “[L]a production visuelle [de la violence] est devenue un marché à part entière. Les enjeux financiers sont si puissants, les figurations de la violence se vendent si bien et sont la source de si grands profits, que le débat se déplace pour n’être plus que la tension contradictoire entre les intérêts économiques” (Mondzain 2002, 16-17; nuestra traducción).

limitados de los que disponen para grabar las películas y su consiguiente voluntad de ahorrar en los gastos de producción¹¹², los equipos de narcocine hacen presente la violencia de las formas más rentables posibles, es decir, evocándola en los diálogos y en la banda de sonido más que en la crudeza de la imagen, que requiere más efectos especiales —y por lo tanto mayores presupuestos—.

La manera más adecuada de ilustrar estas estrategias específicas del narcocine es mediante el análisis de algunos ejemplos concretos tomados de nuestro corpus. Como la película *El juego final: el Artista* (Oscar D. López, 2014) presenta una concentración particularmente importante de estrategias técnicas narrativas y formales para sugerir la violencia sin representarla visualmente, la usaremos como caso ejemplar.

Para empezar, el filme presenta numerosos gritos de terror y de dolor, y aunque la banda sonora incluye frecuentes sonidos de disparos durante las escenas de enfrentamientos, la imagen muestra significativamente menos disparos de los que se escuchan. Asimismo, mientras que la voz juxtadiagética¹¹³ del protagonista, Pancho Arce, describe a la facción de los Ántrax como “la fuerza de un imperio que se alimentaba de sangre y miedo” (1h06m25s), y si bien el personaje del Chino Ántrax exalta verbalmente el asesinato y la tortura, presentándose a Pancho con algunas frases que remiten a la letra violenta del narcocorrido “Sanguinarios del M1”¹¹⁴, existe una discordancia entre este discurso hiperviolento y lo que la imagen refleja —o más precisamente no refleja—, debido a las limitaciones de recursos.

De manera similar, la tortura del Pelón, el hermano de Pancho, se sugiere únicamente mediante una cadena metálica en las manos de su verdugo, “el Carnicero”. Cuando los

¹¹² Como se mencionó en el apartado anterior, esta autocensura en la representación visual también puede reflejar la intención de los equipos de narcocine de alcanzar un público amplio y de crear películas aptas para personas menores de edad.

¹¹³ Se habla de narración juxtadiagética cuando la voz narrativa no se origina en las imágenes que se presentan en la pantalla, pero el personaje que narra desempeña un papel en la diégesis (Goliot-Lété y Vanoye 2009, 39).

¹¹⁴ El Chino le dice a Pancho: “Nos gusta la sangre porque nos mantiene alertas, compa. [...] Somos locos ondeados. Nos gusta matar” (1h04m56s), lo que representa una referencia a la letra del corrido “Sanguinarios del M1”, cantado por varios artistas del Movimiento Alterado. Efectivamente, al inicio del corrido, un integrante de la agrupación BuKnas de Culiacán canta: “Somos sanguinarios, locos bien ondeados / Nos gusta matar” (BuKnas de Culiacán, El Komander, Los Buitres de Culiacán, Los Buchones de Culiacán, Los 2 Primos, Erik Estrada, Noel Torres, Rogelio Martínez, Los Nuevos Elegantes, Oscar García, 2010, 0m7s).

narcotraficantes dejan al Pelón entre sus manos, ninguno de los suplicios que supuestamente sufre el personaje se exhibe en la pantalla: un corte induce más bien un cambio de secuencia que transporta al espectador o a la espectadora hasta el bar en el que el narcotraficante Don Rogelio está bebiendo. Cuando el Pelón aparece nuevamente en la pantalla después de la elipsis, un primer plano revela su rostro ensangrentado y cubierto de contusiones. El carácter sangriento del episodio de tortura se evidencia discursivamente, sin ser revelado gráficamente —con la excepción de los hematomas logrados con el trabajo de maquillaje—: al entrar en la sala, Don Rogelio habla del “desmadre” y del “cochinerero” que el Carnicero ha dejado, subrayando con desdén la cantidad excesiva de sangre que se encuentra en el suelo y en la pared sin que la cámara corrobore esta afirmación en ningún momento.

A lo largo de la película de López, abundan los ejemplos de esta violencia sugerida por los diálogos, por la música o por un plano que remite a una violencia pasada, futura o presente sin por ello presentarla. La secuencia en la que Pancho recibe su apodo de “Artista” es también significativa en este sentido: Pancho, de espaldas a la cámara, está enfrente de lo que adivinamos ser un hombre, aunque la imagen desenfocada no deja ver más que la forma oscura del actor Oscar López a través de una rejilla metálica. En la banda sonora, se escuchan unos ruidos parecidos al sonido de un arma blanca adentrándose más de una vez en un cuerpo, y un plano medio presenta luego a Pancho y al Chino enfrente de la rejilla, admirando su obra, que aparece de manera sumamente borrosa en la parte inferior de la pantalla (véase Figura 7). A continuación, un primer plano deja ver, siempre de manera desenfocada, un machete chorreante de gotas rojas cayendo al suelo (véase Figura 8). Finalmente, el Chino le dice lentamente a Pancho: “Bueno, compa. Usted es un artista” (1h10m58s). Al espectador o a la espectadora no se le concede la oportunidad de contemplar por su propia cuenta dicha “obra de arte”; sin embargo, gracias a los ruidos escuchados y al comentario del Chino, deduce que lo que están admirando los personajes es el cuerpo muerto de un hombre que Pancho ha mutilado y sabe además que el cuerpo se encuentra en un estado lamentable. De manera similar, al inicio de la película, Don Rogelio expone en un monólogo, interrumpido a veces por uno de sus hombres, todas las atrocidades que le haría a su mujer que ya no aguanta, es decir, arrancarle la piel en pedazos, torturarla, mutilarla y abrirla la cabeza para “ver si tiene sesos” (5m23s). En esta secuencia, no se presenta

ninguna manifestación gráfica de actos violentos; sin embargo, las palabras evidencian la agresividad de Don Rogelio, permitiendo así prescindir de ciertos gastos en efectos especiales.



Figura 7. – El Chino y Pancho contemplando una víctima borrosa. *El juego final: el Artista* (Oscar D. López, 2014), 1h10m45s

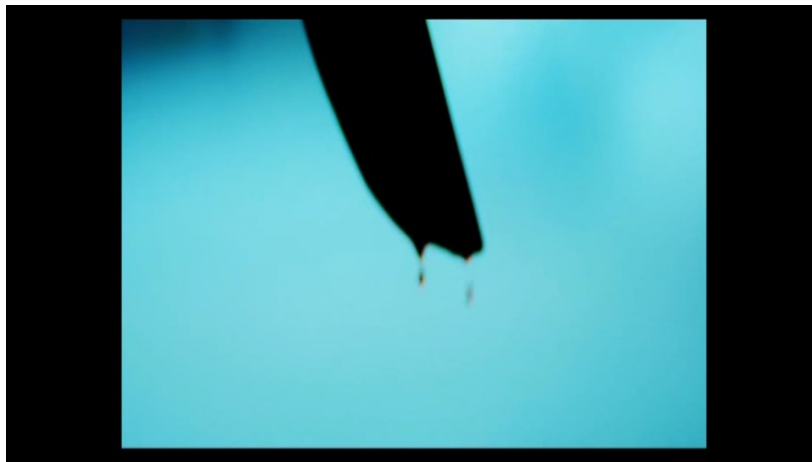


Figura 8. – Cuchillo desenfocado. *El juego final: el Artista* (Oscar D. López, 2014), 1h10m53s

Una de las secuencias más representativas de la estrategia que consiste en sugerir la violencia de manera indirecta, evitando en la medida de lo posible su recreación gráfica, es indudablemente la escena del descabezamiento de Don Rogelio. En los planos que preceden la decapitación del personaje, aparece un primer plano del cuello tenso y de la cabeza de Don Rogelio (véase Figura 9). Al aislar visualmente la cabeza del narcotraficante en la pantalla, el plano llama la atención de la audiencia sobre esta parte de su cuerpo, que ya está aislada y separada

gráficamente de su torso. De esta manera, la imagen ejerce cierta violencia simbólica sobre el cuerpo del personaje: los planos anteriores al acto violento perpetrado por el Artista ya preparan el terreno para el corte de cabeza que está por venir, ejerciendo un descabezamiento simbólico del enemigo de Don Manuel antes de su descabezamiento físico. Una vez más, la violencia se sugiere con recursos mínimos, en este caso a través del uso de unos primeros planos sobre la cabeza y el cuello del personaje antes de que el machete lo alcance. Además de estos planos, la sucesión de estrategias formales desplegadas —cámara lenta que enfatiza tanto la gravedad del evento que está por ocurrir como el desplazamiento inquietante de Pancho hacia su presa, música *dark ambient* que impone una temporalidad propia así como un suspense y un crecimiento en la intensidad de la secuencia, encuadre fijo y conservador centrado exclusivamente en la parte del cuerpo de Don Rogelio inferior a su cuello durante el golpe de machete y la caída de su cuerpo inerte, profundidad de campo reducida y desenfoco que no permite discernir más que un chorro oscuro y después la forma de una cabeza que cae al lado del cuerpo (véase Figura 10) — son tantas maneras de suscitar el horror en la audiencia apelando a su imaginación sin por ello tener que invertir tiempo ni recursos en la reproducción gráfica de los más macabros detalles.



Figure 9. – Cuello y cabeza de Don Rogelio antes del descabezamiento. *El juego final: el Artista* (Oscar D. López, 2014), 1h30m43s



Figura 10. – Cabeza cortada desenfocada. *El juego final: el Artista* (Oscar D. López, 2014),
1h30m58s

Esta secuencia en particular, que tenía el potencial de ser la secuencia más gráfica de la película, es más bien sintomática de la frecuente elusión de las representaciones explícitas de violencia. De manera similar, cuando Pancho asesina a tres hombres por primera vez para rescatar a su hermano, la intensidad de la secuencia se logra a través del metal sinfónico que se escucha en la banda de sonido.

Estos ejemplos tomados de la cinta *El juego final: el Artista*, representativos de lo que se observa en las demás películas del género, revelan la tendencia del narcocine a sugerir la violencia a través de los diálogos, de la música y más ampliamente de los sonidos para así poder prescindir de su demostración visual —que resultaría más costosa y requeriría más tiempo—.

En definitiva, del mismo modo que la lógica neoliberal influye en la relación que los personajes del narcocine mantienen con la muerte, también afecta la manera en que la industria del narcocine explota temáticamente la muerte y la violencia generadas por el narcotráfico para comercializar sus películas. Así, este cine se inserta en el capitalismo gore que representa en la pantalla. Efectivamente, si bien la muerte, el crimen, el asesinato, el secuestro y la tortura se convierten en fuentes de ingresos, e incluso en trabajos legitimados por los individuos involucrados en el tráfico de drogas y sus operaciones conexas, y si bien los cuerpos violentados y mutilados se transforman en capital para una industria gore controlada por los cárteles, la industria del narcocine *videohome* retoma este uso instrumental de la violencia por parte de los

narcotraficantes como motor de sus tramas narrativas y como herramienta para asegurar el éxito comercial de sus películas. La industria del narcocine ha adoptado, desde sus inicios en la década de los setenta, varias estrategias pragmáticas de optimización de recursos con el objetivo de obtener resultados satisfactorios y eficaces a partir de limitados medios disponibles y de priorizar el volumen de películas realizadas, el ritmo sostenido de producción y la reducción de los gastos ocasionados en la creación de los filmes. Estas estrategias afectan las tramas narrativas y la estética de las cintas.

En lo que atañe a este último punto, los medios limitados del narcocine crean una necesidad de sugerir ciertos elementos en vez de mostrarlos que hace, por ejemplo, que se represente la violencia con efectos especiales minimalistas y que se privilegien más bien otras estrategias para evocarla. En otras palabras, los presupuestos restringidos de los que disponen los equipos de narcocine, así como la lógica neoliberal de rentabilidad a la que está sometida esta industria, impusieron una estética que, a pesar de su pretensión violenta, tiende a recrear esta violencia de manera más auditiva que visual y a eludirla en la imagen mediante técnicas como el desenfoque. A diferencia de ciertas películas de mayor presupuesto en las cuales se exhiben sangre y vísceras de la manera más visual y gráfica posible sin consideración por los gastos ocasionados, las películas de narcocine *videohome* se suelen conformar con sugerir la violencia en la imagen debido, en parte, a las limitaciones impuestas por su contexto.

Lo que vincula el narcocine con el capitalismo gore, además del hecho de que este cine lucre con historias violentas, es la adaptación de las decisiones artísticas y técnicas de las películas a la preocupación de los equipos que producen narcocine por la rentabilidad y los beneficios. Esta lógica neoliberal ha influido en la producción del narcocine, adaptando sus procesos a los limitados recursos de la industria con el objetivo de maximizar los ingresos a través de las estrategias inventivas propias del *videohome*.

4.4. Conclusiones parciales

En resumen, el narcocine *videohome* es un cine de ficción de bajo presupuesto financiado de manera privada que aborda temáticas relacionadas con el narcotráfico y las actividades de los cárteles de drogas en México, con especial énfasis en la región fronteriza norte. Se trata de un

cine de explotación, es decir, de un cine que explota los mismos problemas sociales en sus tramas para producir, con recursos limitados, un gran volumen de películas con el fin de obtener beneficios rápidos. Frecuentemente inspirado en los narcocorridos, el narcocine emergió a mediados de los setenta como parte del llamado cine fronterizo producido en la región mexicano-estadounidense. En los años ochenta, con la creciente popularidad de los videocasetes, el cine fronterizo adoptó un nuevo formato, dando origen a la industria *videohome* destinada al visionado directo en casa, sin estrenos en salas de cine. El narcocine se consolidó como una de las ramas exitosas de la industria *videohome*, que se expandió con la implementación de políticas neoliberales en México a finales de los ochenta y el incremento significativo de los precios de las entradas de cine. Sin embargo, el narcocine carece hasta hoy de reconocimiento institucional.

Cada película de narcocine *videohome* se produce en el transcurso de pocas semanas con algunas decenas de miles de dólares estadounidenses y el trabajo de un equipo reducido. Con la obsolescencia del formato VHS y, posteriormente, de los DVDs, este cine ha encontrado sus principales vías de distribución a través de los canales de televisión dirigidos a la comunidad latinoamericana en Estados Unidos, las plataformas de difusión en continuo y los sitios de alojamiento de videos como YouTube. Además de adaptarse a los avances tecnológicos, el narcocine se ha renovado en los últimos años gracias al relevo generacional y a la llegada de jóvenes cineastas. Asimismo, desde el inicio de la guerra contra el narcotráfico en México a finales de 2006 y el consecuente recrudecimiento de la violencia en el país, las tramas y la estética del narcocine han adoptado un enfoque más bélico. Esta representación de la narcoviencia y de los enfrentamientos entre cárteles ha conferido al narcocine un papel importante en la construcción de la memoria histórica reciente del narcotráfico. A través de la ficción y del entretenimiento, el narcocine ofrece pistas de reflexión sobre los problemas sociales reales que enfrenta México y la región fronteriza.

El llamado capitalismo gore, conceptualizado como una configuración extrema del capitalismo que se sustenta en la violencia y la muerte para prosperar, es el sistema económico transnacional en el que operan los personajes de traficantes en las películas de narcocine. En este contexto, la violencia se presenta para los personajes como la estrategia más eficaz para generar beneficios dentro del negocio del narcotráfico. Más allá de las preocupaciones estrictamente

narrativas, el narcocine *videohome*, al basar su éxito comercial en la ficcionalización de eventos cruentos relacionados con el narcotráfico y, por ende, al generar ingresos a partir de relatos violentos, también se inserta en una economía de la muerte y se convierte en producto del capitalismo gore, tal como lo describe Sayak Valencia (2010). De este modo, el narcocine se inscribe de manera doble en este sistema que lucra con la muerte —tanto en sus contenidos narrativos como en su lógica comercial—.

Los capítulos siguientes mostrarán cómo las representaciones femeninas del narcocine también reflejan las dinámicas violentas del capitalismo gore.

TERCERA PARTE — LAS MUJERES Y LAS REPRESENTACIONES FEMENINAS DEL NARCOCINE *VIDEOHOME*

Capítulo 5. Las mujeres y la narcocultura audiovisual, detrás y delante de la cámara

En las dos partes anteriores de nuestra investigación, esbozamos el contexto sociohistórico, político y cultural de producción del narcocine mexicano y presentamos sus comienzos, su evolución, sus características y sus vínculos con el capitalismo gore. También describimos más ampliamente la narcocultura y el negocio mismo del narcotráfico en México y en la frontera mexicano-estadounidense, así como sus repercusiones sobre las mujeres. Nutriéndose de las anteriores, la presente parte propone un análisis de las representaciones femeninas del narcocine *videohome*.

Mientras que los capítulos seis y siete se enfocan en los diferentes roles femeninos retratados en las películas de narcocine, abordando las representaciones estereotipadas de mujeres subordinadas a la masculinidad narco y los tipos de personajes más empoderados observados en nuestro corpus, el presente capítulo plantea la situación de las mujeres en la narcocultura audiovisual detrás y delante de la cámara. En este sentido, se interesa por la situación laboral de las mujeres en la industria del narcocine y por la literatura crítica que existe sobre representaciones femeninas en el narcocine *videohome* y en las demás producciones audiovisuales de la narcocultura.

En un primer tiempo, se reflexionará sobre la hasta ahora escasa participación de las mujeres en los roles decisivos de creación del narcocine, un elemento imprescindible para entender las representaciones femeninas que existen en las diégesis de los filmes, puesto que estas se ven necesariamente influidas por la distribución laboral y las dinámicas de género implicadas en la creación misma de las cintas. Familiarizarse con el carácter marcadamente

masculino de la industria cinematográfica del narcocine *videohome* —y de la industria cinematográfica más ampliamente— constituye efectivamente una etapa preliminar importante que informará la comprensión de los personajes femeninos retratados.

En un segundo tiempo, haremos un recorrido del estado de la cuestión sobre los roles femeninos de ficción en la narcocultura audiovisual mexicana y fronteriza. Consideramos en efecto que nuestro trabajo no se puede desligar de las investigaciones anteriores sobre el mismo tema, con las que está en diálogo, y que el conocimiento de lo que se ha escrito anteriormente sobre las representaciones audiovisuales de las mujeres de la narcocultura es fundamental para situar el debate e identificar lo que podemos aportar al campo.

A diferencia del breve estado de la cuestión presentado en la introducción, que incluía los trabajos que versaban específicamente sobre nuestro corpus —el narcocine *videohome*— en sus diferentes facetas, la revisión bibliográfica de este capítulo se enfoca en la cuestión femenina, ampliada, más allá del narcocine, a las diferentes producciones audiovisuales de la narcocultura mexicana y fronteriza. Presentaremos sucesivamente un panorama de la literatura crítica sobre narcocine *videohome*, narcocorridos, videoclips de narcocorridos, cine sobre narcotráfico y narcoseries.

5.1. El “techo de celuloide”: la participación femenina detrás de la cámara

Poco se ha escrito hasta ahora sobre el rol que desempeñan las mujeres en la creación del narcocine. Sin embargo, interesarnos en la presencia de las mujeres en los equipos y en las posiciones que ocupan en la producción cinematográfica puede aportar informaciones valiosas sobre las dinámicas de género en juego en el ámbito laboral en el que se crean aquellas obras audiovisuales y permite entender mejor las decisiones tomadas en cuanto a las maneras de retratar a las mujeres en la pantalla, informando sobre quiénes toman estas decisiones y en qué condiciones.

En este apartado, se estudiará la participación femenina en la creación de películas de narcocine *videohome* de bajo presupuesto. Para ello, se identificarán algunas directoras,

productoras, productoras ejecutivas, guionistas, directoras de fotografía y otras mujeres que desempeñan funciones clave en las etapas de preproducción, producción o posproducción de estas películas, con especial atención a las realizadas a partir del año 2007. La reflexión sobre los roles femeninos ocupados en el proceso de producción de películas recientes se hará en diálogo con el concepto de “techo de celuloide” (por analogía al techo de cristal), planteado por Martha Lauzen, fundadora y directora ejecutiva del Centro para el Estudio de la Mujer en la Televisión y el Cine de la Universidad Estatal de San Diego. Este concepto, desarrollado a través de sus informes anuales desde 1998 sobre las estadísticas de participación femenina en el cine hollywoodense, permite analizar las limitaciones que enfrentan las mujeres en comparación con los hombres para avanzar en la industria cinematográfica, así como su frecuente subrepresentación en roles de poder. Después de presentar una breve definición del concepto de techo de celuloide y de poner en perspectiva la situación profesional femenina en la industria cinematográfica global, así como en las industrias cinematográficas estadounidense y mexicana, se describirá la situación laboral de las mujeres en el narcocine *videohome* específicamente, hablando de los roles que han ocupado detrás de la cámara en los últimos años y detallando cómo esta industria cinematográfica, producto de la narcocultura de tradición machista, suele emplear relativamente pocas mujeres en puestos creativos y decisionales situados detrás de la cámara.

El concepto de techo de celuloide fue acuñado por Martha Lauzen en 1998 por analogía al concepto feminista de techo de cristal. La metáfora del techo de cristal remite a las barreras invisibles que existen para impedir o limitar el acceso de las mujeres —aunque el concepto se ha usado a veces para referirse a otros grupos marginados, especialmente por motivos raciales o étnicos— a puestos laborales de alto rango sin consideración por sus calificaciones ni por sus logros profesionales (Federal Glass Ceiling Commission of the United States 1995, 4). Estas barreras invisibles se deben a sesgos estructurales e implícitos presentes en las actitudes o prácticas organizacionales que desfavorecen laboralmente a las mujeres. Según esta metáfora, las mujeres pueden entrever las posiciones de élite que se encuentran en la parte superior de la jerarquía sin poder alcanzarlas, como si un techo transparente pero sólido se los impidiera.

El techo de celuloide, por su parte, se refiere a las barreras o limitaciones invisibles a las que se enfrentan las mujeres de la industria cinematográfica trabajando detrás de la cámara para

acceder a los puestos creativos que suelen gozar de mayor reconocimiento y de salarios más elevados (Lauzen 1998; Elefant, Konor-Attias, Hasson y Dagan-Buzaglo 2021, 10). La expresión sustituye el término “cristal” por “celuloide” puesto que se trata del derivado plastificado de la celulosa usado en la creación del soporte fotográfico que servía para la filmación y la proyección cinematográfica. El concepto ha sido inicialmente pensado para Hollywood, aunque la frecuente infrarrepresentación de las mujeres en los roles decisivos —dirección, producción, guion, montaje, dirección de fotografía, etc.—, junto con la limitación de la capacidad de avance profesional de las mujeres, es observable en varias otras industrias cinematográficas nacionales. La dificultad que enfrentan varias mujeres para superar ciertos niveles jerárquicos en los platós de cine puede combinarse con condiciones laborales hostiles y se debe generalmente a la reconducción de ciertos prejuicios o estereotipos de género que conducen a formas insidiosas de discriminación particularmente arraigadas en la industria cinematográfica y en las actitudes de quienes forman parte de ella. Martha Lauzen afirma que la dirección y producción de una gran mayoría de películas por hombres generalmente blancos lleva a tramas que narran las historias de hombres blancos desde el punto de vista de hombres blancos (Lauzen, cit. en “Women face celluloid ceiling” 2013), lo que extiende la predominancia masculina de la esfera estrictamente laboral a la esfera representacional.

Antes de exponer las especificidades de la participación femenina en la industria del narcocine *videohome* mexicano-estadounidense, vale la pena abordar primero la presencia de las mujeres en la industria cinematográfica más ampliamente, así como en la industria del cine en Estados Unidos y en México.

Sobre la evolución histórica del espacio otorgado a las mujeres en la industria cinematográfica global, Emilio García Riera apunta que existe cierto menosprecio hacia el trabajo ejercido por las profesionales del ámbito cinematográfico que el crítico hace remontar a los inicios de la época sonora del cine (cit. en Martínez de Velasco Vélez 1991, 28-29). Si bien este menosprecio se manifiesta con algunas variaciones en función de las particularidades de los diferentes cines nacionales y regionales, del contexto sociohistórico y cultural propio de cada país e incluso de cada región y de las diferentes trayectorias de las luchas feministas que han influido en las políticas adoptadas localmente, sigue siendo compartido por un gran número de industrias

cinematográficas a escala global debido al legado patriarcal y androcéntrico común que permea el sector laboral de la producción audiovisual —al igual que varios otros sectores laborales—.

Aunque no existen datos oficiales sobre la industria del cine de explotación mexicano-estadounidense, algunos informes presentan la situación de las industrias cinematográficas estadounidense y mexicana. Si bien las conclusiones sobre la presencia o ausencia de mujeres en puestos clave en estas industrias no pueden aplicarse directamente al ámbito del *videohome*, las dinámicas laborales de género observadas en ambos contextos proporcionarán pistas para reflexionar sobre los problemas estructurales que contribuyen a la exclusión parcial de las mujeres en las esferas creativas y decisionales del cine.

La industria cinematográfica en Estados Unidos es la más estudiada en términos de participación femenina. Desde 1998, Martha Lauzen ha sacado una serie de informes anuales llamados “techo de celuloide” colectando estadísticas y rastreando la situación y la evolución del (sub)empleo de las mujeres en las posiciones prestigiosas situadas detrás de la cámara en las películas más taquilleras de Estados Unidos; su estudio representa el estudio de mayor calado y de mayor duración realizado hasta la fecha sobre la situación de empleo de las mujeres en los puestos clave de la industria cinematográfica ubicados detrás de la cámara.

De acuerdo con el informe del techo de celuloide del año 2024 sobre la participación de las mujeres en la industria cinematográfica estadounidense, en 2023, solo el 22% de los empleos de la industria cinematográfica estadounidense que se efectuaban detrás de la cámara estaban ocupados por mujeres en el caso de las 250 películas más taquilleras del año (Lauzen 2024, 2). En el caso de las 100 más taquilleras, aquella cifra no pasaba del 21% (2). Entre las 250 películas más taquilleras en Estados Unidos, solo el 16% de los puestos de dirección estaban ocupados por mujeres, y el 14% en el caso de las 100 más taquilleras (1). El 72% de las 250 películas más taquilleras había empleado entre cero y cuatro mujeres para ocupar una o varias de las categorías de puestos siguientes: dirección, guion, producción, producción ejecutiva, montaje y dirección de fotografía (3).

El estudio de Lauzen también revela la correlación entre el empleo de mujeres en roles clave detrás de la cámara y la presencia de al menos una mujer en los puestos de dirección. De

tal modo, en las 250 películas con mayor éxito en taquilla que contaban de al menos una directora, el 61% de las personas guionistas eran mujeres, al igual que el 35% de las personas haciendo edición, el 10% de las personas a cargo de la dirección de fotografía y el 26% de las personas a cargo de la composición musical (4). Estas cifras presentan un contraste importante con el 9% de guionistas mujeres, el 18% de editoras, el 7% de directoras de fotografía y el 11% de compositoras en las películas para las cuales ninguna mujer está a cargo de la dirección (4).

No obstante, es preciso reconocer que ha habido una evolución —ligera, pero existente— en la proporción de mujeres que ocupan puestos detrás de la cámara en Estados Unidos desde el primer informe del techo de celuloide realizado por Lauzen para el año 1998. En el caso de los equipos que trabajan en las 250 películas más taquilleras, la proporción de mujeres subió de un 5% en veinticinco años (del 17% en 1998 al 22% en 2023) (Lauzen 2024, 5). El aumento en la proporción de mujeres es de un 7% en veinticinco años en el caso de las directoras (del 9% al 16%), de un 4% para las guionistas (del 13% al 17%), de un 6% en el caso de las productoras ejecutivas (del 18% al 24%), de un 2% en el caso de las productoras (del 24% al 26%), de un 1% para las editoras (del 20% al 21%) y de un 3% para las directoras de fotografía (del 4% al 7%) (6-8).

En el caso de la industria cinematográfica mexicana, Ignacio Sánchez Prado considera que la década de los dos mil ha sido marcada por una ausencia relativa de directoras de renombre, y esta falta de reconocimiento ha llevado a cierta invisibilización de las preocupaciones femeninas y feministas en la cinematografía nacional (2014, 219). Sin embargo, cabe resaltar que la cantidad de películas realizadas por mujeres crece año tras año, según el Anuario Estadístico de Cine Mexicano realizado por la Secretaría de Cultura y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) para el año 2022. Efectivamente, entre 2008 y 2022, el número de películas dirigidas por mujeres se incrementó 16 veces, pasando de 5 a 83¹¹⁵ (Secretaría de Cultura e IMCINE 2023, 55). Tatiana Huezo, Issa López, Fernanda Valadez, Patricia Riggen, Lila Avilés y Alejandra Márquez Abella son algunas de las directoras que se han distinguido en los últimos años. El IMCINE está actualmente dirigido por la directora, productora, guionista y editora de cine María Novaro, quien

¹¹⁵ Cabe precisar que estas cifras consideran exclusivamente la industria cinematografía nacional oficial y excluyen las películas *videohome*, las cuales no son reconocidas por instituciones públicas como el IMCINE.

lucha por la equidad de género en el cine desde el inicio de su mandato en 2018. En los puestos creativos asociados con la dirección, la producción, el guion y la cinematografía, también hubo un aumento de las profesionales mujeres: entre 2018 y 2022, el número de directoras pasó de 47 a 83, el de productoras pasó de 88 a 128, el de guionistas pasó de 53 a 100, y el de directoras de fotografía, de 37 a 43 (55). En términos proporcionales, el IMCINE determinó que la participación de las mujeres en las diferentes actividades de la producción de películas a escala nacional —es decir, en los roles ocupados detrás de la cámara— representaba el 40% en 2022, y el 39% en el caso de los largometrajes (82). Las mujeres involucradas en la producción de largometrajes de ficción formaban el 37% del personal, frente al 39% para los documentales (82). Entre los 258 largometrajes que se encontraron en alguna etapa de la producción en el año 2022, el 32% fueron dirigidos por mujeres, y el 49% tuvieron a una mujer a cargo de la producción (30). También es de notable interés el hecho de que, a nivel educativo, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) haya anunciado que la mitad de los cupos de sus principales materias están reservados a mujeres desde el inicio de 2021 (Centro de Capacitación Cinematográfica 2020).

Por lo tanto, en el caso estadounidense como en el caso mexicano, las mujeres suelen estar subrepresentadas en los diferentes roles de producción de la industria cinematográfica, pero su proporción está conociendo un ligero aumento en los últimos años. Sin embargo, la creciente presencia femenina en los platós no implica necesariamente que las mujeres gocen del mismo respeto ni del mismo reconocimiento que los hombres para los mismos puestos. Jorge Luis Gallegos Vargas e Iraís Rivera George afirman que, si bien México es un país de cine que ha integrado la mano de obra femenina en la industria cinematográfica desde finales del siglo XIX, la participación de las mujeres en los roles de creadoras ha sido invisibilizada, y las películas dirigidas por mujeres han conocido escasa difusión tanto en México como internacionalmente, lo que se debe en parte a la herencia misógina de la industria cinematográfica (2018, 265-66). La investigadora mexicana Maricruz Castro Ricalde también deplora el olvido al que ha sido relegada la participación de las mujeres en la historia del cine mexicano, así como el menosprecio hacia las películas dirigidas por mujeres por parte tanto de los espectadores masculinos como del público femenino debido a los códigos de lectura masculinos que han predominado en la crítica y en la construcción de los gustos de los públicos (2005).

El apoyo económico del que se benefician los proyectos de las directoras también es menor que el que reciben los directores. Taluana Wenceslau y Gregoria Sticco subrayaron en 2017 que, aunque el 42% de las personas cineastas en México eran mujeres, solo el 18,6% de los apoyos económicos otorgados entre 1998 y 2016 por el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE) y el Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional (EFICINE) se dirigieron a proyectos de directoras, mientras que el 81,3% se destinó a proyectos de directores hombres (2017, 10).

Numerosos testimonios de directoras mexicanas que sufrieron discriminación de género en su carrera y que afirmaron deber justificar su trabajo constantemente porque los hombres de su equipo dan por sentado que, por ser mujeres al frente de una producción importante, no saben lo que hacen, sugieren un menor reconocimiento del valor del trabajo creativo de las mujeres mexicanas frente al de los hombres en el contexto laboral cinematográfico (Castañeda Álvarez 2020). El hecho de que varios hombres desconfíen de ellas y de sus decisiones artísticas por razones de género demuestra que, a pesar de los logros significativos de los últimos años en cuanto a la presencia femenina detrás de la cámara, queda mucho camino por recorrer antes de alcanzar la igualdad.

Si bien ha habido una evolución nada insignificante en cuanto a la cantidad de mujeres involucradas en la concepción de películas en puestos que se benefician de reconocimiento y de libertad artística, la participación femenina en los roles clave de la creación cinematográfica sigue siendo notablemente inferior a la de los hombres. Dado que los medios de comunicación — periódicos, televisión, redes sociales, etc.— han resaltado y valorado por décadas el genio creativo de varios hombres haciendo cine, ofreciendo una panoplia de modelos masculinos de éxito en la industria cinematográfica tanto en México como internacionalmente, los modelos femeninos disponibles o por lo menos valorados y destacados por las industrias culturales y el sistema de estrellato han sido considerablemente menos numerosos. Podemos suponer que esta situación ha llevado a cierta interiorización, tanto por parte de los hombres como por parte de las mujeres mismas, de que los roles más importantes en los sets no son para mujeres, y de que ellas sobresalen más bien en tareas más estéticas como el maquillaje o el vestuario, en las que sí

han participado bastante en la historia del cine. Si los modelos disponibles de directores, de productores, de directores de fotografía y de guionistas son en su gran mayoría masculinos, es de esperarse que haya menos identificación por parte de las profesionales del cine con las personas que ocupan dichas funciones, y que las mujeres tiendan a proyectarse menos a sí mismas en situación de dirección o de liderazgo artístico en general.

La situación de las mujeres en la industria específica del narcocine *videohome* mexicano no parece ser más reluciente, sobre todo teniendo en cuenta que la predominancia masculina en la industria cinematográfica es amplificada por el fuerte androcentrismo y por el machismo que caracterizan la narcocultura en la que se inscriben aquellas películas.

A pesar de ello, cabe destacar la presencia de directoras como Aurora Martínez (directora de más de 200 títulos), Lourdes Álvarez (directora de más de 50 títulos, y también productora y guionista), Bertha Garza, Angie Chávez Estrellita (también productora), Tina Teoyótl y Patricia F. Sáenz, y de productoras como Caren J. Duarte, Vianey Huizar (codueña de Producciones Huizar), Paola Gaer (fallecida en 2020, antigua dueña de Producciones Gaer), Rebeca Garza¹¹⁶ (dueña de Garza Films), Soledad Castañeda (codueña de Castañeda Films), Claudia Casas¹¹⁷, Beba Martínez (dueña de Beba Films), Ana Luisa Sánchez, Carmen Kury, Rosa María Romero, Yolanda Leticia Bucio León, Leticia León Arrieta, Blanca Gutiérrez y Silvia Moreno, entre otras¹¹⁸.

Del mismo modo, en las películas de narcocine visionadas, ciertas mujeres ocupan puestos de productoras ejecutivas (como Caren J. Duarte, Adriana Flores, Laura González, Adilenne Guillén Alejandre, Ana Luisa Sánchez, Patricia Rojas, Isabel Arce e Isabelle López), guionistas (como Socorro Vega Rubio), gerentes de producción (como Adilenne Guillén Alejandre, Alicia

¹¹⁶ En el cartel de la película *La hija del capo mayor* (Bernabé Melendrez), se afirma que Rebeca Garza es la productora más joven en el momento de creación de la película, en 2011.

¹¹⁷ Recordemos que Claudia Casas, ahora regidora y presidenta de la Comisión de Hacienda y Patrimonio Municipal del XXIV Ayuntamiento de Tijuana, es la esposa del director Oscar D. López, y que todas las películas que ha producido han sido dirigidas por su marido. Esta situación sugiere que los lazos familiares de Casas explican, al menos parcialmente, la oportunidad que tiene de ocupar un cargo prestigioso en la industria *videohome*. Una situación similar ocurre con Caren J. Duarte, productora ejecutiva de una larga lista de películas de la empresa OLA Studios que posee su marido, el director Alonso Ortiz Lara.

¹¹⁸ Muchas de las productoras mencionadas son también actrices de narcocine, lo que es el caso de Rebeca Garza, Soledad Castañeda, Caren J. Duarte, Vianey Huizar, Beba Martínez y Angie Chávez Estrellita, entre otras, y que fue el caso de Claudia Casas y Paola Gaer.

Cepero, María Mercedes Amaya, Marlene Garza, Marcela Ángeles y Doris Ramos, entre otras), asistentes de dirección (como Selene Cortez, Tania Vargas, Lizbeth Rodín, Leticia Pineda, Gissela Melcarejo, Aracely Ruiz Arozqueta, Doris Ramos, y más), montadoras (como Gabriela Díaz), editoras (como Anahí Álvarez, Lorena Quintero, Selene Cortez, Natalia Navarro, Haydée Am, Françoise Pernet y Fernanda Carmona), asistentes de producción (como Rebeca Narvaez), asistentes de edición (como Anahí Díaz), segundas asistentes de producción (como Marlene Ríos), o se encargan de la postproducción (como Paola Sevillano), de la cámara (como Lizbeth Yissel Bucio León), del sonido (como Yolanda Leticia Bucio León y Gabriela Díaz) y de los efectos especiales (como Yolanda Leticia Bucio León), u ocupan varios de estos puestos a la vez.

Si bien aquel listado no exhaustivo de nombres femeninos puede dar la ilusión de que existe una participación considerablemente importante de las mujeres en la industria del narcocine *videohome*, cabe rectificar esta impresión recordando que, sobre el impresionante volumen de películas de narcocine producidas, las mujeres que ocupan estos puestos más decisivos o de gran responsabilidad artística siguen encontrándose en posición de significativa inferioridad numérica frente a sus pares masculinos, cuyo listado de nombres sería, en comparación, demasiado largo para emprender.

Por lo tanto, sí existen algunas directoras, productoras y mujeres que desempeñan roles clave en la industria del narcocine *videohome*; sin embargo, su presencia sigue siendo minoritaria en comparación con la de sus colegas masculinos. Además, en términos de contenido, las tramas de las películas dirigidas, producidas, escritas o creadas en parte por estas mujeres no siempre muestran un enfoque reflexivo sobre las cuestiones de género (Mercader 2012, 211), y los protagonistas de la mayoría de estas producciones continúan siendo masculinos. Incluso cuando las protagonistas son mujeres, en varios casos las representaciones de aquellos personajes perpetúan clichés y estereotipos machistas y misóginas sobre las mujeres y reproducen los mismos prejuicios de género que las películas creadas por hombres, manteniendo de este modo los discursos tradicionales del narcocine.

Un ejemplo llamativo de ello son los títulos de las películas de la directora de narcocine Aurora Martínez, que son sumamente denigrantes de las mujeres y demuestran, a pesar de la

perspectiva femenina de la directora, una profunda reconducción de los códigos machistas de la industria *videohome*, así como de la narcocultura de manera más amplia. Títulos de películas suyas como *Las 4 bellas del Norte (Convento de pervertidas)* (2004), *La malnacida* (2004) o *Por perra y traicionera* (2005) presentan a los personajes femeninos como seres que encarnan la maldad, la traición y la perversión y transmiten una idea despreciativa de la feminidad narco. Esto demuestra que la presencia de mujeres en roles clave de la industria cinematográfica no siempre es garante de representaciones más positivas y empoderadas de las mujeres en la pantalla. El peso de la tradición masculina y machista de la industria audiovisual narco, así como los imperativos económicos y las demandas de un mercado narcocultural cuyo público es mayoritariamente masculino, parecen contribuir a la fosilización de representaciones negativas de la feminidad y, por ende, dejar poco margen de maniobra para la emergencia de producciones cinematográficas más abiertamente reivindicadoras en términos de género y creadas en parte por mujeres.

A pesar de estas limitaciones, como argumenta la fotógrafa y directora mexicana Andrea Santiago, las profesionales del cine son más susceptibles de crear personajes con los que las espectadoras puedan identificarse, lo que se explica por su comprensión más profunda de las experiencias y realidades vividas por mujeres (cit. en Amezcua Vega y Rodríguez Villanueva 2022, 20). Maricruz Castro Ricalde afirma que las mujeres que ocupan puestos directivos y creativos tienen, por lo menos, la posibilidad de debilitar los estereotipos de género y de proponer nuevos modelos (2002, 26-27). En el mismo orden de ideas, Marjorie Rosen (1973) también había avanzado hace algunas décadas que la participación de las directoras en la industria cinematográfica podía contribuir significativamente a una transformación de los patrones de género. Como las estadísticas obtenidas por Lauzen (2024) para el caso del empleo femenino en las películas estadounidenses más taquilleras revelan que la predominancia masculina en los equipos está ligeramente atenuada —aunque todavía presente— cuando los equipos de cine cuentan con al menos una directora participando en la toma de decisiones, una mayor cantidad de directoras en la industria del narcocine parece necesaria para lograr un cambio significativo en la participación femenina en la industria narcocultural *videohome*, así como para proveer más modelos femeninos positivos para las futuras profesionales del medio.

Se observa una mayor tendencia a producir películas con protagonistas femeninas en aquellas casas productoras donde las mujeres son propietarias, copropietarias o desempeñan un papel significativo como productoras ejecutivas. Producciones Huizar, Castañeda Films, Garza Films, Beba Films, Producciones Gaer y OLA Studios, que cuentan con una mujer en uno de los cargos decisionales, generalmente junto a sus familiares masculinos, se destacan como las principales productoras de filmes centrados en narcotraficantes mujeres. Esta orientación temática también se refleja en los títulos de sus películas, que enfatizan el protagonismo femenino. Ahora bien, incluso en estas productoras, la mayoría de las películas sigue girando en torno a narcotraficantes hombres. En el caso de las cintas de narcocine enfocadas en personajes femeninos, continúan reproduciendo los códigos hiperviolentos y la cosificación sexual de los personajes femeninos que predominan en las películas de narcocine *videohome* producidas exclusivamente por hombres, lo que sugiere una diversificación en los roles femeninos sin alterar el paradigma heteropatriarcal.

5.2. Estado de la cuestión sobre los roles femeninos de ficción en la narcocultura audiovisual mexicana y fronteriza

La participación de las mujeres en actividades criminales como el narcotráfico ha sido ampliamente examinada por la investigación latinoamericana, tanto en la vida real como en las representaciones ficticias, y los diferentes análisis han oscilado entre considerar su incorporación en el mundo del crimen como una forma de empoderamiento o emancipación y percibir su presencia en las filas de los cárteles como la expresión de una crisis derivada de la falta de hombres. El estatus de la mujer en los círculos del narcotráfico es ambiguo, y la investigación feminista apunta a una división del trabajo diferenciada en función del género tanto en la pantalla (Vásquez Mejías 2016, 213-14) como fuera de ella (Ovalle y Giacomello 2006, 309-10). Según esta división, las mujeres suelen ocupar posiciones en el seno de los cárteles que requieren menos violencia física, y ser relegadas a roles tradicionalmente femeninos como administradoras, protectoras y cuerpos deseables. Sin embargo, en la ficción, las representaciones de la participación femenina en el narco difieren considerablemente de un tipo de producción audiovisual a otro.

El estado de la cuestión que presentaremos a continuación no tiene pretensiones de exhaustividad, ya que, a diferencia de la todavía reducida literatura crítica sobre narcocine *videohome* —y más aún sobre sus personajes femeninos—, la bibliografía sobre las cuestiones de género en algunos tipos de producciones audiovisuales escogidos está en plena expansión. Por este motivo, en vez de proponer una revisión bibliográfica enciclopédica de las representaciones femeninas de la narcocultura audiovisual, que resultaría de escaso interés para nuestros objetivos, nos detendremos en algunas de las contribuciones que nos parecen más significativas en cada caso. Precisemos que ciertos de los trabajos a los que aludiremos abarcan más de un tipo de producción audiovisual —narcocorridos y cine, cine y series, etc.—; en estos casos, solamente los mencionaremos en uno de los subapartados en cuestión.

5.2.1. Mujeres y narcocine *videohome*

Aunque se ha producido una cantidad considerable de trabajos en los últimos quince años acerca del cine de narcotráfico que se exhibe en festivales y que circula en circuitos oficiales, se ha dedicado escasa atención al narcocine de explotación o *videohome*, y aún menos a las representaciones femeninas y a las dinámicas de género en estas películas de bajo presupuesto. No obstante, los trabajos de Catherine L. Benamou (2009), Yolanda Mercader (2012), Ryan Rashotte (2015) y María Socorro Tabuenca Córdoba (2016) sobre el tema destacan.

Catherine Benamou, en el capítulo de libro “*Con amor, tequila, y gasolina: Lola the truck driver, and screen resistance in cine fronterizo*” (2009), incluido en el libro colectivo *Latsploitation, exploitation cinemas, and Latin America*, editado por Victoria Ruétalo y Dolores Tierney, analizó el imaginario asociado a la personalidad pública y diegética de la icónica actriz de cine fronterizo Rosa Gloria Chagoyán, famosa por interpretar, entre otros papeles, a *Lola la trailera* (Raúl Fernández, 1983), una heroína valiente e independiente que lucha contra un grupo de narcotraficantes. Según la investigadora, la figura de Chagoyán es polisémica y combina la sexualización femenina y el empoderamiento regional, nacional y femenino puesto que, mediante los actos heroicos y patrióticos de sus personajes, ofrece modelos para las comunidades fronterizas, el pueblo mexicano a nivel nacional, así como las mujeres.

En su artículo “Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico” (2012), Yolanda Mercader proporcionó un análisis matizado de los personajes femeninos en los filmes mexicanos sobre narcotráfico y resaltó al hacerlo la dualidad de las mujeres representadas en las películas de narcocine *videohome*. Tras examinar un corpus de 252 cintas sobre narcotraficantes, la autora afirmó que dichos personajes seguían reconduciendo en cierta medida los estereotipos de mujeres como objetos de la mirada y del deseo masculinos, pero también reconoció que estaban contruidos de tal forma que reflejaban, en sus acciones y diálogos, el mayor poder y el rol social más activo adquiridos por las mujeres en el mundo del narcotráfico en las últimas décadas (231).

Al explorar la evolución de la representación del protagonismo femenino en el narcocine a lo largo de los años, Mercader llegó a la conclusión de que las películas producidas antes de los años noventa tendían a reforzar las construcciones de género y a centrar los relatos en los hombres y frecuentemente relegaban a los personajes femeninos a roles secundarios, mientras que las producidas a partir de finales de los años noventa han solido otorgar roles protagónicos a mujeres (2012, 211). Más concretamente, Mercader dividió la producción de cine mexicano sobre narcotráfico en tres etapas. La primera va de 1976 a 1983 y corresponde a la producción de películas en las que el narcotráfico solo es circunstancial; estos filmes colocaban a los personajes femeninos en posiciones subordinadas en tanto víctimas o compañeras de los traficantes (214). La segunda etapa se extiende de 1984 a 1994 y reúne filmes en los que el narcotraficante ya se vuelve personaje central y las primeras mujeres se involucran en el negocio (214). Finalmente, el período que se extiende de 1995 a 2012 está conformado por películas que retratan a los narcotraficantes como seres todopoderosos que poseen a las mujeres como si fueran objetos de su propiedad, pero que muestran también a algunos personajes femeninos que dirigen organizaciones criminales (214).

Mercader también subrayó la notable disparidad en el tratamiento de los personajes femeninos entre largometrajes de gran distribución aclamados por la crítica como *Miss Bala* (2011), *El infierno* (2010) o *Amar a morir* (2009) y las películas de explotación de bajo presupuesto del nuevo siglo: según ella, los primeros suelen presentar a las mujeres principalmente como víctimas y objetos de los hombres, mientras que las segundas las erigen más bien en protagonistas o antagonistas independientes y agresivas y ofrecen en mayor medida representaciones

alternativas de mujeres fuertes (2012, 227). No obstante, desde nuestra perspectiva, el narcocine actual presenta una mayor diversidad de personajes femeninos que la descrita previamente, como se analizará en los capítulos siguientes.

La investigadora mexicana enfocó parte de su reflexión en el rol protagónico que ocupan o no las mujeres en el narcocine, en los estereotipos de género representados y en su incidencia en la resignificación de la feminidad. Señaló las transformaciones que ocurrieron en este cine en la asignación de funciones y roles femeninos a lo largo de los años y subrayó el incremento del poder otorgado a los personajes femeninos a partir de finales de los años noventa. Mercader se interesó también por la participación femenina detrás de la cámara y mencionó a tres directoras de narcocine: Lourdes Álvarez, Lorena David y Aurora Martínez. Según la autora, ninguna de ellas ha incursionado en el tema de las mujeres narcotraficantes, y solamente una ha incluido un personaje femenino protagónico en una de sus películas (2012, 211).

Por su parte, en su libro *Narco cinema. Sex, drugs, and banda music in Mexico's B-filmography* (2015), Ryan Rashotte propuso una tipología de los personajes femeninos en el narcocine. Identificó lo que él mismo definió como tres arquetipos de mujeres. En primer lugar, está la *bimbo*, un tipo de personaje femenino hermoso, de acuerdo con los estándares de belleza vehiculados por la narcocultura, que destaca por su apariencia física hipersexualizada. Este personaje, cosificado y siempre en paños menores, se distingue por su cuerpo voluptuoso y modelado por la cirugía estética y por su unidimensionalidad. La *bimbo*, materialista, llega al narco atraída por el dinero y se involucra sexualmente con él (106-7). Luego, encontramos a la mujer con el corazón roto o pariente afligida, que puede encarnarse en la madre, la hermana, la prima, la sobrina o la vecina del narcotraficante. Vestida con sobriedad, se trata de una mujer portadora de los valores de su sociedad que sabe aconsejar al traficante (107). Finalmente, destaca la “mariposa traicionera”, una mujer hermosa, astuta, ambiciosa, manipuladora y maliciosamente peligrosa para los personajes masculinos (107). Este personaje encarna el poder en mayor medida que los dos arquetipos anteriores, presentados más bien como subordinados a los personajes masculinos.

El autor se interesó particularmente por la figura de la traidora y más ampliamente por las mujeres poderosas y violentas del narcocine y se preguntó si estas heroínas subvertían el machismo al hacerse inteligentemente con un tipo de poder asesino o si, al contrario, lo reconducían al complacer a cierto público masculino que disfruta del espectáculo de mujeres sexualizadas que disparan rifles de asalto (Rashotte 2015, 113). Tras presentar los estudios de casos de las películas *Michoacán a poca madre* (Agustín Bernal, 2002), *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), *Contrabando y traición* (Arturo Martínez, 1977), *Lola la trailera* (Raúl Fernández, 1983) y *La Güera Mendoza* (Tina Teoyótl, 2005), Rashotte concluyó que los personajes femeninos del narcocine desempeñan un papel central y significativamente más complejo en lo que, a primera vista, parece ser un género machista (133).

En cuanto a María Socorro Tabuenca Córdoba, dedicó el capítulo “«Nunca en mi vida había visto damas con tantas agallas»: cine mexicano, mujeres y narcotráfico”, que apareció en el libro colectivo *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura* (2016), que la autora coordinó junto con Juan Carlos Ramírez-Pimienta, a los personajes femeninos de dos películas de narcocine de explotación, *Contrabando y traición* (Arturo Martínez, 1977) y *Las dos michoacanas* (Alonso Ortiz Lara, 2011), y de la película *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011). La investigadora contrastó las representaciones femeninas de las dos películas de narcocine con el personaje de Laura en la película de Naranjo. Con relación al personaje de Camelia en *Contrabando y traición*, resaltó su posición de mayor autoridad en la película en comparación con el corrido que la inspiró: mientras que, en el corrido, el personaje femenino del narcocorrido se presenta como igual o incluso inferior a Emilio Varela hasta que ella lo mate y subvierta la situación, en la versión cinematográfica de Martínez, Camelia es la lideresa del cártel y la patrona de Emilio y tiene más poder que él desde el inicio de la trama (267). Efectivamente, subrayó la audacia y la falta de escrúpulos que tiene la traficante y sostuvo que Camelia posee atributos que la ideología patriarcal asocia a la masculinidad, como la valentía, la crueldad, la inteligencia, la astucia y el manejo de armas, que la alejan de la pasividad que se suele atribuir a la femineidad (268). Sin embargo, además de poseer estos atributos masculinos, Camelia encarna también, según la autora, el arquetipo de la *femme fatale* que seduce y controla a los hombres y que se desnuda para un público tanto masculino como femenino en el cabaré del que es dueña (268-69). Pese a

ello, Tabuenca Córdoba vio el hecho de que Emilio, después de sucumbir a los encantos de Camelia, decidiera abandonarla y dejar el negocio para casarse con su novia María —que sí responde a los mandatos femeninos tradicionales de bondad y de pureza— como un rechazo patriarcal de la mujer que transgrede los códigos de género y como un desempoderamiento de Camelia que solo se desactiva cuando ella, despechada, decide asesinarlo (269-70).

Las dos hermanas de la película *Las dos michoacanas* también participan, según la investigadora, en la resignificación del papel de la mujer, aunque en este caso ninguna de las traficantes exhibe su cuerpo semidesnudo: las protagonistas son fuertes y “cabronas”, valientes, tienen palabra, actitud beligerante y mucho carácter (Tabuenca Córdoba 2016, 275-77). No obstante, la autora aclaró que los personajes de acompañantes de los traficantes se presentan de manera sexualizada con minifaldas o en bikini, y que solo las protagonistas escapan de esta mirada masculina cosificante (277). Tabuenca Córdoba resaltó, además, los diferentes códigos de honor de los hombres y de las mujeres en la película: mientras que las dos michoacanas mueren por ser fieles a su palabra, tres de los personajes masculinos traicionan y quebrantan su promesa y pierden la vida por ello (276-77). Percibió también en la muerte de las protagonistas una especie de castigo por haber transgredido las normas de feminidad (279).

La autora subrayó que el contraste de estas protagonistas con Laura de *Miss Bala*, quien es retratada como frágil, dispuesta a sacrificarse para proteger a su familia, víctima de las circunstancias y de la violencia patriarcal narco y obligada a servir de instrumento de trabajo y de objeto sexual, permite resaltar que las protagonistas del narcocine de bajo presupuesto rompen con la normativa femenina de victimización y abnegación con su autonomía, astucia y temeridad (Tabuenca Córdoba 2016, 282-87). No obstante, concluyó que persiste en cualquier caso una profunda inequidad de género en la participación de las mujeres en el narco, ya que la estructura misma del narcotráfico tiene su fundamento en la hegemonía patriarcal (288).

Tanto Mercader como Rashotte y Tabuenca Córdoba dieron cuenta en sus trabajos de la sexualización y cosificación de ciertos personajes femeninos del narcocine, que Rashotte identificó como “*bimbos*” construidas con escasa profundidad psicológica y subordinadas a los hombres, pero reconocieron también el rol protagónico atribuido a ciertos personajes de mujeres

independientes y agresivas, entre las cuales figuran las traidoras maliciosas y peligrosas referidas por Rashotte. Sin embargo, como lo adelantamos en nuestra introducción, consideramos que los tres arquetipos mencionados por Rashotte y las figuras de traficantes violentas descritas por Mercader, si bien representan tendencias importantes observables en el narcocine *videohome*, no reflejan suficientemente la diversidad de roles femeninos presentes en estas producciones. Del mismo modo, las reflexiones de Benamou y Tabuenca Córdoba sobre el poder de las mujeres representadas en el narcocine constituyen un punto de partida valioso para el estudio de los personajes femeninos del corpus; no obstante, ninguna de las investigadoras pretendía ofrecer una descripción exhaustiva de las características más representativas de este género. Benamou centró su reflexión en la figura de Chagoyán, mientras que Mercader desarrolló estudios de casos detallados de dos películas de narcocine. En este sentido, aún queda mucho trabajo por hacer para pintar un retrato matizado de los personajes femeninos y de las complejas dinámicas de género que informan estas representaciones.

5.2.2. Mujeres y narcocorridos

Como los narcocorridos representan una de las fuentes de inspiración por excelencia del narcocine y como varios personajes de narcocine han existido antes en las canciones, conocer la literatura crítica existente sobre las representaciones femeninas en estas crónicas musicales del tráfico de drogas también es crucial en nuestra revisión bibliográfica. Entre todas las fuentes que abordan los narcocorridos, destacan ciertos libros y artículos que se centran específicamente en los personajes femeninos de estas composiciones musicales.

En 2002, José Manuel Valenzuela Arce publicó una de las referencias más importantes sobre los narcocorridos hasta la fecha, *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. Dedicó algunas secciones a los arquetipos femeninos y otra al machismo presente en los narcocorridos. Valenzuela Arce identificó diversas categorías estereotipadas de mujeres presentes en los corridos norteros: la madre abnegada y sufrida, la mujer sublimada o fatal, la coqueta, la interesada, la mujer valiente, la jefa, la esposa, la amante, la mujer-objeto o trofeo, la traidora, la cómplice del traficante, la sacrificada, la víctima sacrificable, la mujer compañía y la mujer cruel ([2002] 2003, 50-58, 146-53). El autor estableció una distinción entre los narcocorridos

tradicionales, que resaltan el papel referencial de la mujer como personaje contextual cuya función es la de resaltar por contraste las cualidades del hombre, y aquellos corridos más recientes que presentan nuevos roles femeninos protagónicos que rebasan los límites domésticos del hogar (51, 58). En los primeros, la mujer puede ser objeto de disputa o de venganza (51), objeto de belleza poseído o comprado y exhibido como un trofeo (151), objeto sacrificado o sacrificable (151-52) o, en el caso de la mujer estadounidense, objeto de conquista (55). En los segundos, la mujer comienza a desempeñar un papel activo en el negocio y muestra la misma valentía, osadía o frialdad que el varón, o el mismo talento para los negocios; se conforma, por ende, desde códigos entendidos como masculinos (149, 153). Valenzuela Arce sostuvo que, en la mayoría de los casos, los corridos reproducen el machismo, el sexismo y la misoginia prevalentes en la narcocultura y mantienen a las mujeres en posiciones de subordinación (146, 156-58). No obstante, el autor afirmó que ciertos narcocorridos, aunque pertenecientes a esta tendencia, presentan personajes femeninos más audaces y activos que rompen con las posiciones convencionales y las jerarquías ocupacionales, como la figura de la jefa (146, 155).

La investigadora mexicana Anajilda Mondaca Cota analizó los roles de las mujeres en el narcocorrido desde los años setenta hasta principios de los dos mil en el artículo “La representación del rol femenino en la música de traficantes de drogas” (2002) y en el libro *Las mujeres también pueden. Género y narcocorrido* (2004). Llegó a la conclusión de que el papel de las mujeres en los narcocorridos se ha transformado considerablemente a lo largo de los años, hasta aproximarse al de los hombres (2002, 428, 443; 2004, 29, 35-36, 52, 101). Señaló que las mujeres en los narcocorridos han llegado a ser tan violentas y valientes como los hombres, pero que los narcocorridos siguen siendo interpretados mayoritariamente por hombres desde una perspectiva masculina y machista (2002, 428, 443; 2004, 101). Por lo tanto, sugirió que estas nuevas mujeres poderosas aparecen deformadas por un filtro masculino que presenta a las mujeres fuertes y subraya su valentía, pero que también insiste en su hermosura y en sus atributos físicos, como si existiera una imposibilidad de discurrir sobre las mujeres sin referirse constantemente a sus cuerpos (2002, 436; 2004, 57, 101). En 2015, la autora profundizó estas reflexiones en un trabajo titulado “El discurso del cuerpo femenino en la narcocultura”. La autora propuso leer el cuerpo femenino en la narcocultura y en los narcocorridos como un espacio de

(re)significación que es a la vez objeto de deseo y dispositivo de poder cuya valoración se opera desde la belleza, la estética y la sensualidad. Este dispositivo somete el cuerpo femenino al control masculino y a su deseo a la vez que le confiere a la mujer cierto poder debido al culto que se le rinde a su cuerpo (2015, 2434-37). Mondaca Cota también desarrolló la idea de un “poder discriminatorio de género” ejercido contra las mujeres, frente al cual surgen tentativas crecientes de empoderamiento femenino en el mundo narco gracias a funciones como las de jefas, dueñas del negocio, sicarias, buchonas, operadoras, distribuidoras, prestanombres, lavadoras de dinero y más, pero sostuvo que este empoderamiento, tanto en los narcocorridos como en la vida real, se realiza a veces a través de la reproducción de patrones masculinos y patriarcales (2015, 2439-40). La investigadora insistió, además, en la importancia de no perder de vista, al evaluar la capacidad de actuar femenina en la esfera narco, tanto la inconsistencia de la aceptación de las mujeres por parte de los hombres en el ámbito del narcotráfico como la cosificación a la que están constantemente sometidas.

En 2010, el profesor de literatura y estudios culturales y especialista en narcocorridos Juan Carlos Ramírez-Pimienta completó la reflexión iniciada por Mondaca Cota y Valenzuela Arce. En su valioso artículo “Sicarias, buchonas y jefas: Perfiles de la mujer en el narcocorrido”, el investigador indicó que, si bien los corridos tradicionales del centro y del sur de México solían presentar a las mujeres de manera negativa como víctimas, traidoras o mujeres infieles, la situación era más compleja para los corridos norteños (incluyendo los narcocorridos), más proclives a poner en escena a mujeres fuertes y valientes (327). Esbozó un panorama histórico de los narcocorridos y remontó a los primeros corridos que aludieron a Ignacia Jasso “la Nacha” en los años treinta, pasando por Camelia la Texana (“Contrabando y traición”, 1974, Los Tigres del Norte) y sus herederas en los años setenta y siguientes, hasta llegar a las sicarias, jefas y buchonas del Movimiento Alterado (329-35, 343). Si bien admitió que el personaje de Camelia, quien mató a su amante Emilio Varela cuando se dio cuenta de su traición, no era particularmente positivo, argumentó que se trataba de un personaje sumamente fuerte. Destacó que, al ser uno de los personajes femeninos más importantes en la historia del narcocorrido y del corrido en general, Camelia abrió el camino a una mayor presencia de mujeres valientes en los corridos sobre narcotráfico. De hecho, Ramírez-Pimienta reconoció que los personajes femeninos de los

narcocorridos se involucraban cada vez más en las tareas violentas de las organizaciones narco o en los puestos de decisión, al igual que lo hacían las mujeres de carne y hueso desde los inicios de la guerra contra el narco emprendida por Calderón (343). El autor evidenció también la mayor presencia de mujeres corridistas en la industria del Movimiento Alterado, que siguieron los pasos de la icónica cantante Jenni Rivera, una de las primeras mujeres en cantar y componer narcocorridos —quien falleció en 2012, después de la redacción del artículo—, y señaló que ciertos grupos, como Los Buitres de Culiacán, se especializaban en corridos cuyos protagonistas eran mujeres (336, 342-46). No obstante, al igual que los especialistas antes mencionados, Ramírez-Pimienta afirmó que la misoginia no ha desaparecido de los narcocorridos, sino que se ha vuelto más explícita (346); también resaltó que las corridistas mujeres seguían siendo marginales (348). En el libro colectivo *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura* (2016), el autor profundizó su análisis de la figura de Camelia, “el personaje mexicano más longevo, más permanente y a la vez más transformativo de la narcocultura” (26) y de alguna manera la madre de los narcocorridos. En su capítulo “«Del dinero y de Camelia nunca más se supo nada»: Camelia la Texana en el cancionero y la narcocultura mexicana”, realizó un recuento de la génesis del personaje, así como de su recuperación y evolución a lo largo de las décadas, y presentó a Camelia como una protagonista con agencia que transformó el paradigma de la representación femenina en el corrido tradicional (2016, 50-51).

Otros trabajos académicos resaltaron el papel innovador de Camelia y la subversión de los roles de género que representa (Montaño 2010), la coexistencia en los narcocorridos de personajes femeninos de traficantes con iniciativa, leales, inteligentes y astutas, y de acompañantes atraídas por el dinero (Lara 2003), así como el poder de varias mujeres de ficción de la narcocultura, que procede, sin embargo, de la influencia masculina (Allen 2011). La cosificación de las mujeres de la narcocultura antes referida por Mondaca Cota también fue subrayada por David Pavón Cuellar, Miguel Vargas Frutos, Mario Orozco Guzmán y Flor de María Gamboa Solís, quienes señalaron la reducción de los personajes femeninos a su cuerpo y la gradual falta de respeto hacia ellas —excepto hacia las narcotraficantes— que se observa en el léxico de los narcocorridos compuestos a partir de 2009: de mujeres, damas y hembras de corazón en los narcocorridos de antaño, los personajes femeninos pasaron a ser designados con

el Movimiento Alterado como morras, morritas, plebes, plebitas, chavalonas y cabronas, y descritos como tontas, chacalosas, desmadrosas, aceleradas, alteradas, interesadas y materialistas, entre otros términos (2014, 27-28, 32, 36-37).

Tanius Karam Cárdenas, por su parte, defendió que la presencia de personajes femeninos poderosos y activos en los narcocorridos no debía verse como un avance en términos de representación de las mujeres. Más bien, argumentó que la adopción y reivindicación de comportamientos y atributos considerados como “masculinos” (como la disposición para la violencia, la capacidad de organización, el consumo de alcohol, el gusto por el peligro, etc.) por parte de las mujeres retratadas en dichas canciones —incluso en las piezas musicales interpretadas por corridistas mujeres— representaba una adhesión a cierto paradigma de superioridad masculina (2014, 897-98, 903-7). Del mismo modo, autoras como Silvia Tabachnik y Silvia Ruiz Tresgallo también se manifestaron en contra del “narcofeminismo” (Tabachnik 2015), que tiende a interpretar la adopción de comportamientos violentos por parte de mujeres —generalmente con atributos físicos femeninos exacerbados— como un paso positivo hacia la igualdad de género en el mundo narco, ya sea en los narcocorridos o en la vida real: interpretaron más bien la apropiación femenina de la violencia como una reconducción acrítica de valores patriarcales y machistas profesados por hombres y mujeres por igual (Tabachnik 2015, 219, 222-23) y como un *performance* o emulación de masculinidad que, pese a ser una estrategia de legitimación femenina, atrapa sin embargo a las mujeres en los códigos y los esquemas limitadores del patriarcado (Ruiz Tresgallo 2017, 166, 170, 173-74). Nuestra postura, como desarrollaremos en el séptimo capítulo, es más matizada: sostenemos que el empoderamiento de las mujeres violentas de la narcocultura está limitado por las estructuras heteropatriarcales, pero representa cierto avance, aunque claramente insuficiente.

En cuanto a las intérpretes femeninas de narcocorridos, tanto Leila Cobo (2013) como Minni Sawhney (2016) y Salvador Bernabéu Albert (2017) presentaron el recorrido excepcional de la estrella femenina de la música regional mexicana y “primera dama del corrido” (Sawhney 2016, 139), Jenni Rivera.

Sobre personajes, arquetipos y estereotipos femeninos en el corrido mexicano tradicional más allá de la narcocultura, los trabajos influyentes de María Herrera-Sobek (1990) y Magdalena Altamirano (2010) merecen una atención particular por su influencia en los estudios sobre mujeres y narcocorridos. En el libro *The Mexican corrido: A feminist analysis* (1990), María Herrera-Sobek identificó, a partir de un corpus de más de tres mil corridos, a la Buena Madre, la Madre terrible, la Madre diosa, la Amante y la Soldadera como los personajes femeninos más recurrentes en los corridos compuestos entre 1975 y 1990 (1990, 1-116). En cuanto a Magdalena Altamirano, destacó que, en los corridos, especialmente los del centro de México, el papel de las mujeres seguía siendo, en muchos casos, secundario y subordinado a la línea narrativa del personaje masculino, y que los personajes femeninos solían actuar como ayudantes o antagonistas —ya sea como traidoras, desobedientes o infieles— (2010, 450-59). La autora recordó que las mujeres retratadas positivamente existían normalmente para destacar elementos de la personalidad o del carácter de los hombres, como su valentía, su devoción a la familia o su cariño (2010, 452). Tanto Herrera-Sobek como Altamirano mencionaron brevemente el narcocorrido en sus reflexiones respectivas y notaron que el rol más activo de las mujeres en esta vertiente del corrido estaba teniendo una influencia positiva sobre la representación femenina en el corrido tradicional. Señalaron que las mujeres que tenían mayor protagonismo en los corridos solían verse de manera considerablemente negativa a lo largo del siglo XX, pero que esto ha tendido a cambiar gracias a la popularidad de los narcocorridos, que se perciben como más progresistas sobre esta cuestión.

En resumidas cuentas, varios de los trabajos mencionados insistieron en la idea de que las mujeres de poder se han hecho cada vez más presentes en los narcocorridos desde los años dos mil, pero casi todos señalaron la permanencia paralela de personajes femeninos subordinados y cosificados en las canciones, así como los prejuicios masculinos sobre feminidad que han permeado la representación de las mujeres en los corridos. Además, algunos investigadores e investigadoras afirmaron que la adopción de comportamientos entendidos como masculinos por los personajes femeninos activos en el negocio del narcotráfico constituía una reafirmación de la vigencia de los valores patriarcales. En el marco de nuestro análisis, nos posicionaremos en el

debate que existe en torno a estas cuestiones en el caso del narcocine *videohome*, considerando sus especificidades.

5.2.3. Mujeres y videoclips de narcocorridos

Cabe ahora detenernos brevemente en algunos de los trabajos que se han interesado por los estereotipos y roles de género presentes en los videoclips de narcocorridos en la última década, los cuales nos parecen particularmente relevantes para nuestro estudio del narcocine, puesto que tomaron en cuenta la dimensión visual en su aproximación a las canciones.

Jennie Galvin, en su tesis doctoral “The Narcocorridos Movimiento Alterado (2008-2012): Representations of gender and gender relations in a world of hierarchies, drugs and violence” (2014), se interesó por el impacto de las imágenes de los videoclips oficiales en la construcción de los personajes femeninos de los narcocorridos del Movimiento Alterado. Después de reflexionar sobre la cosificación sexual de las mujeres en las letras de varios corridos y de cuestionar la idea de empoderamiento de los personajes femeninos en canciones compuestas e interpretadas por hombres que dan cuenta de la trayectoria social ascendente de varias mujeres en la jerarquía narco, la autora subrayó que solo los corridos interpretados por mujeres realmente proponen nuevas posibilidades para los personajes femeninos al escapar del filtro de la mirada masculina (100, 115-17, 128-29). Planteó que la cosificación y fragmentación de los cuerpos femeninos en las imágenes mostradas en los videoclips de narcocorridos, que toman prestadas ciertas convenciones visuales de la pornografía, encierran a los personajes femeninos en un rol sexualizado que reafirma el poder, la autoridad y la masculinidad hegemónica de los personajes de narcotraficantes hombres a los que acompañan en vez de amenazarlos (133-35, 160-62). También afirmó que la mirada masculina y sexualizante sobre los cuerpos femeninos se observa incluso en los videoclips de las intérpretes femeninas, producidos principalmente por hombres (134). Por lo tanto, la investigadora sugirió que, si bien la letra de los corridos no siempre presenta a las mujeres de forma sexualizada, las imágenes de los videoclips tienden a hacerlo, y que se deben tomar en cuenta los significados transmitidos por los elementos visuales de los videoclips para entender plenamente la construcción cultural de los roles de género en dichas canciones

(161). Esto demuestra, según Galvin, las dificultades a las que se enfrentan las artistas de la narcocultura para proponer modelos alternativos de feminidad (162).

Anajilda Mondaca Cota, Gloria M. Cuamea Lizárraga y Rocío del Carmen Payares Flores dieron cuenta de las representaciones del cuerpo femenino en los narcocorridos y en lo que denominaron las “microproducciones” de narcocorridos del Movimiento Alterado, que son las producciones audiovisuales no oficiales creadas por usuarias y usuarios que combinan las imágenes y los videos de su elección con el audio de sus narcocorridos favoritos para producir y editar nuevos contenidos (2015, 172). Al analizar las letras de los corridos, las imágenes de la narcocultura movilizadas por las aficionadas y los aficionados y el contenido de algunas entrevistas a mujeres jóvenes involucradas en el mundo narco, las autoras concluyeron que, desde 2014, se les reconoce cierto empoderamiento a las mujeres en la narcocultura, pero que este empoderamiento está acompañado de una importante cosificación del cuerpo femenino impuesta desde una perspectiva masculina, que despersonaliza a las mujeres al presentarlas como cuerpos usables y desechables, así como de una persistente violencia de género (176-79). Estas conclusiones coinciden con las del trabajo de Mondaca Cota del mismo año sobre las letras de los narcocorridos, que mencionamos en el apartado anterior.

En “Roles de género en los videoclips de narcocorrido. Los videos musicales de YouTube en la generación buchona” (2017), Sergio Rivera Magos y Bruno Carriço Reis analizaron los dieciséis videoclips oficiales de narcocorridos que tenían más de un millón de vistas en YouTube en 2017 para comprobar, con un propósito similar al de Galvin, si los personajes masculinos y femeninos reproducen los estereotipos de género reconocidos como frecuentes en el mundo narco —el hombre macho agresivo y mujeriego que gasta su dinero en fiestas y lujos, y la novia o buchona hermosa, sensual, con el cuerpo modelado por las cirugías múltiples y vestida con ropa de marca—. Mientras que el análisis de los autores permitió comprobar que los hombres retratados en los videoclips estudiados encarnan efectivamente los estereotipos viriles y machistas esperados, hacen uso de violencia salvaje, ostentan lujos y cosifican a las mujeres que los acompañan en sus fiestas, los investigadores se percataron de que el rol femenino más recurrente no es el de la buchona, es decir, de la novia, esposa o amante de los traficantes, sino el de la mujer decorativa, que acompaña al narco en sus eventos y celebraciones para bailar y

tomar whisky o champán con él (660, 662). Observaron que estas mujeres decorativas, asociadas a la recreación, a la socialización festiva, al exceso y al poder de los varones, suelen aparecer en planos cerrados que las sexualizan (662). Frente a su hipótesis inicial, los autores concluyeron que la figura de la pareja sentimental del narco no está tan presente en los videoclips como se lo habían imaginado, y propusieron explicar esta ausencia por el hecho de que dichos videoclips buscan resaltar, ante todo, la virilidad del traficante, manifestada principalmente a través de la violencia extrema característica del Movimiento Alterado, así como del poder adquisitivo y de la posesión de numerosas mujeres (653). Rivera Magos y Carriço Reis señalaron que las mujeres activas, fuertes y agresivas también están presentes en cuatro de los dieciséis videoclips estudiados bajo los rasgos de protectoras armadas, castigadoras violentas con pasamontañas y vengadoras de la muerte de su pareja. Notaron que la presencia de estos personajes es coherente con la exaltación de la violencia característica de los videoclips del Movimiento Alterado, pero observaron que, incluso en estos casos, los personajes femeninos están relegados a un segundo plano (661-63). Nos parece interesante destacar que, si bien Ramírez-Pimienta señalaba en 2010 el aumento de la cantidad de intérpretes femeninas de narcocorridos, todos los cantantes de los dieciséis videoclips del Movimiento Alterado más vistos en YouTube en 2017 eran hombres y todos asumían la narración de los hechos desde una perspectiva masculina.

Otro trabajo de Tanius Karam Cárdenas, “Recursos semióticos en los videoclips del narcocorrido contemporáneo” (2017), subrayó que, si bien el papel de las mujeres en la creación y en la interpretación de los narcocorridos era marginal en las décadas pasadas, algunas artistas reivindicaban en 2017 su pertenencia al Movimiento Alterado, pero lo hacían desde dos posibles posturas: adoptando los códigos de la hipersexualización femenina o reivindicando los valores violentos masculinos como propios (564). Estas observaciones del autor coinciden con las conclusiones de Galvin y de Rivera Magos y Carriço Reis al respecto.

En el artículo de Sayak Valencia titulado “Estado, narcocultura y coreografías sociales del género en México” (2016), que aborda de manera más amplia el rol de las narcoseries, de las narcopelículas, de los narcocorridos violentos del Movimiento Alterado, de los GIFs, de los *memes* y de los videojuegos en la estetización, comercialización y rentabilización de la violencia narco, la investigadora mexicana señaló que la feminidad representada en los narcocorridos, las películas

narco y otros productos narcoculturales es una feminidad pseudo-pasiva; también destacó, al igual que Galvin, que los personajes femeninos de estas producciones cumplen en muchos casos la función de mujeres-objetos y se presentan con una estética porno que refuerza los estereotipos tradicionales de género (32). Desarrolló, además, una crítica de lo que llamó los “modelos aspiracionales de feminidad necroempoderada” (32). Según la autora, estos modelos reflejan cierta incorporación de la mujer a las filas del proletariado gore que corresponde a una transposición de la llamada “feminización del trabajo” del posfordismo a la industria narco, y aparecen en narcoseries como *Rosario Tijeras* (RCN Televisión, 2010 y Azteca Trece y Azteca 7, 2016-2019) o *La reina del Sur* (Telemundo, 2011-2023) y en narcocorridos como “Las plebes High Class” (Los Buitres de Culiacán, 2010) (32-33). La filósofa defendió que, si bien estos modelos de feminidad parecen a primera vista romper con las coreografías sociales del género, no presentan una subversión completa de los esquemas, ya que conservan códigos y signos de enunciación de una feminidad esencializada y sexualizada a través de la imagen (32-32): mantuvo que los cuerpos y afectos femeninos representados están estandarizados en función de unos códigos que siguen perteneciendo al orden de la feminidad tradicional, pero que aparecen envueltos en “un halo de empoderamiento emancipatorio” (33). Valencia también argumentó que, a diferencia de los narcocorridos antiguos que reivindicaban de manera transgresora los márgenes y el discurso popular alternativo, el Movimiento Alterado ya no presenta ninguna transgresión de los códigos dominantes; afirmó que los videoclips del Movimiento Alterado están más bien orientados hacia una estética transnacional relativamente estándar, por lo que no constituyen una transgresión estética (28). Sostuvo que, desde el punto de vista temático, dichos videoclips tampoco proponen novedades, ya que promueven, según ella, el imaginario del machismo mexicano y reafirman los privilegios de género del varón y el rol masculino de proveedor (28).

En definitiva, en los trabajos mencionados se identificaron los estereotipos de género más recurrentes en los videoclips de narcocorridos, especialmente en aquellos que pertenecen al Movimiento Alterado, a los que se ha prestado la mayor atención. Se ha resaltado hasta ahora en los videoclips oficiales la presencia de mujeres decorativas sexualmente cosificadas y de mujeres violentas y despiadadas con mayor poder que adoptan comportamientos promovidos por el patriarcado. Además, se ha demostrado que incluso los videoclips caseros hechos por aficionadas

y aficionados de narcocorridos otorgan una importancia capital a la exhibición de cuerpos de mujeres que responden a los estándares de belleza y de sexualización de la narcocultura. Los diferentes análisis sobre los personajes femeninos que se empoderan a través de la violencia han coincidido en preguntarse hasta qué punto el uso de violencia por parte de estos personajes implica una representación más positiva de la feminidad. Jennie Galvin y Tanius Karam Cárdenas también reflexionaron sobre la participación y la postura ética que las artistas femeninas del narcocorrido adoptan y reivindican en sus videoclips, así como sobre sus estrategias de diferenciación de sus homólogos masculinos o al contrario su adopción de los mismos códigos. Resaltemos, además, que Galvin subrayó que las imágenes de los videoclips tienden a revelar una dimensión de la experiencia femenina que está ausente de la letra de las canciones en cuestión y que los videoclips, consecuentemente, pueden construir sus propias narrativas independientemente del sentido del corrido original.

El formato particular de los videoclips de narcocorridos induce cierto tipo de representaciones de género que pueden distar de las que vehiculan las películas sobre narcotráfico, significativamente más largas; no obstante, también es cierto que las diferentes producciones de la narcocultura dialogan entre sí y se inspiran mutuamente, por lo que reafirmamos la importancia de tomar en cuenta lo que se ha escrito sobre las mujeres en una diversidad de producciones audiovisuales mexicanas y mexicano-estadounidenses como los narcocorridos y sus videoclips. Quedará por comprobar, en este sentido, si las conclusiones de las investigadoras y de los investigadores mencionados en el presente apartado también se aplican en el caso de las representaciones femeninas del narcocine *videohome*.

5.2.4. Mujeres y cine sobre narcotráfico

Más allá del *videohome*, el cine mexicano en su diversidad de formas, y particularmente los documentales y el cine de arte y de festivales, se han interesado por representar el narcotráfico y las posibles dinámicas de género de esta industria, y numerosos trabajos académicos se han dedicado al estudio de los personajes femeninos del narco en películas mexicanas.

Reflexionando sobre las políticas neoliberales de la muerte o necropolíticas de la frontera mexicano-estadounidense expuestas en los documentales *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo,

2001) y *Maquilapolis: city of factories* (Sergio De la Torre y Vicky Funari, 2006), en la película de ficción *Bordertown* (Gregory Nava, 2007) y en la novela *Desert blood: The Juárez murders* (Alicia Gaspar de Alba, 2005), Edward A. Avila propuso, en su tesis doctoral titulada “Conditions of (im)possibility. Necropolitics, neoliberalism and the cultural politics of death in the contemporary Chicana/o film and literature” (2012), que los feminicidios presentados en las tramas narrativas de estas cuatro obras reflejan la reificación social, la mercantilización, el fetichismo y la “descartabilidad” a la que están sometidas varias mujeres de la frontera.

En cuanto a los personajes femeninos de la narcocultura en el cine de ficción, numerosos estudios producidos en la década de los 2010 examinaron los límites de la capacidad de actuar o agencia de la protagonista Laura Guerrero en *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011) (Molina Lora 2013; Bongertman 2014; Colín Rodea 2014; Van der Linden 2017; Murillo Tenorio 2019) y de Estela en *Heli* (Amat Escalante, 2013) (Murillo Tenorio 2019). Por otro lado, varios artículos publicados en la década de los 2020 (Caramalac y Nantes 2022; Carrillo Cal y Mayor 2022; Murillo Tenorio y Lagunas Cerda 2022; Ornelas Ramírez 2023; Vásquez Mejías y Urgelles Latorre 2023) subrayaron la mayor complejidad y agencia de los personajes femeninos en las películas más recientes dirigidas por mujeres, como *Vuelven* (Issa López, 2017), *Sin señas particulares* (Fernanda Valadez, 2020), *Noche de fuego* (Tatiana Huevo, 2021) y *La civil* (Teodora Mihai, 2021).

En su artículo “Narrativas de tráfico en la producción cultural de México, Colombia y España” (2013), Luis Molina Lora desarrolló una reflexión sobre la victimización de las mujeres y la reificación de los cuerpos femeninos en tres narrativas audiovisuales de tráfico: *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011, México), *Sin tetas no hay paraíso* (Gustavo Bolívar, 2010, Colombia) y *Bajarse al moro* (Fernando Colomo, 1989, España). Según el autor, las narrativas colombianas sobre el tráfico, como *Sin tetas no hay paraíso*, suelen presentar un mayor grado de cosificación sexual que las mexicanas o españolas debido al contexto particular de Colombia, donde existe una categoría de élite de trabajadoras sexuales —las llamadas *pre pago*—, quienes generalmente tienen cuerpos moldeados por cirugías plásticas¹¹⁹ (231). Sin embargo, argumentó que, al adquirir

¹¹⁹ Una reflexión similar sobre la mercantilización de los cuerpos femeninos de la narcocultura y el uso de estos como herramienta de ascenso económico se encuentra en varios artículos sobre cine colombiano, como el de Celia

el estatus de objeto traficado, los cuerpos femeninos de las protagonistas de la película mexicana y de la española están reificados de otro modo mediante el tráfico de drogas e instrumentalizados como herramientas económicas (como vehículos para el transporte de drogas o dinero), políticas (mediante el tráfico de influencias) y sexuales (a través de relaciones sexuales forzadas) (233-36). Molina Lora también avanzó que, pese a la cosificación a la que están sometidos los cuerpos de los personajes femeninos en los tres casos, estos constituyen un instrumento de movilidad social en la sociedad narco, y subrayó la tensión permanente que existe entre los cuerpos como vía de victimización y como fuente de agencia.

En *“Miss Bala, la normalidad del mal y la dimensión psicológica del miedo”* (2014), Maricela Colín Rodea se centró, a partir de la teoría de las emociones, en la angustia y en el miedo del personaje de Laura para relacionar su indefensión y su vulnerabilidad a la cotidianeidad de la violencia, que la autora llamó la “normalidad del mal”. La investigadora argumentó que Laura pierde su agencia a lo largo de la película, al estar secuestrada, violada, golpeada e instrumentalizada, y al perder el control sobre su cuerpo, su libertad, sus derechos y su dignidad (443).

El análisis de Eline C. Bongertman sobre *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011) siguió la misma línea: en su memoria de maestría titulada *La enunciación de la identidad marginal. El Justiciero en el melodrama de la narcocultura mexicana* (2014), la autora presentó, al igual que Molina Lora, la triple instrumentalización del cuerpo femenino del personaje de Laura por los narcotraficantes del grupo criminal La Estrella (instrumentalización sexual, económica y política) y subrayó la consecuente falta de agencia del personaje (41-44). Bongertman estudió la narcoviencia ejercida sobre la protagonista, cuyo cuerpo está marcado por las huellas de la violencia económica y por las relaciones de poder determinadas por el género. Efectivamente, la autora señaló que el cuerpo del personaje de Laura Guerrero se presenta en la película a la vez como moneda de cambio entre traficantes y como propiedad del jefe del grupo delictivo (42). También

Martínez-Sáez (2016). Sobre las representaciones femeninas de la narcocultura en el cine colombiano, véase también los trabajos de Stacey Alba D. Skar (2007) y Francisca González Flores (2010). Sobre las representaciones femeninas en las películas estadounidenses sobre narcotráfico, véase los trabajos de Susan Boyd (2002) y Elena Dell’Agnese (2005).

demonstró cómo la alienación del cuerpo femenino, sometido a la influencia de los narcotraficantes, constituye una entrada en la “nuda vida”, problematizada en primer lugar por Hannah Arendt (1951) y más tarde por Giorgio Agamben (1998), es decir, en el estado de los individuos a quienes los grupos que ejercen el poder solo reconocen como poseedores de una vida fisiológica que puede ser quitada en toda impunidad, mientras que les niegan la vida política y los derechos cívicos (2014, 42).

En 2017, Kimberly Van der Linden se alejó de las lecturas victimizantes de la mayoría de los análisis que se hicieron de *Miss Bala*. En su tesis “La narcocultura a través del cine: Análisis de la representación de la mujer en *Miss Bala* (2011)”, argumentó que los tipos de planos y el encuadre, la cinematografía, el montaje y la edición, así como la banda sonora de la película otorgan a Laura cierta agencia emocional que contrasta con lo propuesto por la trama narrativa. Por ejemplo, argumentó que el uso de primeros planos que la presentan en el centro del encuadre le concede bastante protagonismo visual, y que las tomas largas, el enfoque a veces borroso y la escasez de los cortes impiden la fragmentación del cuerpo femenino por el montaje (20, 25-26). En este sentido, lo que Van der Linden propuso en su texto fue analizar el poder de la protagonista femenina más allá del marco estrictamente narrativo, prestando una atención particular al lenguaje cinematográfico. Por nuestra parte, consideramos que elementos como la centralidad de un personaje en un plano no constituyen, por sí solos, un indicador de empoderamiento. Por el contrario, una insistencia formal en su representación puede, en algunos casos, reflejar su victimización o cosificación sexual, como se analizará en el sexto capítulo.

Al comparar el tratamiento de la violencia en las películas *Miss Bala* y *Heli* (Amat Escalante, 2013), Ilse Mayté Murillo Tenorio (2019) sostuvo, en su tesis doctoral, que los personajes femeninos son prisioneros de la violencia estructural y de género que sexualiza, cosifica y mercantiliza los cuerpos de mujeres (204-5), lo que coincide con las observaciones de Luis Molina Lora sobre las dinámicas de género en las narrativas cinematográficas del narcotráfico. La investigadora destacó que, en ambas cintas, la violencia machista y heteropatriarcal y las desigualdades de género se configuran a través de las expresiones que se construyen desde la sexualidad, ya sea mediante la dominación sexual, la violación o la imposición de estándares estrictos de belleza a los cuales los personajes femeninos deben responder (204-5, 210, 216, 276).

Sayak Valencia y Sonia Herrera Sánchez resaltaron, en su artículo “Pornomiseria, violencia machista y mirada colonial en los filmes *Backyard: el traspatio* y *La mujer del animal*” (2020), que tanto la película mexicana (Carlos Carrera, 2009) como la colombiana (Víctor Gaviria, 2016) reproducen el discurso heteropatriarcal en su representación de la violencia. Efectivamente, los personajes femeninos de las películas aparecen como sujetos pasivos víctimas de la violencia perpetrada por los hombres, lo que tiene como efecto, según las autoras, de “revictimizar” a las víctimas, de perpetuar las pedagogías de la crueldad (Segato 2018) que nos enseñan que los cuerpos femeninos son cuerpos para la explotación y el maltrato, y de generar un entumecimiento emocional frente a la violencia machista y feminicida (2020, 9, 23). Las investigadoras se preguntan cómo el cine puede crear estrategias más éticas de visualización de la violencia y proponer una mirada que genere una empatía activa.

Haciendo eco a las preguntas planteadas por Valencia y Herrera Sánchez, distintos análisis subrayaron el cambio de enfoque, de estética y de ética en el tratamiento de la narcoviencia en películas recientes que adoptaron una doble mirada femenina: la de su directora —y en algunos casos también la de su productora, guionista y directora de fotografía— y la de sus protagonistas femeninas. Los trabajos de Ilse Mayté Murillo Tenorio y Samuel Lagunas Cerda (2022), Juan Carlos Carrillo Cal y Mayor (2022), Rosilene Caramalac y Flávio Adriano Nantes (2022), Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles Latorre (2023) y Anaís Ornelas Ramírez (2023) se destacan particularmente en este sentido. En sus respectivos artículos, las autoras y los autores argumentaron que la nueva mirada cinematográfica femenina observable en *Vuelven* (Issa López, 2017), *Sin señas particulares* (Fernanda Valadez, 2020), *Noche de fuego* (Tatiana Huevo, 2021) y *La civil* (Teodora Mihai, 2021) se aleja del espectáculo gráfico de la violencia que solía caracterizar los filmes sobre narco dirigidos por hombres como *Heli* (Carrillo Cal y Mayor 2022, 107; Ornelas Ramírez 2023, 102-3; Vásquez Mejías y Urgelles Latorre 2023, 119, 124) para presentar más bien de manera elíptica y metafórica (Carrillo Cal y Mayor 2022, 114), implícita (Carrillo Cal y Mayor 2022, 115) y oblicua (Ornelas Ramírez 2023, 110-11) la violencia imperante y patriarcal que afecta de distintas maneras a las mujeres y a la población civil y que se traduce, entre otras manifestaciones, por las desapariciones forzadas. En la mayoría de estas películas, la violencia es latente o eludida y más sentida que exhibida, gracias al uso del fuera de campo (Vásquez Mejías

y Urgelles Latorre 2023, 119, 124-26, 129, 132-35); se revela a través de su ausencia, no de su representación (Ornelas Ramírez 2023, 110). Los trabajos mencionados resaltaron la amistad entre niñas (Murillo Tenorio y Lagunas Cerda 2022, 30-31, 35; Vásquez Mejías y Urgelles Latorre 2023, 126), así como el cuidado (Ornelas Ramírez 2023, 114) y la “sororidad del dolor” (“sodororidade”, Caramalac y Nantes 2022) de las madres como estrategias femeninas transformadoras de resistencia, protección, supervivencia, resiliencia, empatía, amor y reconstitución del tejido social. En este sentido, Vásquez Mejías y Urgelles Latorre enfatizaron el hecho de que la comunidad de afectos es una potente contrapedagogía de la crueldad (Segato 2018), es decir, una práctica que rescata la sensibilidad, la empatía y la solidaridad en un entorno de violencia normalizada (2023, 119).

Resumiendo, varios estudios han demostrado que las necropolíticas de la narcoviencia han sido abordadas en diversas películas del cine mexicano desde el ángulo de los feminicidios y de la descartabilidad de las mujeres (Avila 2012), de su cosificación (Molina Lora 2013), indefensión (Colín Rodea 2014), instrumentalización (Bongertman 2014), sexualización y mercantilización (Murillo Tenorio 2019), a pesar de la movilidad social femenina permitida a través del cuerpo de las mujeres (Molina Lora 2013) y del protagonismo visual de los personajes femeninos otorgado por el lenguaje cinematográfico (Van der Linden 2017). Estos fenómenos se han observado particularmente en películas sobre narcotráfico dirigidas por hombres como *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011) y *Heli* (Amat Escalante, 2013). Sin embargo, la llegada de mujeres cineastas a los circuitos de festivales en los últimos años ha propiciado la adopción de una nueva mirada femenina, feminista y, en cierto sentido, más ética en películas sobre narco. Estas películas abordan de manera más implícita y oblicua las consecuencias de la narcoviencia y las desapariciones forzadas, pero también destacan la amistad, la empatía, los cuidados y la comunidad de afectos entre los personajes femeninos, particularmente desde la infancia y la maternidad, como estrategias de supervivencia (Caramalac y Nantes 2022; Carrillo Cal y Mayor 2022; Murillo Tenorio y Lagunas Cerda 2022; Ornelas Ramírez 2023; Vásquez Mejías y Urgelles Latorre 2023).

5.2.5. Mujeres y series sobre narcotráfico

En cuanto a los personajes femeninos retratados en narcoserias mexicanas, si bien hemos encontrado escasos trabajos académicos que analicen un corpus exclusivamente centrado en series mexicanas sobre narco, puesto que los imaginarios del narco circulan más allá de las fronteras nacionales, autoras como Ainhoa Vásquez Mejías y Karina Tiznado Armenta han incluido narcoserias producidas en México en su corpus para reflexionar específicamente sobre las representaciones femeninas. De hecho, como lo señalaron Deborah A. Sibila y Andrea J. Weiss, varias series latinoamericanas¹²⁰ y estadounidenses¹²¹ sobre narcotráfico están protagonizadas por mujeres, dado que se inscriben en la tradición telenovelesca y que las telenovelas, al dirigirse a audiencias predominantemente femeninas, tienden a enfocarse en personajes femeninos (2014, 3).

La investigadora Ainhoa Vásquez Mejías publicó varios trabajos —“De muñecas a dueñas. La aparente inversión de roles de género en las narcoserias de Telemundo” (2016), “Los narcos también lloran: narcoserias y melodrama” (2017), “Narcoserias: Machos sensibles y mujeres poderosas” (2017), *No mirar. Tres razones para defender las narcoserias* (2020)— en los cuales reflexionó sobre las representaciones de género en las narcoserias. Al respecto, argumentó que hubo un cambio importante en la manera de representar a los personajes femeninos involucrados en el narcotráfico en las narcoserias de la década de los 2010, en comparación con la década anterior (2016, 212; 2020, 41-44). Según la autora, las víctimas inocentes pero ambiciosas, maltratadas, usadas como adornos o como vehículos para el tráfico de drogas, retratadas en series como *Sin tetas no hay paraíso* (2006)¹²² y *Las muñecas de la mafia* (2009), cedieron su lugar, en series de Telemundo como *La reina del Sur* (2011)¹²³, *Camelia la Texana* (2014) y *Dueños del*

¹²⁰ Véase el libro de Oswald Hugo Benavides (2008) sobre las representaciones de género en las narcoserias latinoamericanas.

¹²¹ Para leer sobre las representaciones femeninas en la serie estadounidense *Narcos* (Netflix, 2015-2017), véase Carolina Troccoli de Nogueira Saboia (2017) y Marina Soler Jorge (2021). Para un análisis de los personajes femeninos en *Narcos: Mexico* (Netflix, 2018-2021), véase Tijana Cupic (2021).

¹²² Sobre el tema de los personajes femeninos en *Sin tetas no hay paraíso* y otras narcoserias colombianas, véase también los trabajos de Lina Ximena Aguirre (2011), Isis Giraldo (2015), Lorena Botero Carvajal (2018), Toby Millera, Marta Milena Barrios y Jesús Arroyave (2018) y Anaís Ornelas Ramírez (2022a, 2022b), entre otros.

¹²³ Para leer un estudio más detallado del personaje de Teresa Mendoza en *La reina del Sur*, véase también Günther Maihold y Rosa María Sauter (2012), Joachim Michael (2013), Sayak Valencia y Katia Sepúlveda (2016), Dosinda Alvite

paraíso (2015), a personajes femeninos decididos, activos, fuertes, inteligentes, astutos, poderosos y violentos que se liberaron de su condición inicial de víctimas al decidir involucrarse en el narcotráfico, empoderarse y reconstruir su destino (2016, 217-20; 2017a, 208-11; 2017b, 6-7; 2020, 45-50, 53). Vásquez Mejías observó que las “muñecas” de las primeras narcoserias se convirtieron en “dueñas” con verdadero protagonismo en las series ulteriores, y las víctimas, en victimarias (2016, 212, 217; 2017a, 208-9; 2020, 45). No obstante, insistió en el hecho de que tampoco las protagonistas más poderosas rompen completamente con el estereotipo de mujer víctima heredado del melodrama tradicional, puesto que, en muchos casos, su involucramiento en el narco se debe a los maltratos que sufrieron y de los que decidieron escapar, y dado que generalmente ingresaron en el narco por influencia de otra persona, frecuentemente de género masculino (2017a, 208-11; 2017b, 6). También notó que los hombres con los que estos personajes se enfrentan y con los que trabajan siguen viendo en ellas seres débiles guiados por sus emociones, lo que atribuyó a un proceso de infantilización y de violencia epistémica que se manifiesta a través de la estereotipación de las mujeres (2016, 220-21; 2020, 48-50).

Por lo tanto, la autora reconoció que ciertos estereotipos femeninos todavía permanecen, como aquellos asociados a la bondad, al sacrificio, a la abnegación, al rol materno y a la valoración de la familia ante todo. Las narcotraficantes poderosas siguen siendo seres sensibles, dispuestas a arriesgar su vida para proteger a sus seres queridos, y muchas de ellas terminan abandonando el negocio para cuidar a sus hijas e hijos, sean biológicos o adoptados (2016, 225-27; 2017a, 210-11; 2020, 50-51). Contrastó los finales de las narcoserias de las productoras Telemundo y Univisión, resaltando que mientras que las protagonistas de las series de Telemundo (*La reina del Sur*, *Camelia la Texana* y *Dueños del paraíso*) conocen un final feliz, las traficantes de Univisión suelen morir al final de la serie, como si estuvieran moralmente castigadas por su maldad y por alejarse de las normas de género (2016, 212).

A pesar de que considera que varios estereotipos de género se mantienen de alguna forma en las narcoserias, Vásquez Mejías señaló que estas producciones contribuyen a desmontar ciertas construcciones de feminidad y de masculinidad, a presentar el fracaso del patriarcado y a

(2016), Santiago Juan-Navarro (2018), Anaís Ornelas Ramírez (2022a) y Jacqueline Johana Peña Cañas (2022), entre otros trabajos.

proponer alternativas en cuanto a modelos de género (2017b, 5-7; 2020, 39-68). Sobre masculinidades, mostró, apoyándose en numerosos ejemplos, que muchos personajes de narcos son sensibles, amorosos, empáticos y fieles, y que algunos personajes de las narcoseries, tanto principales como secundarios, incluso adoptan comportamientos o presentan características — como el gusto por cocinar, la metrosexualidad, la homosexualidad, la pansexualidad, etc.— que se alejan bastante de las normalmente atribuidas a la masculinidad hegemónica, heteropatriarcal y machista del narco (2017b, 5-6; 2020, 60-66).

En la tesis doctoral que realizó sobre los 58 personajes femeninos que aparecen en seis narcotelenovelas o narcoseries colombianas y mexicanas —a veces coproducidas con Estados Unidos—, Karina Tiznado Armenta (2017) identificó cuatro modelos o estereotipos de mujeres relacionadas con el narco: las mujeres objeto (chicas prepago, muñecas del narco y reinas de belleza), las familiares de los narcos (esposas, hijas y madres), las empleadas del narco y las jefas del narco (137-213). Mientras que la autora solo encontró ejemplos de la primera categoría de personajes femeninos en las narcoseries colombianas, observó las otras tres tanto en las series colombianas como en las mexicanas.

La investigadora destacó que las mujeres objeto de las narcoseries se caracterizan por su juventud, su belleza física, su ambición y deseo de ascenso social, dinero y lujos, su ingenuidad y su moral ambigua, y que suelen provenir de la clase baja, aunque también en ciertos casos de la clase media o alta (2017, 138-49). Señaló que estos personajes están dispuestos a instrumentalizar su cuerpo y sexualidad y a actuar como trofeos de los narcos para ascender, pero que los beneficios que obtienen son efímeros y el costo que pagan por ellos es sumamente alto (147-58).

Tiznado Armenta subrayó que las esposas, por su parte, suelen tener entre 30 y 45 años de edad, someterse a cirugías estéticas, cuidar su apariencia física y su dieta por miedo a que sus maridos las dejen por mujeres más jóvenes, y vestirse con prendas caras; pertenecen generalmente a la clase alta, en muchos casos gracias al poder y al dinero de sus esposos (2017, 160-64). No obstante, este estatus puede cambiar de la noche a la mañana si estos están encarcelados o asesinados, lo que las coloca en una situación de dependencia y las lleva a cierta

paranoia (165-66). La investigadora resaltó que, a diferencia de la primera categoría de personajes femeninos, las esposas de los narcos en las series están con ellos por amor; de hecho, en muchos casos el matrimonio se celebró antes del ingreso de su pareja en el narco (162, 166, 168). Mencionó que las hijas de narcos suelen ser jóvenes, atractivas e ingenuas, mientras que las madres, en su mayoría entre 40 y 65 años de edad, también muestran cierta ingenuidad al pretender desconocer las actividades a las que se dedican sus hijos e hijas (172-77). Estas madres, frecuentemente mujeres solteras, han trabajado duro para mantener a su familia (178). La autora insistió en el hecho de que tanto los personajes de esposas como los de hijas y madres de traficantes suelen sufrir las consecuencias de vivir, directa o indirectamente, en el mundo del narcotráfico, y están expuestas al peligro por su vínculo con los delincuentes, lo que a menudo resulta en un desenlace desfavorable para ellas (170-79).

Tiznado Armenta también hizo hincapié en que las empleadas que desempeñan diversas funciones en las organizaciones delictivas suelen ser retratadas como mujeres atractivas, provenientes mayormente de estratos socioeconómicos medios o bajos, y que se caracterizan en ciertos casos por su ingenuidad y su bondad, mientras que en otros casos se las describe por su habilidad para manipular (2017, 180-85). Como las mujeres objeto y las familiares de los narcotraficantes, las empleadas de las organizaciones que trafican con drogas suelen experimentar las consecuencias negativas de su conexión con el narco, que pueden llegar hasta la muerte (195-96).

Finalmente, la autora afirmó que las jefas de las narcoseries, a la vez de ser físicamente atractivas, poseen cualidades y características que antes se atribuían a los hombres, como la capacidad de organización y de decisión, la frialdad y la inteligencia (2017, 197-98). También propuso que estos personajes revierten el papel de mujer objeto, ya que son empoderadas, dan órdenes, asesinan, son fuertes y decididas y tienen mucha personalidad (197-98). Planteó que las jefas corresponden a la versión latinoamericana, adaptada a las realidades del contexto del narcotráfico, de la mujer-fálica conceptualizada por el postfeminismo, y que acceden de manera negativa a cierta emancipación femenina (197). Destacó cierta ambivalencia en las posibles lecturas de sus rasgos psicológicos: se muestran frías e implacables con sus enemigas y enemigos y con la gente que las traiciona y cometen acciones moralmente reprobables, pero al mismo

tiempo son leales, cariñosas, justas y protectoras con su entorno cercano, lo que resalta sus cualidades positivas de heroínas (200-1). Al igual que Vásquez Mejías, Tizado Armenta observó que las jefas del narco suelen ingresar al negocio de la mano de un hombre, pero luego toman el control de sus vidas y de sus decisiones, alejándose así de las figuras femeninas pasivas de muchas telenovelas clásicas (208-10).

Tanto Vásquez Mejías como Tizado Armenta subrayaron la tensión entre la pasividad y la agencia de los personajes femeninos de las narcoseries. Ambas autoras insistieron en la filiación de estas heroínas con los personajes femeninos de las telenovelas clásicas, pero también en la distancia que toman con ellos con su rol más activo y empoderado y, consecuentemente, en las nuevas alternativas de narcofeminidades que representan.

5.3. Conclusiones parciales

En definitiva, este capítulo sobre las mujeres y la narcocultura audiovisual sirvió a dos propósitos. En primer lugar, visibilizamos las limitaciones que existen en la participación femenina detrás de la cámara en la industria cinematográfica *videohome* mexicana y mexicano-estadounidense, limitaciones que inciden en el tipo de representaciones femeninas observables en las producciones audiovisuales. En segundo lugar, ofrecimos una visión general de cómo la literatura crítica ha analizado hasta el momento los papeles femeninos de la narcocultura audiovisual y musical mexicana y fronteriza no solo en el narcocine *videohome*, sino también en los narcocorridos y en sus videoclips, en el cine documental, de arte y de festivales y en las narcoseries.

El techo de celuloide, es decir, las barreras estructurales a la contratación de mujeres detrás de la cámara que existen en la industria cinematográfica, hace que haya relativamente pocas directoras, productoras, productoras ejecutivas, guionistas, montadoras, directoras de fotografía y mujeres que ocupan otros puestos decisionales y creativos en la industria del narcocine *videohome*. Además, el trabajo de las mujeres que sí están presentes en la industria a menudo se encuentra invisibilizado o cuestionado.

Estas limitaciones invisibles que enfrentan las mujeres para insertarse profesionalmente en las esferas creativas y decisionales del cine no son exclusivas del narcocine *videohome*; ciertas desigualdades de género del mismo tipo todavía se observan en la industria eminentemente masculina del cine comercial en Estados Unidos y en México, aunque las evoluciones recientes podrían cambiar el panorama en el futuro. No obstante, se podría creer que dichas desigualdades son aún más importantes en el narcocine debido al machismo particularmente pronunciado que caracteriza la narcocultura en la que se inscriben las películas. Por esta razón, cabe interrogar quiénes están detrás de las producciones de la narcocultura para acceder a una comprensión más profunda de las representaciones que aparecen en dichos productos.

Hasta el momento, los trabajos académicos han resaltado la vigencia de la sexualización y de la cosificación de varios personajes femeninos de las producciones audiovisuales mexicanas sobre narcotráfico, así como la persistencia de numerosos estereotipos asociados a la feminidad (y a la masculinidad). Sin embargo, también han destacado la irrupción en el panorama audiovisual de personajes femeninos más activos, empoderados y decididos susceptibles de proponer nuevas alternativas de feminidades narco. La mayoría de las investigadoras y de los investigadores se han preguntado en qué medida estos personajes, al elegir formas de poder que se alcanzan a través de la violencia o de la sexualidad, perpetúan los códigos patriarcales, y si encarnan una verdadera subversión de los roles de género convencionales, aunque no siempre han ofrecido respuestas definitivas a estas interrogantes. En los dos próximos capítulos de la tesis, procuraremos posicionarnos también en este debate y participar, a partir del corpus muy singular del narcocine *videohome*, en el diálogo ya iniciado.

Capítulo 6. Las coreografías sociales del género en el narcocine *videohome*: los personajes femeninos subordinados a las masculinidades narco

En el capítulo 5, vimos los diferentes posicionamientos de las investigadoras y de los investigadores de la narcocultura en cuanto a las representaciones femeninas de las producciones audiovisuales sobre narcotráfico. En el presente capítulo y en el que sigue, desarrollaremos nuestro propio análisis de los papeles femeninos del narcocine *videohome* a partir del estudio de nuestro corpus de contexto y de análisis, conformado por películas producidas desde 2007. Mientras que dedicaremos este capítulo a las representaciones femeninas del narcocine que reproducen los estereotipos de fragilidad, pasividad, victimización y cosificación sexual tradicionalmente asociados a la feminidad desde una perspectiva heteropatriarcal, presentaremos en el capítulo 7 las feminidades alternativas o transgresoras de estos modelos de subordinación que aparecen retratadas en el narcocine.

Al igual que en otras sociedades latinoamericanas contemporáneas, en México se observan ciertos comportamientos de género que se conforman en torno a convenciones sociales. En el caso mexicano en particular, estas convenciones están arraigadas en el machismo y el marianismo (Pantaleo 2010), ambos aspectos de la ideología patriarcal. A fuerza de reproducirse socialmente, estos comportamientos, que se pueden conceptualizar como coreografías sociales del género (Valencia 2014), dan lugar a estereotipos que están vehiculados y consolidados por las producciones culturales como el cine. Desde la Época de Oro, el cine mexicano ha movilizado personajes masculinos y femeninos estereotipados que han reproducido a la perfección el “deber ser” que la ideología heteropatriarcal y machista ha atribuido a cada género o que han encarnado características contrarias a estas normas; en ambos casos, estos personajes han permitido, desde la ficción, evidenciar las expectativas de género presentes en la sociedad de producción de los filmes en cuestión.

En el narcocine *videohome* actual, las coreografías sociales del género propias de la narcocultura se expresan a través de la presencia de personajes masculinos de narcotraficantes que se empoderan y ascienden social y económicamente a través de prácticas necropolíticas de violencia y de crueldad y que lucen el poder, la riqueza y el estatus que han adquirido mediante el consumo ostentoso y la exaltación de su sexualidad heteronormativa. Conjuntamente a la presencia de personajes masculinos en las tramas que reproducen y cristalizan los clichés heteropatriarcales de la hombría en la narcocultura, el dispositivo machista de género retratado en el narcocine se traduce también por la existencia complementaria de personajes femeninos subordinados a la masculinidad narco, cuya representación en los filmes permite resaltar el poder de los machos traficantes al mismo tiempo que confirma estereotipos de género como la fragilidad femenina y la disponibilidad sexual de las mujeres. En este sentido, entre estos personajes femeninos, destacan particularmente las víctimas de la violencia necropolítica que emerge del capitalismo gore, a menudo familiares de traficantes que viven en carne propia las consecuencias de las actividades de su consorte, padre o hijo a mano de un cártel enemigo, y las acompañantes sexualizadas de los narcos, que llamaremos mujeres decorativas o mujeres-trofeo, que los narcos escogen en función de sus atributos físicos que se alinean con los tipos de cuerpos voluptuosos valorados por la narcocultura y que llegan a simbolizar el prestigio social, el éxito económico y la capacidad adquisitiva de los narcos.

En las páginas que siguen, nuestra reflexión en torno a los tipos de personajes del narcocine que se adecuan a las coreografías sociales del género promovidas por la narcocultura se desplegará en cuatro momentos. En un primer tiempo, se presentarán las coreografías sociales del género que existen en la cultura mexicana y cómo han sido retratadas en el cine nacional. Puesto que los constructos sociales que son la masculinidad y la feminidad están interconectados, interdependientes y coexisten en un diálogo constante, consideramos que se deben pensar conjuntamente y, por lo tanto, que la comprensión de la masculinidad hegemónica (Connell 1995) de la narcocultura es fundamental para interpretar las feminidades asociadas al narcotráfico. En este sentido, reflexionaremos, en un segundo momento, sobre las masculinidades del narco retratadas en el corpus y su estrecha relación con las dinámicas de género y demandas actuales del capitalismo gore, para luego analizar las representaciones femeninas del narcocine

subordinadas a estas masculinidades violentas y alineadas con el paradigma neoliberal, que también se ajustan a las coreografías sociales del género de la narcocultura. El tercer y el cuarto apartados del capítulo estarán dedicados a los personajes de víctimas de la narcoviolencia y de mujeres que sirven de trofeos para los traficantes, respectivamente.

Aclaremos que no buscamos presentar un listado exhaustivo de las representaciones femeninas estereotípicas del narcocine *videohome*, sino proponer un análisis de mayor calado de algunos de los estereotipos recurrentes en las ficciones estudiadas que nos permitan particularmente resaltar el dispositivo de poder sexo-genérico (Núñez Noriega y Espinoza Cid 2017) de la narcocultura que subordina las feminidades a las masculinidades del narco (capítulo 6), así como posibles subversiones o transgresiones de este modelo (capítulo 7), y que nos ayuden a pensar el entramado de relaciones entre las dinámicas heteropatriarcales de género que emergen del narcotráfico y el contexto neoliberal. Efectivamente, los estereotipos a los que se asocian las representaciones de género de nuestro corpus, además de ofrecernos perspectivas sobre el narcocine, arrojan luz sobre la configuración de las masculinidades y de las feminidades del narco y las coreografías sociales del género presentes en la narcocultura. En este sentido, nos proporcionan también información valiosa sobre el contexto de producción de las películas en México y en su zona fronteriza con Estados Unidos.

Subrayemos por último que la violencia, el hiperconsumo y la sexualidad constituyen tres ejes transversales que volverán repetidamente a lo largo de este capítulo y del siguiente en diferentes combinaciones y manifestaciones y que nos ayudarán a articular las representaciones de género del corpus con el dispositivo de poder sexo-genérico más amplio del capitalismo gore.

6.1. Coreografías sociales del género y estereotipos

6.1.1. Las coreografías sociales del género en la sociedad mexicana

Los comportamientos considerados adecuados para cada género están determinados por convenciones sociales internalizadas por los individuos y vehiculadas por las producciones culturales. Al respecto, la filósofa Sayak Valencia conceptualiza los comportamientos de género socialmente valorados, naturalizados y promovidos por las industrias culturales que cristalizan las

concepciones dominantes y normativas como coreografías sociales del género (2014, 76). Las coreografías sociales del género son, entonces, comportamientos de género esperados y reproducidos masivamente como “coreografías” transmitidas por los medios de comunicación. La reproducción y la repetición de estas coreografías sociales pueden dar lugar a comportamientos estereotipados que se consolidan y se convierten en modelos. Este proceso tiene un importante anclaje cultural e histórico: en palabras de Valencia, “los modelos de masculinidad y feminidad son contextuales y se adaptan, para sobrevivir, a los contextos históricos y a las transformaciones económicas de las sociedades” (70).

Bajo el orden patriarcal vigente en la sociedad mexicana, las coreografías sociales del género se apoyan históricamente en dos pilares ideológicos que tienen fuertes implicaciones sobre las dinámicas de género: el machismo y el marianismo. El machismo se sustenta en un ideal varonil de agresividad e intransigencia en las relaciones interpersonales entre hombres, pero también en la discriminación de género, la actitud de prepotencia de los varones ante las mujeres, la arrogancia y la violencia sexual heterosexista (Paniagua Stevens 1973). En México y otros lugares de América Latina, el machismo está también acompañado por su contraparte en términos de coreografías sociales del género femenino, el marianismo. Se trata de un ideal latinoamericano de conducta inspirado en la Virgen María que supone que las mujeres latinas deben encarnar virtudes consideradas femeninas como la fuerza interior, el autosacrificio, la obediencia, la humildad, la piedad y la castidad, y que deben someterse a las figuras masculinas (Fuller 2004; Pantaleo 2010, 351). Investigadoras como Evelyn Paniagua Stevens y Katherine Pantaleo subrayan que el machismo y el marianismo aparecen como dos expresiones complementarias e interdependientes de la ideología patriarcal en América Latina que indican el estatus diferenciado de los hombres y de las mujeres en estas sociedades (Paniagua Stevens 1973; Pantaleo 2010, 351).

Pensar conjuntamente las construcciones de los géneros femenino y masculino es necesario para comprender plenamente las complejas dinámicas entre hombres y mujeres en una sociedad dada, puesto que las coreografías sociales de ambos géneros están entrelazadas en un diálogo continuo. Por esta razón, consideramos que el estudio del machismo en México provee también informaciones valiosas sobre el marianismo y al revés. De hecho, las dinámicas de género

en México se han estudiado ampliamente a través de un enfoque en las coreografías sociales del género de los varones. Por ejemplo, Carlos Monsiváis (1981) y Jean Franco (1989) proponen que la idea de identidad nacional masculina en México se ha vinculado, desde la época postrevolucionaria, con el machismo que se asoció en los tiempos revolucionarios a las clases subalternas campesina y trabajadora que participaron activamente en las luchas armadas y en la reconstrucción del país y que, por esta razón, se han valorado positivamente. Según Monsiváis, desde la Revolución mexicana, el Estado se ha apoyado en la idea patriarcal del “macho” como superlativación del concepto de hombre para construir y consolidar la identidad mexicana, y ha difundido esta idea mediante las industrias culturales. Del mismo modo, Valencia (2017) insiste en el profundo entramado histórico que existe entre la concepción del macho y la construcción de la identidad mexicana a nivel estatal desde la Revolución. La investigadora mexicana resalta que el machismo ha sido exaltado desde aquella época por las instituciones estatales mexicanas como el modelo ejemplar de masculinidad que se ha entendido como violenta y bélica, lo que ha tenido como consecuencias importantes la inclusión de comportamientos violentos y machistas en las coreografías sociales del género masculino en México y, en el plano sociopolítico, la legitimación moral de la clase criminal en el país y de las narcomasculinidades (372), en las que nos detendremos en un apartado ulterior de este capítulo.

Los ideales de género que se apoyan en el machismo para los hombres y el marianismo para las mujeres dan lugar a la creación de estereotipos que se insertan en estas coreografías patriarcales. Robyn Quin define el estereotipo como una representación frecuentemente repetida que convierte un fenómeno o un elemento complejo en algo simple (1996, 225-32). Por ende, los estereotipos dan lugar a simplificaciones y generalizaciones socialmente compartidas que hacen que sean percibidos como hechos naturales y obvios por ciertos grupos (Acosta Ugalde 2014, 112-13). En palabras del académico en estudios poscoloniales Homi Bhabha, “el estereotipo [...] es una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está ‘establecido’, ya conocido, y algo que debe repetirse ansiosamente”¹²⁴ ([2001] 2003, 388). En este sentido, tanto Quin como Bhabha insisten en que la fuerza de estas ideas preconcebidas

¹²⁴ “the stereotype [...] is a form of knowledge and identification that vacillates between what is always ‘in place’, already known, and something that must be anxiously repeated” (Bhabha [2001] 2003, 388; nuestra traducción).

se apoya en la repetición. Esta idea o imagen simplificada que un grupo dominante se hace de un grupo marginado, según Bhabha, participa en la perpetuación de dinámicas desiguales de poder ([2001] 2003, 398).

La repetición también opera en el caso de la construcción social del género. La filósofa Judith Butler insiste en la performatividad del género, que se apoya en ciertos rituales y actos repetidos que, influidos por las ideas y expectativas que se tienen culturalmente del género, acaban ajustándose a ellas o alejándose de ellas y, a través de este proceso, producen el género ([1990] 2010, xv-xvi). La repetición permite imitar y, por ende, consolidar las concepciones del género, pero también desplazarlas y perturbarlas en determinados casos (42, 189). Butler plantea que el género es ante todo un acto:

Como en otros dramas sociales rituales, la acción del género requiere una actuación que *se repite*. Esta repetición es a la vez una recreación y una reexperimentación de un conjunto de significados ya establecidos socialmente; y es la forma mundana y ritualizada de su legitimación. [...] El género no debe interpretarse como una identidad estable o un locus de agencia del que se derivan diversos actos; más bien, el género es una identidad tenuemente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior a través de una *repetición estilizada de actos*.¹²⁵ (191; cursivas de la autora)

En este sentido, siguiendo a Butler, podemos considerar que los actos repetidos, como coreografías, construyen el género y los estereotipos asociados a él.

Un gran número de estudiosas y estudiosos del cine mexicano como Julia Tuñón (1998), Jesús Martín Barbero ([1987] 1998) y Sergio de la Mora (2006) han movilizad el concepto de estereotipo para pensar las representaciones de género que circulan en los filmes producidos en México, como se verá en el próximo subapartado.

6.1.2. Las coreografías sociales del género en el cine mexicano

En México, el estudio de las representaciones de género en el cine se ha enfocado en gran parte en los papeles estereotipados recurrentes en las películas de la Época de Oro, producidas entre

¹²⁵ "As in other ritual social dramas, the action of gender requires a performance that is *repeated*. This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established; and it is the mundane and ritualized form of their legitimation. [...] Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*." ([1990] 2010, 191; nuestra traducción, cursivas de la autora).

finales de los treinta y los cincuenta, y particularmente en el melodrama. La historiadora Julia Tuñón identifica los papeles femeninos estereotipados de la madre-esposa abnegada, la abuela omnipotente, la prostituta y la mujer fatal o devoradora como los más destacados en las películas de la Época de Oro (1998). Resalta que el contraste entre las “mujeres malas” y las “mujeres buenas” o santas (dicotomía Eva/María) era necesario en las películas de la época para hacer resaltar el “deber ser” tradicional femenino —que Violeta Lemus Martínez describe como obediente, resignado, servil y abnegado (2015)— promovido por la sociedad mexicana de la época, ya que las tramas solían condenar los comportamientos femeninos transgresores y consolidar, por lo tanto, la moral y los roles tradicionales de género a la vez de ofrecer modelos para las mujeres de carne y hueso (Tuñón 1998, 71-80, 102-7, 179, 279).

De hecho, según Carlos Monsiváis, el cine nacional mexicano de los años treinta a cincuenta, además de entretener, enseñaba códigos de conducta, hábitos y actitudes que correspondían a los ideales de la nación postrevolucionaria y que abarcaban los comportamientos de género (1977a, 446). En este sentido, Tuñón insiste en que las construcciones normativas de género en el cine mexicano de la Época de Oro, tanto en el caso de los personajes femeninos como de los masculinos, recurren al estereotipo y tienden a reproducirse y a consolidarse a medida que están movilizados (Tuñón 1998, 76, 173). Por lo tanto, los estereotipos que se ajustan a las coreografías sociales y adoptan los comportamientos valorados por las concepciones normativas del género o al contrario que resultan transgresores de estas coreografías se vuelven icónicos y fácilmente reconocibles por el público a través de la repetición masiva. Los personajes estereotipados tienen una eficacia narrativa, dado que cubren ciertas funciones en la trama: aluden a categorías morales y didácticas y sirven de algún modo para materializar valores abstractos de manera exagerada y fácil de entender, como la pureza, la lealtad, la sumisión, la ambición, etc. (Tuñón 1998, 78-79).

De este modo, los personajes del melodrama, que sigue siendo uno de los géneros más populares en México desde la Época de Oro, son un ejemplo llamativo de la encarnación de funciones marcadas y reconocibles por las audiencias. Jesús Martín Barbero identifica cuatro estereotipos de personajes melodramáticos: el Traidor (o Perseguidor o Agresor), que personifica el mal, el vicio y la impostura, que engaña a su víctima y que encarna las pasiones agresivas; la

Víctima, casi siempre femenina, que sufre y necesita protección debido a su indefensión y que encarna la virtud y la inocencia; el Justiciero o Protector, normalmente hombre, quien salva a la víctima, castiga al traidor y saca a la luz todas las verdades de las tramas; y el Bobo, el antihéroe torpe, grotesco y grosero quien tiene una forma popular de hablar y asegura la presencia de un elemento cómico en la trama que permite la distensión y el relajo emocional del público después de fuertes momentos de tensiones ([1987] 1998, 157-60). Estos estereotipos anclan el melodrama en el imaginario popular y consolidan los valores morales promovidos en la sociedad, como si en este género, en palabras de Martín Barbero, “se encontrara el molde más ajustado de ver y de sentir de nuestras gentes” (1983, 67). La puesta en escena de los estereotipos referidos en las cintas participa en la normalización de las coreografías sociales del género o del “deber ser” en cuanto a la indefensión y la virtud femeninas y a la fuerza y la potencia masculinas.

En este sentido, Sergio de la Mora propone pensar el cine mexicano como una tecnología del género (De Lauretis 1987) “cinemachista”, es decir, como una institución que contribuye a hacer circular y a cristalizar una imagen del macho mexicano y, paralelamente, de la mujer subordinada al macho (2006, 3). Dialogando con las teorías de Teresa de Lauretis sobre el cine y centrando su reflexión en el caso mexicano, acuña el término “cinemachismo” desarrollando una argumentación de índole histórica acerca de la idea de identidad nacional que circula a partir de la construcción del género en la pantalla, y, más específicamente, a partir de la imagen del macho erigido en símbolo distintivo y representativo de la nación mexicana postrevolucionaria. Para él, el cinemachismo se refiere a la circulación y a la cristalización de una ideología machista y patriarcal a través del cine, que propone como un fenómeno postrevolucionario promovido por el Estado mexicano (2006, 2, 3, 6, 7). Desde la Revolución, el cine nacional sería entonces una herramienta fundamental para construir, transmitir, difundir y consolidar las ideologías estatales de género.

Ana M. López también argumenta que el melodrama de la Época de Oro, al abordar las contradicciones y los deseos de la sociedad mexicana postrevolucionaria, juega un papel fundamental en la construcción y negociación de una nueva identidad nacional y de género, pero subraya la complejidad de estas mediaciones (2004, 447-48). Según la investigadora, el melodrama explora las tensiones presentes en la construcción de las identidades de género

dentro de la cultura heteropatriarcal en un contexto de redefinición nacional impulsado por la modernización. Como subraya López, esta reconfiguración identitaria se produce después de una Revolución que, al enfatizar la virilidad del macho como elemento central de la transformación social, había relegado a las mujeres a un papel secundario dentro del proyecto nacional (444-47). En este sentido, los conflictos de los melodramas familiares giran en torno al choque entre los valores antiguos del porfiriato y la vida urbana moderna e industrializada, a la crisis de la masculinidad que emerge de este choque y a la inestabilidad de la identidad femenina, dividida entre la guardiana piadosa de los valores familiares tradicionales y patriarcales, relegada al ámbito doméstico, y la devoradora fría y peligrosa o al contrario la prostituta apasionada, que pertenece al ámbito público de los cabarés (444-53) —papeles que corresponden respectivamente a las “mujeres buenas” y “mujeres malas” destacadas por Tuñón—. López plantea que los melodramas, mediante la representación de personajes como las cabareteras o rumberas deseantes, que contrastan con las madres abnegadas y las mujeres caídas pero redimidas, proponen nuevos modelos de subjetividades femeninas independientes que desafían el antiguo orden moral porfiriano. Sin embargo, estas narrativas alineadas con el proyecto postrevolucionario mantienen una perspectiva heteropatriarcal que considera que la respetabilidad y el deseo son incompatibles en las mujeres (454-55).

Si bien una cantidad considerable de los trabajos académicos que versan sobre las coreografías sociales del género en el cine mexicano se han interesado sobre todo por la Época de Oro y el melodrama, por ser respectivamente un período del cine nacional y un género que han marcado la historia del cine mexicano, las normas de masculinidad y de feminidad también han sido perpetuadas y siguen reproduciéndose hasta la actualidad a través de una abundancia de cintas de formatos y géneros muy diversos. El cine *videohome*, producido al margen de los circuitos estatales, también ha hecho circular y evolucionar estos códigos en sus películas producidas en serie a través de personajes que representan roles de género claramente definidos, simplificados y fácilmente identificados por el público. En este sentido, estas películas recuperan las tradiciones retóricas de estereotipación del cine clásico y de las telenovelas, adaptándolas a la época y al contexto actuales (Mercader 2012, 213; Valencia 2014, 71; Tiznado Armenta 2017,

11, 25). A continuación, nos detendremos en algunos de los estereotipos audiovisuales de la narcocultura presentes en nuestro corpus.

6.2. Narcomasculinidades violentas, consumistas y heterosexuales

6.2.1. Las narcomasculinidades en el contexto social mexicano

Si el machismo y el marianismo han ocupado un lugar central en las coreografías sociales del género en la sociedad y en las producciones culturales como el cine en México, el narcotráfico también ha dado lugar a la aparición de nuevas construcciones hegemónicas de género propias a la narcocultura y retratadas en sus manifestaciones artísticas, como se verá en el resto del capítulo.

Antes de referirnos a la masculinidad hegemónica y dominante asociada al narco en la sociedad mexicana y en el narcocine *videohome*, lo que constituirá el tema de este apartado, cabe detenernos brevemente en el concepto de masculinidad hegemónica en sí. Raewyn Connell propuso en 1995 una definición de la masculinidad hegemónica que ha servido de punto de partida para repensar las jerarquías y estructuras de poder y de dominación entre géneros. En la revisión del concepto que hicieron Connell y James W. Messerschmidt en 2005, la definieron como una forma idealizada de hombría y como una serie de prácticas y de maneras de vivir la masculinidad que legitiman la posición dominante del hombre en la sociedad frente a las demás identidades de género —frente a las mujeres, pero también frente a las personas trans o no binarias, a los homosexuales o a los hombres tildados despectivamente de “afeminados” que la sociedad patriarcal encierra dentro de la caja conceptual de lo “femenino” (832). Se trata de una forma normativa de masculinidad heterosexual y de un estándar que permite definir al “hombre verdadero” en función de características percibidas como masculinas, como la violencia y la agresión, el estoicismo, la valentía, la dureza, la fuerza física, la condición atlética, la toma de riesgos, la búsqueda de sensaciones fuertes, la competitividad y el éxito, para nombrar algunas, aunque su carácter no es fijo ni monolítico (838).

Si bien es cierto que la masculinidad hegemónica, dentro de las múltiples masculinidades teorizadas por Connell, no pretende a la universalidad y a la fijeza —que, dado las especificidades

locales y contextuales no generalizables, serían, a efectos prácticos, inalcanzables—, el concepto de masculinidad hegemónica busca definir las tendencias dominantes en una gran mayoría de culturas contemporáneas, sobre todo norteamericanas y europeas del Oeste, acerca de las razones y maneras por las que una cultura dada conserva roles sociales masculinos que dominan generalmente a las mujeres y a las masculinidades alternativas. Para dar cuenta del dinamismo y de la multiplicidad de las masculinidades, la reformulación que Connell y Messerschmidt ofrecieron del concepto en el 2005 incluye también, entre otras cosas, las ideas de jerarquización y de geografía de las masculinidades (847-51). Por esta razón, la masculinidad hegemónica solo existe en relación con las formas no hegemónicas y subordinadas de la masculinidad y de la feminidad y se modifica en función de estas relaciones y en función del paso del tiempo (852-53). Esta noción estereotipada de masculinidad moldea sobre todo la socialización y las aspiraciones de los hombres jóvenes.

Refiriéndose a las características emblemáticas de la hombría, que corresponden a las expectativas sociales o demandas de género que Rita Laura Segato conceptualiza como mandato de masculinidad (2018), algunos investigadores y algunas investigadoras evocan para el contexto específico mexicano, en diálogo con las propuestas de Connell y Messerschmidt, el honor, la valentía, la temeridad, la competencia, la fuerza, la toma de riesgo y la indiferencia ante el peligro, la rudeza, la resistencia, el control de la compasión y la capacidad de pelear, herir o matar, el afán de poder, el menosprecio de las virtudes femeninas, la seriedad, la afirmación de la autoridad y el estoicismo (Monsiváis 1981, 9; Lagarde y de los Ríos [1990] 1993, 645; Núñez Noriega 2017, 48-50; Núñez Noriega y Espinoza Cid 2017, 99). El mandato de masculinidad, según Segato, hace que los hombres deban demostrar constantemente sus potencias bélica, política, sexual, intelectual, económica y moral, para aspirar a ser reconocidos como sujetos masculinos (2016, 113, 142; 2018, 40-41, 44-45).

En lo que atañe a los narcotraficantes mexicanos, se insertan también en la tradición heteropatriarcal masculina de violencia que hace eco a los valores bélicos de honor, valentía y prestigio social alcanzables mediante hechos de armas, referidos en el apartado anterior como herencia de la Revolución mexicana (Valencia 2017, 372); sin embargo, la relación entre las coreografías sociales del género masculino y los actos violentos en México tiene probablemente

su origen siglos atrás. En este sentido, las narcomasculinidades modernas han sido teorizadas por Sayak Valencia, Katia Sepúlveda y Liliana Falcón como el resultado de una producción de subjetividad neoliberal inserta en lógicas de dominación colonial (Valencia y Sepúlveda 2016, 86; Valencia y Falcón 2021, 40-41). Las investigadoras sostienen efectivamente que la asociación moderna entre la masculinidad y la violencia en varios lugares de América es una reconfiguración, bajo los patrones del capitalismo gore, del modelo de hombría de los conquistadores españoles que se fundamenta en la guerra, la virilidad y la potencia sexual (Valencia y Sepúlveda 2016, 79; Valencia y Falcón 2021, 40-42).

Esta tesis va en la misma dirección que la de la filósofa argentina María Lugones, quien afirma que el sistema patriarcal de dominación masculina, el heterosexismo y el concepto mismo de género son hechos coloniales¹²⁶ (2007, 186-87). Dicho modelo bélico de hombría arraigado cultural e históricamente en las sociedades latinoamericanas habría sido recuperado y reapropiado en la actualidad por los narcos en su afán neoliberal de conseguir el éxito individual y de enriquecerse mediante prácticas necropolíticas de todo tipo (Valencia 2010, 57; Valencia y Falcón 2021, 41), construyendo “una diada entre la necromasculinidad y el capitalismo como sistema de producción de subjetividad” (Valencia y Falcón 2021, 39). Por lo tanto, siguiendo a Valencia, Sepúlveda y Falcón, se puede considerar que el ejercicio de la violencia por parte de los narcotraficantes se ve legitimado tanto por las demandas de la masculinidad hegemónica (Connell 1995) heteropatriarcal aplicadas al contexto narco como por el machismo nacional que se ha consolidado desde la época colonial y que se rearticula en el proyecto neocolonial del neoliberalismo¹²⁷.

Héctor Domínguez Ruvalcaba también considera que la violencia extrema y la crueldad han pasado a formar parte de las coreografías sociales del género masculino asociadas a la

¹²⁶ Según la antropóloga argentino-brasileña Rita Laura Segato, el patriarcado remonta incluso a una época anterior a la colonia y también existía en los pueblos del continente americano antes de la Conquista (2018, 45).

¹²⁷ Aclaremos que la asociación entre la masculinidad hegemónica y la violencia no es exclusiva del capitalismo ni del neoliberalismo, ya que también está presente en las sociedades socialistas. Asimismo, se observa en los ideales revolucionarios y anticoloniales, como lo ilustran diversas películas latinoamericanas del Tercer Cine (Getino y Solanas 1969) producidas en las décadas de 1960 y 1970. Sin embargo, dado que las coreografías sociales del género se ajustan y adaptan al contexto sociohistórico, político y económico, el modelo hegemónico de masculinidad vinculado al narcotráfico que describimos en este trabajo se integra plenamente en las dinámicas contemporáneas del capitalismo gore.

narcocultura como reflejo de una cultura mexicana machista, y considera que la violencia de género es una de las expresiones extremas del neoliberalismo (2017, 123). En palabras del autor, si el ser hombre no supone necesariamente ser violento, “la violencia es parte de una cultura específica del ser hombre que se reproduce mediante mecanismos culturalmente sancionados, como las redes homosociales masculinas que sostienen el mercado ilícito” (123).

En el ámbito de la narcocultura, el poder masculino narco depende en buena medida de la edificación y del mantenimiento de la reputación de los narcotraficantes como exitosos e implacables. Con esta perspectiva en mente, varios traficantes mexicanos mandan componer narcocorridos que hacen gala de sus logros y de su fortuna¹²⁸. Además de la música, los cuerpos mutilados de los difuntos y difuntas también son otra vía de transmisión de los mensajes: los cadáveres de miembros de facciones enemigas son frecuentemente colgados de los puentes y viaductos y usados como medios de comunicación por los grupos de narcotraficantes, que usan estos cuerpos para transmitir advertencias a los cárteles rivales, a los servicios de policía o a los ciudadanos y ciudadanas sobre el alcance de su poder.

Tanto Valencia como Domínguez Ruvalcaba proponen que la vinculación narcocultural entre la virilidad y el poder violento de decidir quién importa y quién no, quién puede vivir y quién debe morir, se puede entender a la luz del concepto de necropolíticas, y que el modelo de control necropolítico heteropatriarcal gestionado por el crimen organizado se está sustituyendo al modelo político del Estado-nación en México (Valencia 2012, 83; Domínguez Ruvalcaba 2015, 13). Al respecto, Valencia propone entender las necropolíticas como “un engranaje económico y simbólico que produce otros códigos, gramáticas, narrativas e interacciones sociales a través de la gestión de la muerte” (2012, 83). Este engranaje dialoga con lo que Rossana Reguillo Cruz ha denominado una “necromáquina” (2021), un aparato empresarial que produce muerte, pero también procesos de socialización y maneras de entender el mundo relacionados con estas prácticas crueles de gestión de la muerte y desarticulación violenta de los cuerpos (11, 151). En el contexto en el que los cárteles gestionan la tortura y los asesinatos de los rivales económicos de los narcotraficantes desde una perspectiva necropolítica, la violencia machista y el poder de

¹²⁸ En este sentido, Juan Carlos Ramírez-Pimienta define el corrido como “la diseminación cantada de una fama” (2017, 9).

vida y muerte ejercidos por los narcotraficantes se leen como una de las facetas de las políticas asesinas narco, y también como un paradigma cultural que rige la formación de las identidades masculinas narco y las interacciones entre los integrantes de los cárteles en base a la violencia extrema. En este sentido, los actos necropolíticos asociados con las masculinidades crueles y bélicas desarrolladas bajo la influencia del mercado criminal referidas por Valencia, Sepúlveda, Falcón, Domínguez Ruvalcaba y Reguillo Cruz pueden entenderse como pedagogías de la crueldad, que Segato conceptualiza como la serie de “actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas” (2018, 11). Segato plantea que estas pedagogías no solo enseñan a matar, sino que fomentan una “muerte desritualizada” (2018, 11).

Además de subrayar la conexión intrínseca de las necropolíticas que caracterizan la zona fronteriza mexicano-estadounidense con la economía neoliberal, el hiperconsumo y la mercantilización de la muerte (2012, 89), Valencia imprime al concepto de Mbembe (2003) una profunda dimensión de género: para ella, en el contexto mexicano, al igual que en los demás espacios del mundo fragilizados por diversas violencias estructurales en los que se vive mayor precariedad, las necropolíticas nacen en parte porque los hombres esperan cumplir con las demandas de la masculinidad hegemónica hacia los varones, y encarnar el papel de “macho proveedor” con el poder adquisitivo impuesto por los ideales neoliberales patriarcales a pesar de la precariedad económica en la que se vive en la frontera y en varios sectores del país¹²⁹ (Valencia 2012, 88; Valencia y Falcón 2021, 41). Por ello, mercantilizan la muerte y la violencia, encontrando vías alternativas e ilegales para ajustarse al mandato de masculinidad neoliberal (Valencia 2010, 16). Como la pobreza en la que se encuentran no les permite alcanzar sus aspiraciones hiperconsumistas por la vía legal, los que Valencia denomina sujetos endriagos emplean estrategias necropolíticas para lograr este objetivo, conformando al hacerlo las filas del capitalismo gore y del narcotráfico (2017, 373, 376-77). Dichos endriagos están sometidos a una presión constante, cristalizada en la mirada y el juicio de sus pares, para reproducir los

¹²⁹ Subrayemos que, además de los motivos económicos para entrar en las redes violentas del narcotráfico, Guillermo Núñez Noriega y Claudia Esthela Espinoza Cid identifican las aspiraciones identitarias y de construcción de redes de homosociabilidad heteropatriarcal como motivaciones principales de ingreso (2017, 102, 113).

comportamientos esperados de las masculinidades narco; esta presión mueve a varios de ellos a adoptar prácticas machistas y a gestionar su trato con la muerte desde una perspectiva económica (Segato 2016, 113; Valencia 2017, 372-73). En otras palabras, la presión social y la promesa neoliberal de ascenso económico rápido desde una perspectiva presentista llevan a varios hombres insertos en el negocio del narcotráfico a lucrar con la violencia y la muerte para obtener poder adquisitivo y acceder a un rol de proveedor, ya que el hiperconsumo y la proveeduría aparecen para ellos como un espacio de autoafirmación y de validación individual de la subjetividad masculina, y la violencia, como una estrategia de rechazo de la vulnerabilidad — percibida como debilidad— (Valencia 2010, 16; 2017, 373, 379; Valencia y Falcón 2021, 39-41).

Al respecto, para Raewyn Connell, el modelo transnacional de masculinidad que predomina en el orden mundial actual globalizado es el del hombre de negocios *jet set* —modelo que llama masculinidad empresarial transnacional¹³⁰ (1998, 16)—. Se trata de un tipo de masculinidad que asocia a los hombres que controlan económica o políticamente las instituciones dominantes del mercado global: Connell la define como marcada por un creciente egocentrismo, lealtades condicionales, un sentido decreciente de la responsabilidad hacia los y las demás y la falta de compromiso permanente, excepto con la idea misma de acumulación (16). La masculinidad empresarial transnacional, a decir de la autora, tiende a percibir las relaciones eróticas con las mujeres desde una óptica mercantil, y a tratar los cuerpos como objetos (16). Sayak Valencia y Liliana Falcón han reactualizado el modelo propuesto por Connell de manera cultural y geográficamente situada para el contexto mexicano de narcoviolencia y capitalismo *gore*, y lo han referido como “subjetividad empresarial necroadministrativa” (2021, 42). Según las autoras, habría en la actualidad dos modelos distintos de narcomasculinidades, ambos insertados en el proyecto neoliberal de lo que Rossana Reguillo Cruz califica como “trabajo de la violencia” (Reguillo Cruz 2012, 42-43; 2021, 55): el embriago, proletario del narcotráfico, y el administrador-empresario varón que representa una especie de director general o CEO (*Chief executive officer*) del cártel en la economía globalizada, posición a la que aspira el endriago y que simboliza el éxito económico y profesional en el ámbito narco (Valencia y Falcón 2021, 42).

¹³⁰ “transnational business masculinity” (Connell 1998, 16; nuestra traducción).

Según Melissa Wright, las masculinidades empresariales del narcotráfico suelen ser percibidas como racionales en su uso de la violencia necropolítica por motivos comerciales (2011, 720-21). Efectivamente, desde una percepción binaria de los comportamientos de género, la violencia movilizada por los varones en el marco de las operaciones de las organizaciones delictivas, al contrario de la violencia femenina, no se percibe como injustificada, arbitraria o emocional, ni como algo personal, sino como un fenómeno calculado: los negocios son los negocios y los traficantes son buenos empresarios y patriarcas, dispuestos a movilizar las estrategias necesarias para asegurar la prosperidad económica de su negocio a todo coste (721). Por lo tanto, la violencia desplegada por las masculinidades agresivas, profesionales y competitivas del narcotráfico se justifica y legitima socialmente desde los patrones neoliberales patriarcales del capitalismo gore, ya que se entiende como el resultado de un cálculo económico profesional pretendidamente racional¹³¹ (720-21). Esta capitalización y racionalización de la muerte por los sujetos masculinos del narcotráfico tiene a su vez impactos considerables sobre las interacciones desiguales de género, como se demostrará a lo largo del capítulo (Valencia 2017, 373-74).

Resumiendo, las masculinidades vinculadas al narco están sometidas a fuertes presiones en términos de violencia y de hiperconsumo, y, como veremos más adelante en el capítulo, de sexualidad heteronormativa; estas presiones para ajustarse a los modelos hegemónicos de género están influidas por el contexto sociohistórico y económico y se adaptan a él. De hecho, la antropóloga feminista Gayle Rubin argumenta que es cuando una sociedad vive mayor inestabilidad que las construcciones de género y las jerarquías sociales se imponen con más fuerza (1993, 3-4). Siguiendo esta idea, se puede considerar que el contexto de inmensa precariedad y de disparidades sociales reforzadas por las políticas neoliberales en México, así como la explosión de violencia que ha conocido el país desde la guerra contra el narcotráfico,

¹³¹ Siguiendo a Rossana Reguillo Cruz, podríamos matizar esta idea de racionalidad percibida de la narcoviencia masculina desplegada en México, puesto que, desde la guerra contra el narcotráfico, la violencia utilitaria que persigue un “fin instrumental” y económico ha disminuido para dar paso a una violencia desmedida y cruel que parece buscar la demostración de su poder total a través del terror (2021, 24, 36, 151).

reúnen las condiciones idóneas para la consolidación de valores tradicionales de género en la sociedad mexicana.

6.2.2. Cuernito Armani: las narcomasculinidades en el narcocine *videohome*

Las características antes presentadas sobre las masculinidades del narco pueden verse claramente en las películas de narcocine *videohome*. Si bien no podemos dar cuenta con exhaustividad de los diferentes fragmentos del corpus que evidencian las coreografías sociales del género masculino vinculadas al narco, dado el volumen de cintas visionadas en el marco de la investigación, presentaremos a continuación algunos ejemplos representativos de la agresividad, del afán de ostentación neoliberal y de la demostración de la potencia sexual heteronormativa de los traficantes varones del narcocine.

Los narcotraficantes del corpus demuestran constantemente su sed de violencia y se presentan a sí mismos como seres crueles y despiadados. En numerosas ocasiones, explicitan discursivamente esta agresividad y la reivindican como fuente de poder, presentando una reflexión articulada sobre su participación deliberada en dinámicas necropolíticas. “Éramos una marca registrada de aniquilamiento, todos dispuestos al servicio de matar” (1h09m51s), confiesa por ejemplo mediante la narración juxtadiagética el personaje de Pancho Arce, quien opera en la célula delictiva de los Ántrax, en la película *El juego final: el Artista* (Oscar D. López, 2014)¹³². Con este comentario, Pancho evoca la brutalidad de los métodos del cártel, que se apoya en el conjunto de poderes de vida o de muerte que se ejercen sobre un grupo o una población que, según Mbembe (2003), se puede conceptualizar como necropoder, y presenta a los miembros de los Ántrax como instrumentos de la necromáquina narco. Las prácticas violentas movilizadas se inscriben en los mecanismos culturalmente sancionados por la narcocultura machista y su valoración de los comportamientos bélicos como prueba de valor y de virilidad, al tiempo que sirven los intereses del mercado criminal que, a decir de Pancho, se nutre de los asesinatos. Más adelante en la cinta, el mismo personaje establece explícitamente una comparación entre el

¹³² Esta referencia explícita a los criminales como instrumentos de muerte también aparece en otras películas como *La escolta personal* (Eleazar García Jr., 2011). En el filme, el personaje del traficante Eduardo Lascuráin comenta, refiriéndose a los dos campesinos que tuvieron un entrenamiento para convertirse en su escolta personal: “Están hechos todas unas máquinas de matar, carajo” (42m50s).

poder de vida y muerte que ejerce y el poder divino, subrayando que la multiplicación de los crímenes que comete lo hace sentirse encima del mundo: “Para este momento yo ya me sentía intocable. Jugando a ser Dios sin pensar en las verdaderas consecuencias” (1h19m57s). Es a través de las prácticas necropolíticas que el personaje de Pancho Arce se inserta en las redes homosociales masculinas asociadas al narcotráfico, constituyéndose en ejemplo de lo que Oscar Misael Hernández-Hernández llama las necromasculinidades (2017). La brutalidad desplegada por los integrantes de la célula delictiva responde plenamente a las coreografías sociales del género de la narcocultura que erigen las narcomasculinidades bélicas en modelos deseables.

La destrucción material de cuerpos enemigos por los hombres vinculados al narco también es el mecanismo a través del cual los traficantes consolidan su control sobre una región gracias al miedo que logran despertar. Esto lleva, una vez más, a la edificación de una necromasculinidad que se inserta en concepciones de hombría apologéticas del narcotráfico (Núñez Noriega 2017, 53). De hecho, más allá del ejercicio mismo de la narcoviolencia, el terror que suscitan las noticias y los rumores que corren acerca de la violencia desplegada por los personajes de capos y de sicarios juega también un rol significativo en la extensión de su poder en las obras analizadas.

En otro momento de *El juego final*, el personaje del traficante Manuel Torres Félix subraya este fenómeno cuando le afirma a Pancho: “Quiero sembrar el terror, controlarlo todo” (52m14s), asociando la capacidad de instaurar un clima de miedo al dominio que se ejerce sobre las demás personas. En este sentido, el necropoder masculino de los narcotraficantes crece con cada uno de sus crímenes, ya que el terror que nace de las decisiones que toman sobre la vida y la muerte de sus rivales es un factor importante para sentar su dominación —tanto psicológica como física— sobre las facciones enemigas y el resto de la población: cuantas más personas los traficantes matan, más se refuerza su poder simbólico asociado a los actos performativos de masculinidad bélica y, consecuentemente, más se extiende su necropoder.

Por lo tanto, en *El juego final*, el Artista, el Chino y sus colegas —al igual que la mayoría de los sicarios y de los traficantes hombres de las películas de narcocine *videohome*— se autodefinen a través del emprendimiento de acciones agresivas. De hecho, una vez que Pancho se involucra en la red del narcotráfico, todas las áreas de su vida experimentan una transformación radical y

se reconstruyen en torno a la violencia. Hasta la manera que tiene Pancho de relacionarse con el arte y de entenderlo se redefine a partir de los actos de crueldad, ya que se apoda “el Artista” debido a las técnicas “artísticas” de tortura y de asesinato que usa en su trabajo. Efectivamente, a partir de la mitad de la película, el protagonista deja de presentarse por su nombre y es reconocido por sus enemigos por su alias narco: “Gracias a mis métodos de torturar, dejé de ser Pancho Arce: me convertí en el Artista” (1h11m06s). Desde esta perspectiva, la violencia del capitalismo gore rige también la percepción de la identidad del protagonista y su manera de presentarse al mundo. La situación de subordinación de la vida —y de la muerte— al trabajo, tal como se ejemplifica en la película, es a su vez característica de la porosidad neoliberal de los límites entre la esfera personal y la esfera profesional y de la creciente valorización del capital (Lewis, Gambles y Rapaport 2007, 361). Por ende, los personajes de narcotraficantes del *videohome* son sujetos neoliberales endriagos que escogen los asesinatos y los actos violentos como fuente de trabajo e incluso como motor de formación de la subjetividad masculina, siguiendo los paradigmas patriarcales del capitalismo gore.

Basado en estos modelos bélicos de hombría valorados en la narcocultura, el necropoder o poder de vida y muerte que se ejerce sobre miembros de grupos enemigos es un tipo de poder que los personajes masculinos del narcocine consideran sumamente importante alcanzar. En la película *El Pozolero* (2009) de Alonso Ortiz Lara, que relata la confesión de un sicario apodado “el Pozolero” porque disolvió a trescientas personas en ácido¹³³, un sacerdote, incrédulo, le pregunta al protagonista desde su confesionario: “¿Estás tratando de decirme que fue el poder lo que te hizo unirte a esa gente [el cártel]? ¿Ese poder de decidir sobre las vidas de los demás: quién vive, quién muere, a quién levantan?” (45m15s).

Esto ya se observa en la cinta *El Señor de los cielos en el cártel de Juárez* (Jorge Araujo, 1997), producida unos diez años antes de nuestro corpus: el protagonista presume de su poder de decisión sobre el destino y la vida de sus interlocutores, y les recuerda, a modo de advertencia: “Si una chava me gusta, la puedo convertir en Miss México. Y en estas manos, también tengo sus vidas: las de ustedes y las de sus familias” (10m00s). Con esta intervención, el llamado Señor de

¹³³ Esta historia es inspirada en el caso real de Santiago Meza López que ocupó los titulares tras su detención en 2009.

los cielos resalta a la vez su necropoder, su influencia económica considerable en la sociedad mexicana y su heterosexualidad, características que ya estaban presentes en las películas de narcocine *videohome* de finales de los noventa y que encajan perfectamente con las expectativas de la narcocultura, que es a la vez bélica, capitalista y heteropatriarcal.

Las masculinidades agresivas retratadas en las películas de narcocine también se manifiestan en su dimensión empresarial y laboral, referida por Melissa Wright (2011), Sayak Valencia y Liliana Falcón (2021): los personajes masculinos movilizan en ciertos casos la violencia de manera calculada como un componente más de su oficio. Dar la muerte es efectivamente una de las tareas rutinarias del trabajo que ejercen los grupos de narcotraficantes: “Lo de siempre. Le das piso a este cabrón” (9m08s) es la consigna que le da Don Rogelio (el rival del traficante Manuel Torres Félix en *El juego final: el Artista*) a su hombre de mano, el Carnicero, cuyo apodo laboral refleja la violencia del trabajo que ejerce. Es más, en la misma película, cuando la novia del Pelón —el hermano de Pancho— se alarma al verlo con la cara cubierta de hematomas, él se molesta y le asegura que no debería preocuparse por las heridas: “Mira, mi hija, son cosas de trabajo. Son cosas de trabajo” (22m12s).

La violencia ejercida contra aquellos que perjudican las actividades criminales del cártel se vuelve parte integral del negocio del narcotráfico, por lo que llega a ser tratada con banalidad por los personajes. En determinadas secuencias, los personajes hablan incluso de asuntos laborales mientras se desarrollan escenas de tortura en segundo plano. Por ejemplo, cuando se encuentra en la finca de los Ántrax en Sinaloa, Pancho conversa normalmente con uno de los narcotraficantes apodado el Macho Prieto mientras que un hombre es golpeado con una barra de metal detrás de ellos. Durante su conversación, el hombre ensangrentado, suspendido en el aire por las prendas, grita de dolor y pide ayuda. Después de unos instantes, el Macho Prieto pierde la paciencia, irritado por el ruido de los gritos que interfiere en su conversación con Pancho, y mata al hombre en cuestión de un disparo. En este ejemplo, el asesinato del hombre al que estaban torturando se lleva a cabo fríamente por motivos de trabajo, puesto que sus lamentaciones impedían el desarrollo fluido de la conversación de negocios entre los dos traficantes.

De nuevo en este ejemplo, la violencia y los negocios están inextricablemente unidos. El ejercicio de lo que Rossana Reguillo Cruz llama el trabajo de la violencia (2012, 42-43; 2021, 55) en una economía regida por el capitalismo gore lleva entonces a los hombres insertos en las redes del narcotráfico a normalizar las prácticas violentas realizadas en un contexto profesional y a tomar cierta distancia emocional frente al sufrimiento ajeno (y a veces propio también) con el fin de acercarse a los ideales masculinos del narco.

La ostentación neoliberal de las riquezas y de los lujos adquiridos es otro comportamiento impulsado por las coreografías sociales del género masculino en la narcocultura que se observa en varias películas de narcocine. El gusto por las marcas, por ejemplo, se traduce en algunos títulos de filmes retomados de corridos como *El de los lentes Carrera* (Oscar D. López, 2014) y *Cuernito Armani* —en referencia al cuerno de chivo o AK-47— (Gonzalo González, 2016), y refleja la asociación que se establece en el marco del capitalismo gore entre consumo, éxito y poder. El personaje del Macho Prieto en *El juego final* aspira al exceso consumista que Maurício de Bragança (2015) define como narco-ostentación. Efectivamente, cuando El Macho Prieto le pide a Pancho Arce que le enseñe su pistola, se burla de él por no tener piedras incrustadas en su arma, ni tener sus iniciales grabadas como los demás sicarios:

— [risas] Es una pinche escuadra común, cabrón. Los verdaderos cabrones tienen la suya personalizada.

— A mí, no me gustan los adornos en las pistolas. [...]

— Mira, esta es la mía, cabrón. Con mis iniciales. [...] Clavadas en oro, cabrón, M.P. [...] Y pues ahora, todo el mundo trata de lucirse con las armas, cabrón. (1h00m05s)

Para De Bragança, la narcocultura promueve una narcoestética (Rincón 2009) que se caracteriza por un gusto por el exceso y por un ideal de consumo que se repercute en la música, en la arquitectura, en la moda, y hasta en los adornos de las pistolas. Esta estética del exceso propia del narco, que valora la adquisición y la puesta en escena constante y ostentosa de bienes de lujo como un signo de prestigio y estatus, es un resultado de las dinámicas neoliberales en las que se inscribe el narcotráfico (Rincón 2009, 148; De Bragança 2015, 153-59). De este modo, el Macho Prieto, con su pistola incrustada de piedras preciosas, reúne en un mismo objeto dos

dimensiones centrales de la construcción de las subjetividades masculinas del narco, ya puestas a dialogar en el concepto mismo de capitalismo gore: violencia y ostentación neoliberal. Armas y lujos. “Cuernito Armani”, como dice el corrido.

El manejo de carros de lujo o de coches de carreras es otra manifestación ostentosa de hombría y de potencia en numerosas cintas. En las dos primeras películas de la saga *Culiacán vs Mazatlán* (Oscar D. López, 2012 y 2014), por ejemplo, narcotraficantes rivales se enfrentan regularmente en carreras de coches, siempre acompañados por mujeres hermosas y ligeramente vestidas. Esta presencia femenina a su lado apunta de hecho plenamente a los clichés narcoestéticos de mujeres-trofeo que acompañan al traficante y le permiten exhibir su poder masculino y su virilidad, que trataremos más a fondo en una sección ulterior del capítulo (Santamaría Gómez 2012, 63, 64, 69). También en *El plebe del Camaro* (Arturo Bidart, 2023), el hijo de la familia de traficantes, quien terminará por hacerse cargo del negocio, compite a menudo en carreras de autos con su Camaro para demostrar a sus adversarios su valor y hacerse respetar por los demás hombres de su entorno, así como para lucir su poder adquisitivo. De hecho, tanto la adquisición de carros de lujo como la posesión de armas largas, el consumo de alcohol fuerte y la acumulación desmesurada de dinero —así como su derroche— han sido identificados como actos performativos de la masculinidad hegemónica narco (Karam Cárdenas 2014, 897-98, 903-7).

En las películas *Don Nadie* (Alonso Ortiz Jr., 2023), *Mi vecina me fascina* (Omar Arciniega, 2023) y *Compa me gusta su vieja* (Oscar D. López, 2023), cuando los personajes principales, que vivían inicialmente cerca del umbral de pobreza, acceden finalmente al éxito económico tras ingresar a organizaciones criminales, se lanzan a comprar coches y trocas de lujo y a vestirse con prendas de alta gama para ostentar su nuevo estatus. En los tres casos, el ascenso socioeconómico de los protagonistas varones y su adquisición de carros y ropa de marca les permite entablar una relación con las mujeres con las que siempre estuvieron soñando, pero con las que nunca pudieron salir antes de triunfar en el negocio del narcotráfico. En este sentido, los traficantes logran seducir a las mujeres gracias a la ostentación de bienes, pero las mujeres también se convierten para los narcos en compañeras que se pueden ostentar.

Al respecto, la potencia sexual en un marco heteronormativo es otro elemento central del que deben presumir los narcotraficantes para ser considerados poderosos y viriles de acuerdo con los parámetros machistas de la narcocultura. No extraña, en este contexto, que el hecho de tener relaciones con más de una mujer sea también una prueba de hombría significativamente valorada entre los narcos. En la cinta *Compa me gusta su vieja* (2023), un pistolero se burla de otro cuestionando su capacidad para satisfacer sexualmente a más de una mujer, e intenta humillarlo delante de sus pares: “Con trabajo puedes con una, güey, ¿vas a poder con varias?” (51m31s). Al dudar de la destreza sexual de su colega con las mujeres, el personaje pone en tela de juicio su virilidad y, consecuentemente, su capacidad de imponer respeto en el seno del cártel.

La heterosexualidad se considera tan importante entre los traficantes de drogas que la atracción erótico-afectiva de hombres hacia otros hombres se percibe como una falta de masculinidad y, puesto que la masculinidad se asocia simbólicamente al poder y a la robustez, también como un signo de debilidad. Tal como lo subraya Núñez Noriega, “la masculinidad de la narcocultura enfatiza, hasta el extremo, un rasgo general de las masculinidades construidas en las sociedades patriarcales: su homofobia” (2017, 56). En este contexto, los vocablos peyorativos empleados para designar la homosexualidad se usan comúnmente como insultos entre traficantes y criminales en las películas del corpus, ya que llamar a alguien homosexual implica simbólicamente, para los personajes de narcos, negar su fuerza, su autoridad masculina y su dominio sobre los demás. Por ejemplo, en *Narcojuniors 2* (Enrique Murillo, 2010), la heteronormatividad a la que se adhieren los personajes de Raúl y Diego Montemayor es evidenciada por su uso despreciativo de términos relativos a la homosexualidad para menospreciar e insultar a su enemigo Evaristo Montero. Efectivamente, después de que el personaje de Lucía amenace a Montero de matarlo si no le concede una parte de sus negocios, Raúl se dirige a su rival y le grita: “Vaya, esta vieja sí tiene pantalones, ¿o no, Montero?”, y su hermano Diego agrega: “Sí, cabrón, mucho más que tú, pinche maricón.” (9m45s). En este caso, el hecho de que Diego llame a Montero maricón, empleando además el adjetivo malsonante despectivo “pinche”, no se refiere a la orientación sexual del traficante —quien se ve, al contrario, besando a Lucía en la cinta—, sino a su falta de valor, lo que ilustra significativamente la percepción negativa que los personajes tienen de la homosexualidad.

Si algunos narcocorridos recientes están incluyendo la homosexualidad entre sus temas, como es el caso de “El narco gay” (2012), cantado por Reyes Puente y sus Castores¹³⁴, las películas de narcocine rara vez presentan a personajes procedentes de la diversidad sexual. De hecho, el actor de narcocine mexicano más conocido de todos los tiempos, Mario Almada, afirmó en entrevista que el único papel que nunca interpretaría en una película de narcocine es el de un homosexual, simplemente porque dicho papel no resultaría creíble en vista de la homofobia y del machismo de la narcocultura (Rashotte 2015, 135-36), lo cual es en sí significativo en términos de reafirmación de la heteronormatividad narco. De este modo, mientras que Vek Lewis, especialista en estudios latinoamericanos, observa una tendencia del cine latinoamericano a acudir cada vez más a personajes complejos y serios de homosexuales y travestis desde los años noventa para dar cuenta de la creciente diversidad sexual¹³⁵ (2010, 77), el narcocine *videohome* presenta principalmente a personajes heterosexuales que encarnan las características hegemónicas de la narcomasculinidad¹³⁶.

No obstante, existen en el narcocine algunos ejemplos de desviación de la heteronormatividad narco, que abren una brecha para los modelos alternativos de masculinidad a la vez que evidencian las normas de género esperadas por su transgresión de las mismas. Ya en el año 2002, una película, titulada llamativamente *Narco gays: los hijos del narco* (Christian González, 2002), cuenta con personajes de narcotraficantes homosexuales cuya orientación sexual se explicita mediante la representación de sus interacciones homoeróticas. Este filme se distingue entre las numerosas producciones de narcocine en este aspecto, ya que transgrede la heteronormatividad predominante en el género. En esta trama, la mayoría de los personajes masculinos son homosexuales: a lo largo del filme, se besan, se tocan y flirtean, y tienen incluso sexo anal en una escena orgiástica de porno *soft*. Uno de los diálogos de la película, que ocurre

¹³⁴ Para saber más sobre las representaciones de la homosexualidad en los corridos mexicanos, véase el trabajo de Ramírez-Pimienta 2019.

¹³⁵ Los temas de la homosexualidad y del travestismo también estaban presentes en el cine de América Latina anterior a los noventa, como lo demuestra el filme mexicano *El lugar sin límites*, de Arturo Ripstein (1978), que ha sido ampliamente comentado y se ha convertido en punto de referencia en estas temáticas.

¹³⁶ Precisemos que el tema de la homosexualidad masculina parece estar más presente en la narcocultura colombiana, con novelas como *El divino* (Gustavo Álvarez Gardeazábal, 1986) y *La virgen de los sicarios* (Fernando Vallejo, 1994). La novela de Gardeazábal ha sido el objeto de una adaptación televisiva por Caracol Televisión (1987) y la de Vallejo, de una adaptación cinematográfica (Barbet Schroeder, 2000). También en la vida real, el narcotraficante colombiano Hélder “Pacho” Herrera, del Cártel de Cali, era homosexual.

entre uno de los protagonistas llamado Max y un policía que intenta extorsionarlo, subraya la sorpresa de este último al descubrir la homosexualidad de su interlocutor: “Es la primera vez en mi vida... que hago negocios... con un narco... gay” (1h16m28s). Las pausas en el discurso del personaje cuando menciona la homosexualidad del traficante retratan de forma explícita y hasta humorística el incumplimiento de las normas del narco por parte del narcotraficante homosexual, así como la incomodidad que siente el extorsionador en cuestión ante la transgresión que representa la experiencia erótico-afectiva entre hombres. Si bien la película es anterior a nuestro corpus como tal, que se extiende de 2007 a 2024, nos permitimos mencionarla como contraejemplo excepcional de la sexualidad heteronormativa en el narcocine por su tratamiento de la homosexualidad de los personajes como elemento central en la trama. *Narco gays*, en este sentido, es una excepción a la regla heteronormativa de la narcocultura habitualmente retratada en el narcocine *videohome*, aunque algunos personajes, como el policía, recuerdan tanto a los personajes como al público la existencia de esta norma.

Narco gays es la película de narcocine que rompe de manera más directa con los mandatos del heteropatriarcado; sin embargo, otras cintas presentan a personajes masculinos, generalmente secundarios, que también subvierten los códigos de la masculinidad heterosexual narco. Por ejemplo, en *Las Chakalosas*¹³⁷ (Angie Chávez Estrellita, 2021), el personaje de Giovanni, apodado Gio o La Cien Muertos, uno de los integrantes del grupo de las Chakalosas, es homosexual y presenta características normalmente percibidas como femeninas: se maquilla, tiene citas frecuentes con su estilista, gesticula cuando habla, se viste con blusas muy cortas y usa sustantivos y adjetivos femeninos para describirse¹³⁸. Flirtea con sus enemigos a modo de provocación, y comenta por ejemplo a otro colega del cártel, refiriéndose a uno de sus prisioneros: “Es una pena matar[lo] y que los gusanos se coman todo este cuerpecito” (53m52s). También acaricia al hombre en cuestión, lo llama “guapo” y “cariño” y le hace insinuaciones sexuales cuando lo amenaza para que le dé la información que le pide: “Realmente te quiero decir

¹³⁷ El adjetivo “chacaloso”, a veces empleado con la grafía “chakaloso”, se usa para describir a una persona peligrosa y arrogante, generalmente relacionada con el narco. El término suele implicar también el gusto de la fiesta, del baile, de la bebida y del consumo de drogas.

¹³⁸ Nos parece interesante destacar que esta película, que aborda de manera más explícita la diversidad sexual, es una de las dos únicas producciones de nuestro corpus dirigida por una mujer.

una cosa: puedo ser muy amoroso contigo porque eres lindo, pero también puedo ser una perra” (54m20s). Por lo tanto, los filmes de narcocine *videohome* no siempre ponen en escena a machos heterosexuales que encajan perfectamente con las demandas de la masculinidad hegemónica narco, aunque las excepciones a este modelo siguen siendo escasas en vista del importante volumen de películas del corpus.

Resumiendo, las estrategias violentas desplegadas por los traficantes de drogas para ajustarse al mandato de masculinidad narco que presentamos en el subapartado anterior se ven reflejadas en producciones culturales como el narcocine. De hecho, si las configuraciones de masculinidades bélicas del *videohome* se nutren de los estereotipos hegemónicos de hombría compartidos transnacionalmente y explicitados por Connell y otros investigadores e investigadoras después de ella, también se ajustan a las normas y los valores propiamente narcoculturales predominantes en México, particularmente en torno a los tres ejes que representan la violencia, el hiperconsumo y la sexualidad.

Consideramos, en este sentido, que las manifestaciones de narcomasculinidades que observamos en nuestro corpus y de las que presentamos algunos ejemplos en esta sección convergen con las observaciones de Guillermo Núñez Noriega, quien advierte, a partir de un corpus de narcocorridos mexicanos posteriores a los años ochenta, que la masculinidad hegemónica en la narcocultura reciente se ha representado sobre todo a través de los logros — tanto materiales como necropolíticos— de los traficantes, concretados en las siguientes características: “1) riqueza: residencias, ropa de marca, joyas, *jets*, autos de lujo; 2) poder sobre otros: autoridad, capacidad de mandar y de matar, posesión de armas, gente a su servicio que los protege; 3) fama y admiración de amigos o seguidores, y 4) placeres: vino, cerveza, fiestas interminables, mujeres de cuerpos ‘esculturales’” (2017, 48). Sin embargo, pese a la predominancia de estas características en las representaciones cinematográficas del *videohome*, el narcocine presenta también en algunos casos personajes que se alejan de los comportamientos previstos por las coreografías sociales del género, como es el caso en películas como *Narco gays: los hijos del narco* (2002), en las que se rompe con la heterosexualidad esperada.

Veamos a continuación más ejemplos de representaciones normativas de género que reproducen los patrones heteropatriarcales de la narcocultura, esta vez del lado de los personajes femeninos subordinados a las masculinidades del narco, antes de presentar en el próximo capítulo algunos ejemplos de alternativas empoderadas a estos modelos de narcofeminidades.

6.3. “En el suelo, como una basura”: los personajes de mujeres víctimas de la violencia necropolítica

Los géneros masculino y femenino son una construcción social y se configuran en relación y en respuesta mutua. Por lo tanto, tras estudiar las representaciones de las masculinidades del narco, la continuación lógica de nuestro análisis es dirigir nuestra atención hacia las narcofeminidades retratadas en nuestro corpus, siempre considerando las coreografías sociales del género femenino en diálogo con las del género masculino. Este apartado estará dedicado a los personajes de mujeres víctimas de la violencia necropolítica heteropatriarcal, que se entienden en relación con los personajes masculinos de narcos violentos antes descritos. Junto con el siguiente, este apartado se centrará en personajes femeninos que responden a los estereotipos y normas de género previstos por la narcocultura heteropatriarcal, mientras que el siguiente capítulo, como ya lo hemos anunciado, presentará a personajes femeninos que salen de este molde y rompen con ciertas coreografías sociales del género para empoderarse usando los medios a su alcance.

Para comprender la importancia de estudiar las feminidades a la luz de las masculinidades y viceversa, resaltemos que Guillermo Núñez Noriega y Claudia Esthela Espinoza Cid piensan el narcotráfico y la narcocultura como parte de un dispositivo de poder sexo-genérico “que produce sexualidad y género en los sujetos: ideas, valores, actitudes, percepciones, prácticas, relaciones, subjetividades, identidades sexuales y de género; por supuesto, con arreglo a parámetros heteronormativos y androcéntricos” (2017, 93). El autor y la autora entienden el dispositivo a partir de Michel Foucault ([1975] 1993; [1977] 2000) como una red heterogénea de elementos discursivos y materiales que tienen una función estratégica concreta y que se insertan en relaciones de poder, construyendo a los sujetos desde su interioridad o subjetividad (2017, 93). Este dispositivo de poder que participa en la construcción del género en los sujetos de la narcocultura es, en este sentido, “un dispositivo integrado en una economía política de

producción de sujetos heteropatriarcales, tanto hetero/masculino/patriarcales, como hetero/femenino/patriarcales” (107), por lo que permite entender los mandatos de la masculinidad y de la feminidad como dos dimensiones de un mismo aparato social.

El dispositivo de poder sexo-genérico que representa la narcocultura tiende a establecer relaciones desiguales entre hombres y mujeres marcadas, entre otros factores, por la violencia. En palabras de José Manuel Valenzuela Arce, existe en México un persistente orden patriarcal que “reproduce condiciones de diferencia, desigualdad, y subalternidad entre hombres y mujeres inscritas en procesos institucionalizados que naturalizan la violencia sobre las mujeres” (2012, 52). Dichos procesos hacen que la violencia de género sea un fenómeno sistémico, ya que la narcocultura como sistema crea condiciones de vulnerabilidad para las mujeres. Por consiguiente, no extraña que, entre los estereotipos de personajes femeninos que aparecen frecuentemente en el narcocine, destaque el de la víctima de la violencia masculina.

La víctima femenina representada en las películas de narcocine es generalmente golpeada o brutalizada físicamente, insultada o verbalmente degradada, y, en ocasiones, hasta asesinada por narcotraficantes. En la cinta *Frontera roja: la guerra de dos grandes* (Miguel Ángel Saldaña, 2009), una mujer es secuestrada junto a su hija, atada, violada, físicamente agredida, torturada, amenazada con un fórceps, un machete, un bate de béisbol y un cuchillo (26m31s). El personaje, que tiene la cara y los brazos cubiertos de sangre y hematomas, llora, suplica y grita repetidas veces, antes de ser asesinada. Durante la secuencia de tortura, algunos primeros planos sobre el rostro de otros miembros del cártel muestran cómo asienten con la cabeza en señal de aprobación y esbozan sonrisas. Más adelante en la película, el personaje de Yadira, la pareja de un narco, también es secuestrada. Es insultada y humillada por Don Rogelio, el jefe del cártel rival, y sus subordinados. Los hombres de Rogelio la arrojan al suelo y la arrastran del cabello mientras su jefe le dice: “Ahora sí, estás donde deberías estar. En el suelo, como una basura” (44m34s).

El personaje de Janeth conoce una suerte similar en *El comando del diablo* (Enrique Murillo, 2011): al igual que ocurre en el filme anterior, unos narcos la secuestran, atan, violan y golpean, pero también le queman el busto repetidas veces con un cigarrillo (21m00s). Durante la secuencia en la que dos pistoleros inmovilizan a la mujer, los gritos de dolor del personaje se

sobreponen a la música ambiental, y la alternancia rápida de primerísimos planos sobre el rostro adolorido de Janeth, su busto quemado y la cara sonriente de su verdugo amplifica la sensación de dominio absoluto del narco sobre la mujer.

Además de presentar esta violencia de género, algunos filmes también retratan la impunidad de estos actos brutales. Esto se puede observar en *El Cochiloco vs los sapos* (Carlos Samperio, 2014), donde secuestran a plena luz del día a una mujer joven mientras sale de la universidad, delante de cantidad de testigos, sin que nadie intervenga. Este personaje femenino sufre los mismos tratos que Yadira y Janeth, y su suplicio queda además grabado en un video en el que los traficantes le exigen dinero a su familia para su rescate.

En *El plebe chakaloso* (Eleazar García Jr., 2010), se muestra la crueldad de los feminicidios perpetrados por algunos narcotraficantes. Cuando el jefe de cártel Arturo Mireles asesina a uno de sus hombres quien lo traicionó delante de la pareja de este y arroja su bate de béisbol a otro narco bajo su mando, le dice: “Ya sabes lo que tienes que hacer con esa pinche vieja” (35m04s). El narco la pega salvajemente repetidas veces, y unos primeros planos muestran las caras sonrientes y las risas de los demás narcos testigos de la escena. Incluso cuando Mireles le indica que ya fue suficiente y les ordena a sus hombres que se vayan, el hombre continúa golpeando el cuerpo sin vida de la mujer sin poder detenerse. Escupe sobre su cadáver, pero persiste. Cuando el capo insiste en que deben marcharse, el narco sigue golpeándola, como loco. Finalmente se detiene, pero antes de irse patea el cuerpo de la difunta, y un primer plano muestra el rostro ensangrentado y deformado de la víctima.

Los cuatro ejemplos mencionados subrayan la complicidad masculina que une a los traficantes en la perpetración de actos crueles en contra de las mujeres. Estos ejemplos también movilizan lo que Yolanda Mercader llama los estereotipos de mujer-víctima-débil-dominada y de hombre-verdugo-fuerte-dominante (2012, 236), que consolidan mediante su repetición las coreografías sociales del género masculino y femenino de la narcocultura. En este sentido, Rita Laura Segato (2018) plantea que el mandato de masculinidad está estrechamente relacionado con la crueldad, y lo explica en los siguientes términos:

La masculinidad está más disponible para la crueldad porque la socialización y entrenamiento para la vida del sujeto que deberá cargar el fardo de la masculinidad lo obliga a desarrollar una afinidad significativa —en una escala de tiempo de gran profundidad histórica— entre masculinidad y guerra, entre masculinidad y crueldad, entre masculinidad y distanciamiento, entre masculinidad y baja empatía. Las mujeres somos empujadas al papel de objeto, disponible y desechable, ya que la organización corporativa de la masculinidad conduce a los hombres a la obediencia incondicional hacia sus pares —y también opresores—, y encuentra en aquéllas las víctimas a mano para dar paso a la cadena ejemplarizante de mandos y expropiaciones. (13)

Socialmente, esta construcción de los géneros masculino y femenino da lugar a diversas formas de desprotección y de precariedad de la vida femenina basadas en la adhesión de los narcotraficantes al mandato de masculinidad que reconoce la crueldad como un elemento constitutivo de la construcción sexo-genérica de la hombría y que se apoya, por lo tanto, en la disminución de la empatía de los sujetos masculinos (Núñez Noriega 2017, 48; Núñez Noriega y Espinoza Cid 2017, 114; Segato 2018, 12-13). En este sentido, también dentro de las producciones de ficción de la narcocultura heteropatriarcal, la expresión de la masculinidad suele implicar actos de dominación de las mujeres; esta opresión de género es performativa y sirve para demostrarles a sus pares que se es un “verdadero macho”. Siguiendo esta lógica, el cuerpo de varios personajes femeninos de las películas de narcocine, como es el caso de Yadira, Janeth y las otras víctimas anónimas en las películas antes mencionadas, se presenta como un espacio de expresión de la dominación patriarcal sistémica y necropolítica asociada a la narcoviolencia masculina. Al tratar a las mujeres como seres desechables a su disposición y carentes de valor intrínseco, los traficantes de las películas de narcocine relegan además los cuerpos de los personajes femeninos a lo que Arendt (1951) y Agamben (1998) conceptualizaron como la nuda vida, es decir, a su condición de cuerpos fisiológicos sacrificables.

En los filmes de narcocine, los actos de violencia cometidos por los personajes de narcos hacia las mujeres pueden realizarse por puro placer, como demostración de su fuerza brutal masculina, como resultado de su derramamiento de rabia ingobernable o con el fin de destruir psicológicamente a sus enemigos torturando o matando a sus hijas, madres, esposas, amantes, hermanas o amigas. Respecto a este último punto, la investigadora María Salgado ha catalogado como “femicidios por pertenencia al enemigo” el tipo de asesinatos perpetrados por los cárteles cuyo objetivo es causarle daño al cártel enemigo con el asesinato de mujeres que son cercanas a

sus miembros y que, desde un punto de vista machista y patriarcal, les “pertenece” (cit. en León Olvera 2019, 132). Este fenómeno, identificado por Salgado en las organizaciones delictivas mexicanas, también se observa en las representaciones ficcionales de nuestro corpus.

Varias películas recientes de narcocine presentan ejemplos de personajes de víctimas femeninas procedentes de familias de narcotraficantes, ya sean sus hijas, esposas, viudas o madres. Su proximidad con los narcotraficantes, si bien les provee lujos, dinero y privilegios, también las expone a varios peligros; son precisamente los lazos afectivos y familiares que estas mujeres mantienen con hombres fuertes en posición de poder los que terminan haciéndolas particularmente vulnerables a la violencia revanchista de los cárteles rivales (Rashotte 2015, 107; Ruiz Tregallo 2017, 166).

Uno de los ejemplos llamativos de movilización del personaje de la víctima familiar en nuestro corpus se presenta en el filme *Narcojuniors 2* (Enrique Murillo, 2010), en el que el personaje de Sara, la viuda del capo Reynaldo Montemayor y madre de los hermanos protagonistas, es secuestrada, violada, torturada y ejecutada al final de la película por los enemigos de Reynaldo. En la cinta, apenas Evaristo Montero, el rival del difunto esposo narcotraficante de Sara Montemayor, la tiene secuestrada, la golpea brutalmente, lastimándola en la cara y en las costillas (véase Figura 11); Sara acaba gravemente herida. En la secuencia final del filme, durante un enfrentamiento armado entre Montero y los hijos de Sara, esta última recibe tres disparos en el abdomen por parte de Montero y fallece.



Figura 11. – Tortura de Sara Montemayor. *Narcojuniors 2* (Enrique Murillo, 2010), 1h18m51s

El personaje de Sara Montemayor en *Narcojuniors 2* encarna el estereotipo de la víctima, movilizando especialmente las características sonoras que se suelen asociar a las personas en situación de victimización y que dialogan con lo que la teórica del cine e historiadora del arte Kaja Silverman califica de “voz femenina” en el cine, es decir, los sonidos producidos por la voz femenina que subrayan auditivamente la debilidad, la vulnerabilidad y la fragilidad femeninas (1988, 61). En este sentido, Sara grita de miedo, de rabia o de dolor (52m57s; 1h23m16s; 1h23m43s; 1h24m14s), suplica para que los hombres a punto de violarla la dejen en paz (56m54s), solloza (1h13m03s) y llora (56m55s; 1h14m33s; 1h18m42s; 1h23m18s; 1h23m56s). Los sonidos femeninos en la banda sonora de las secuencias de maltrato resaltan la vulnerabilidad del cuerpo femenino de Sara, haciendo eco a los análisis de Silverman sobre la banda de sonido en las películas que abordan relaciones violentas entre géneros. Al respecto, la investigadora Carol J. Clover, conocida por sus estudios sobre los estereotipos de género en las películas de terror, sostiene que se asocia convencionalmente la demostración furiosa de fuerza física con lo masculino, mientras que los llantos, gritos, desmayos, temblores y suplicaciones se conceptualizan como típicamente femeninos (1992, 212). En otras palabras, el terror y sus manifestaciones físicas suelen asociarse socialmente con lo femenino, mientras que el despliegue brutal de violencia se vincula con lo masculino. Estas observaciones de Clover sobre el cine de terror también se aplican al narcocine *videohome*, donde las representaciones del dispositivo de poder sexo-genérico de la narcocultura se sustentan precisamente en la perpetuación de estereotipos relacionados con el ejercicio y la experiencia de las necropolíticas de género. Por lo tanto, la fragilidad y victimización de los personajes femeninos como Sara, destacadas a través de recursos sonoros, contribuyen a consolidar este dispositivo.

Si bien algunos planos medios revelan las expresiones de miedo y dolor en el rostro y cuerpo de Sara Montemayor, y si se muestra a Evaristo Montero golpeándola, la representación cinematográfica del poder masculino del narco sobre el personaje no se apoya en imágenes de su cuerpo femenino ensangrentado que provoquen horror o repugnancia. En este sentido, la cinta no adopta la estética cruda del fotorreportaje, con una iluminación reveladora y ángulos de cámara diseñados para impactar a las audiencias. En lugar de recurrir al sensacionalismo para provocar una reacción de repulsión o indignación ética en el público, la victimización formal del

personaje femenino en la película se manifiesta principalmente mediante la banda sonora, lo que también refleja los presupuestos limitados del narcocine.

A pesar de ello, los gritos y las súplicas de Sara, aunque evidencian la situación de víctima en la que se encuentra, pueden interpretarse como actos de resistencia emprendidos por el personaje. Estas estrategias desesperadas, si bien no logran cambiar el curso de los acontecimientos, dan cuenta de la agencia de Sara y reflejan su intento activo de escapar de la violencia masculina. Sin embargo, la falta de empatía de los narcos y su indiferencia ante las imploraciones de Sara destacan aún más la crueldad de estos hombres y refuerzan los estereotipos de narcomasculinidad bélica antes presentados.

Ahora bien, Sara no es la única mujer del círculo de los Montemayor en la película *Narcojuniors 2* a la que violentan: Marian, la pareja de Diego Montemayor, después de ser brutalmente agredida, atada, secuestrada e instrumentalizada para manipular a los hermanos, también es asesinada fríamente por Montero (11m49s), con el objetivo de infligir sufrimiento a Diego. De hecho, es bastante común que el dolor o la muerte de un personaje femenino tenga como único propósito narrativo demostrar la fuerza o crueldad de un narcotraficante varón y sirva de detonante para el dolor y la ira del protagonista masculino que acaba de perder a un ser querido bajo su protección, como ocurre con los hermanos Montemayor, quienes sufren la pérdida de una pareja y de una madre. En este sentido, los recursos formales como la banda sonora, los tipos de planos o los ángulos de cámara no apelan al *pathos* ni buscan conmover al público durante los asesinatos o inmediatamente después, sino únicamente cuando los protagonistas masculinos se acercan a los cadáveres de sus seres queridos.

En la película de Murillo, por ejemplo, cuando Montero está a punto de matar a Marian, se escucha una pieza de música electrónica de acción, caracterizada por un ritmo marcado y percusiones intensas. Esta misma música electrónica y rítmica continúa cuando Montero le dispara a Marian en la cabeza, y persiste mientras dos planos generales y un plano entero muestran su cadáver tendido en la carretera. Sin embargo, la música cambia drásticamente en la secuencia siguiente, cuando Diego Montemayor llega en su auto y se aproxima al cuerpo de su novia fallecida para tomarla en sus brazos: la música electrónica da paso a una melodía lenta y

triste (12m36s). Por lo tanto, el espectador o la espectadora escucha una música suave que resalta la tristeza de la situación —una dimensión ausente en la secuencia del asesinato de Marian— y le permite sumergirse plenamente en la nueva emoción transmitida por la escena, en la que se ve a Diego arrodillado, llorando, profiriendo insultos contra Montero y golpeando el suelo con impotencia (véase Figura 12). Tanto la imagen como el sonido de la secuencia generan en el público lo que Teresa Brennan describe como un “impacto físico directo” (2004, 10), facilitando una inmersión total en la atmósfera melancólica de la secuencia a través de la vista y el oído. En este caso, lo que la forma cinematográfica destaca como trágico es más la pérdida que experimenta Diego que la muerte de Marian en sí, una impresión que también es reforzada por la música.



Figura 12. – Diego Montemayor llorando la muerte de su pareja. *Narcojuniors 2* (Enrique Murillo, 2010), 12m57s

La presencia de mujeres víctimas de la violencia masculina en el narcocine sirve en varios casos para que el público vea el sufrimiento de un personaje masculino. La guionista de historietas Gail Simone se interesó por la presencia de estas dinámicas de género en los cómics, y acuñó el concepto, que ya mencionamos brevemente en la introducción de la tesis, de “mujeres en el refrigerador”, también referido como “mujeres en la nevera”, para aludir a los casos en los que se asesina, tortura o viola a un personaje femenino como recurso narrativo para desarrollar la trama del héroe masculino y estimular sus rasgos protectores o su venganza (Simone 1999; Hickey, Koeze, Dottle y Wezerek 2017; Cocca 2020). El nombre del concepto origina en la

historieta *Linterna verde (Green lantern)*, en la que se asesina a la novia de uno de los protagonistas en el número titulado *Forced entry* (Marz 1994) y se almacena su cadáver en un refrigerador, lo que dará pie a un cambio crucial en el héroe y en la historia. Al igual que sucede con la muerte de Marian en *Narcojuniors 2*, el uso del cliché narrativo de la mujer en el refrigerador implica que el dolor experimentado por el protagonista masculino por la pérdida o la tortura de una mujer a la que quiere se presenta como más conmovedor y relevante para el desarrollo de la trama que la agresión sufrida por dicho personaje femenino.

Al final de la primera película de la saga *El Rayo de Sinaloa* (Oscar D. López, 2015), uno de los hermanos Avendaño, los enemigos de Emilio, alias “el Rayo”, asesina a la madre de este, un acontecimiento que desencadenará la venganza del personaje principal en el siguiente filme. La muerte del personaje femenino se presenta desde el punto de vista del Rayo: un plano entero muestra inicialmente al Rayo saliendo de su vehículo y caminando hacia la casa familiar, con una rosa en la mano destinada a su madre. En un plano general ulterior, se observa a la madre saliendo de la casa en ralentí, su cara iluminada por una sonrisa al ver a su hijo; el encuadre captura el hombro y el rostro desenfocados de Emilio en la mitad izquierda del plano, junto con la rosa, lo que permite al público adoptar una perspectiva similar a la del Rayo (1h14m36s, véase Figura 13). Cuando Ramón Avendaño le dispara a su madre con un rifle, comienza a escucharse una canción extradiegética lenta y melancólica, y un plano medio corto sobre el rostro del Rayo muestra su expresión facial cuando su sonrisa da paso a la consternación. Luego, un plano americano deja ver cómo el Rayo suelta la flor y busca con la mirada a los responsables del crimen; sigue un primerísimo plano sobre la rosa en el suelo a los pies del protagonista, funcionando como una metáfora de la madre fallecida que subraya con efecto dramático el dolor de Emilio (véase Figura 14). Un nuevo plano general muestra a la mujer a lo lejos y a Emilio en la parte izquierda del encuadre, revelando cómo el Rayo observa a su madre cuando cae muerta al suelo, y un primer plano enfatiza nuevamente las expresiones faciales afligidas del personaje principal (véase Figura 15).



Figura 13. – El Rayo observando la salida de su madre de la vivienda. *El Rayo de Sinaloa* (Oscar D. López, 2015), 1h14m41s



Figura 14. – Rosa en el suelo. *El Rayo de Sinaloa* (Oscar D. López, 2015), 1h14m41s



Figura 15. – El Rayo afligido buscando con la mirada al asesino de su madre. *El Rayo de Sinaloa* (Oscar D. López, 2015), 1h14m41s

De nuevo en este caso, la forma cinematográfica resalta principalmente la pérdida experimentada por el personaje masculino, y el fallecimiento trágico del personaje femenino familiar del traficante sirve como un detonante crucial para el arco narrativo del protagonista: la madre del Rayo de Sinaloa se une así a las numerosas mujeres del narcocine en el refrigerador.

Otros ejemplos abundan de personaje femeninos del narcocine *videohome* que, por pertenecer a la familia de un narco, han sido objeto de maltrato por parte de otros traficantes. En la película *El de los lentes Carrera* (Oscar D. López, 2014), inspirada en el narcocorrido homónimo de Revolver Cannabis, el personaje de Ángel del Villar, un narcotraficante que se distingue por sus lentes de marca Carrera, secuestra al personaje de Senia, la hija del poderoso capo Pablo Mayorga. La pareja embarazada del policía Damián Tapia, que se convertirá en narcotraficante, es matada en la cinta *En preparación* (Enrique Murillo, 2010), así como la novia de su primo apodado el Cuervo; *La familia michoacana: antes de la quemazón* (Javier Cruz Osorio, 2013) y *La familia michoacana 2: los caballeros templarios* (Javier Cruz Osorio, 2013) presentan casos adicionales de asesinatos de esposas de traficantes a manos de sus enemigos. En la primera de las dos cintas dirigidas por Cruz Osorio, Paloma, la esposa del Cherán, es matada por miembros del cártel rival liderado por León Jaramillo; de manera parecida, en la segunda película, Elena, la esposa del Chayote, es asesinada por unos narcos que también intentan matar a sus hijos.

En el filme *La escolta personal* (Eleazar García Jr., 2011), el personaje de Andrea Flores de Lascuráin, la esposa de un capo “pesado” nombrado Eduardo Lascuráin, es víctima por enésima vez de un intento de asesinato a balazos llevado a cabo por el Cártel de Tierra Blanca y es salvada por dos rancheros humildes, que se convierten consecuentemente en la escolta personal del narcotraficante. El personaje de Andrea aborda explícitamente los repetidos atentados en su contra cuando le reclama a su marido por exponerla constantemente al peligro: “¡Tú me prometiste que no iban a volver a atentar contra mi vida! Y otra vez mentiste, Eduardo, ¿qué está pasando, por Dios?” (28m06s).

El comando negro 2: operación exterminio (Enrique Murillo, 2008), *El águila blanca* (Miguel Ángel Saldaña, 2009), *El Chrysler 300 III: el final* (Enrique Murillo, 2009), *Las águilas andan solas* (Enrique Murillo, 2010), *El Baleado* (Enrique Murillo, 2010), *El corrido del Katch* (Enrique Murillo, 2010), *El ejecutor* (Alonso Ortiz Lara, 2010), *4 damas en 300* (Bernabé Melendrez, 2011), *Andabas de perro* (Guillermo Quintanilla, 2011), *Crónicas de un narco: la Barbie* (dirección desconocida, 2011), *Está de parranda el jefe* (Antonio Herrera, 2011), *La hija del capo mayor* (Bernabé Melendrez, 2011), *La salvadoreña* (Bernabé Melendrez, 2011), *El principio del infierno* (Luis Álvarez, 2011), *La última sombra* (Luis Álvarez, 2011), *El estudiante 2* (Enrique Murillo, 2012), *El mundo es tuyo* (Max Hernández Jr., 2012), *Welcome to Tijuana: el cartel de la rana* (Max Hernández Jr., 2013), *El Cochiloco vs los sapos* (Carlos Samperio, 2014), *Cartel de a kilo* (Oscar D. López, 2018), *Las cuatro michoacanas* (Mariano Álvarez, 2020), *La jefa de la plaza* (Mariano Álvarez, 2022), *La mujer del capo* (Max Hernández Jr., 2022), *Las tóxicas* (Héctor Ortega, 2022)...: la lista de cintas de narcocine que muestran a personajes femeninos de víctimas provenientes de familias de narcotraficantes podría alargarse significativamente. Consecuentemente, el estereotipo femenino de mujer víctima se ve cada vez más consolidado a través de su repetición constante.

Los diferentes ejemplos tomados de nuestro corpus demuestran que la cercanía con un narcotraficante puede resultar extremadamente perjudicial para los personajes femeninos del narcocine, quienes quedan expuestos a la violencia revanchista de los adversarios del narco en cuestión y son percibidos como un medio para afectar a los traficantes en sus puntos más vulnerables. De este modo, las pedagogías de la crueldad propias a las masculinidades narco a

menudo impulsan a los personajes masculinos a emprender luchas de poder mediante los cuerpos de las mujeres.

Algunos personajes femeninos del narcocine, también vulnerables y sometidos a la violencia necropolítica masculina, no solo sufren de la narcoviencia ejercida por los cárteles enemigos, sino también a veces de violencia intrafamiliar o doméstica infligida por su propio marido o amante narcotraficante¹³⁹. Dicha violencia puede también ser sexual, puesto que es un lugar común de la narcocultura de tradición machista y patriarcal presentar a las mujeres como objetos de placer o bienes de consumo que se poseen y se exhiben para lucir el poder masculino (Valenzuela Arce [2002] 2003, 137, 142, 146-47, 151; Ovalle y Giacomello 2006, 297; Aguirre 2011, 123; Ramírez-Pimienta 2011, 343; Burgos Dávila 2012, 45; Maihold y Sauter 2012, 72; Jiménez Valdez 2014, 109; Mondaca Cota 2015, 2444, 2452; Mondaca Cota, Cuamea Lizárraga y Payares Flores 2015, 180; Vásquez Mejías 2016a, 212; Bernabéu Albert 2017, 10; Núñez Noriega y Espinoza Cid 2017, 112; Rivera Magos y Carriço Reis 2017, 653; Ruiz Tresgallo 2017, 164; Tiznado Armenta 2017, 155; Van der Linden 2017, 11; Selmini 2020, 375). La cosificación y reducción de varios personajes femeninos que mantienen relaciones erótico-afectivas con los narcotraficantes a una condición de mercancía, que pueden entenderse como una consecuencia de la tendencia del capitalismo gore y de las pedagogías de la crueldad a considerar a las personas como meros objetos de consumo, llevan a gran parte de los personajes de narcotraficantes a percibir a estas mujeres como posesiones personales y a pensar que tienen una supuesta autoridad total sobre ellas y sus cuerpos. En este sentido, estos personajes de traficantes creen firmemente que sus parejas o amantes deben asegurarles una disponibilidad sexual en todo momento —anulando así la noción de consentimiento—, así como una exclusividad erótico-afectiva, sin que ellos se sientan obligados a corresponder de manera similar.

Tras la muerte de su hijo Rodrigo, el personaje de Andrea en *La escolta personal* (Eleazar García Jr., 2011) culpa a su marido, el narcotraficante Eduardo Lascuráin, por lo sucedido. Esta

¹³⁹ Aunque no los describiremos detalladamente aquí, existen también en nuestro corpus y en películas de narcocine de años anteriores casos de violencia intrafamiliar narco dirigida contra otros miembros femeninos de la familia, como las hijas. Esto se evidencia, por ejemplo, en *20 mujeres de negro* (Josué Guadalupe, 2001), película en la que el padre narcotraficante golpea a su hija.

tragedia provoca tensiones en la pareja, y el capo insulta a su esposa, llamándola estúpida y ordenándole violentamente que se calle cuando ella manifiesta su resentimiento. En respuesta a esta situación de violencia psicológica, Andrea decide irse con su amante, el procurador de justicia y antiguo socio de su marido, y delata a Lascuráin ante el Estado. Consecuentemente, Lascuráin urde un plan para vengarse y les tiende una trampa: asesina al procurador, captura a Andrea y planea torturarla y matarla, amenazándola con frases como “Tú, pendeja, no sabes lo que te espera” (1h35m50s). También ordena a uno de sus hombres que se lleve a Andrea, refiriéndose a ella en estos términos: “Llévate a esta chingadera” (1h36m01s).

En *El otro Cochiloco* (Carlos Samperio, 2013), el Cochiloco amenaza a Eva, su pareja, con su pistola y la agrede físicamente. Posteriormente, cuando el médico expresa preocupación por sus hematomas, el Cochiloco inventa una historia sugiriendo que Eva se cayó por las escaleras debido a su estado de embriaguez. Al igual que Eduardo Lascuráin en la película previamente mencionada, el Cochiloco se refiere a su pareja con términos despectivos como “esta perra” (1h40m09s) y “esa cabrona” (1h40m35s), y realiza comentarios misóginos como “[L]as pinches viejas son una porquería, cabrón” (1h40m40s), lo cual provoca la risa del periodista con quien conversa en ese momento. En ambas situaciones, los personajes de narcotraficantes muestran una completa falta de remordimiento por maltratar a su pareja, considerándolo incluso un derecho, ya sea para castigar su traición¹⁴⁰ o simplemente por desprecio hacia las mujeres que

¹⁴⁰ Si extendemos la reflexión a otras producciones audiovisuales mexicano-estadounidense con la misma temática, destacan los videoclips de las canciones “Fuiste mía” (2016), del popular cantante de narcocorridos Gerardo Ortiz, y “Dime” (2014), de Adriel Favela. Estas obras muestran imágenes perturbadoras de feminicidios que, desde una perspectiva patriarcal, se presentan como “justificados” por el adulterio, ya sea real o imaginado, de la mujer. En el clip “Fuiste mía”, cuando el personaje encarnado por Ortiz descubre a su novia en la cama con un amante, saca una pistola de su cajón, enfurecido, y mata al amante de un disparo en la cabeza. Luego, ata a su novia en el baño, abusa sexualmente de ella besándola y acariciándola, y se la lleva fuera de su casa. La hace subir a la cajuela de su carro agarrándola del cuello, prende fuego al carro con gasolina y se aleja del coche, sonriendo. El videoclip causó una gran conmoción cuando salió en 2016, y le valió a Ortiz ser arrestado en Jalisco por apología del delito. El cantante fue liberado tras pagar una multa de 50 000 pesos mexicanos (BBC News, 18 de julio de 2016). El videoclip de la canción “Dime”, de Adriel Favela, aborda una temática similar: el personaje interpretado por Favela asesina a su novia al estar convencido de que ella lo engaña con otro hombre, y la entierra en una fosa que él mismo cavó. Estas canciones entran en la categoría de los “narcodespechos”, las baladas de amor de carácter misógino que celebran la violencia de género, tanto física como emocional, hacia las mujeres (Díaz Martín 2017, 77-78; Saldaña 2019, 23). Se sostuvo que estas imágenes normalizan el control y la violencia patriarcal sobre los cuerpos femeninos (Saldaña 2019, 26-27, 29-32, 37-38). En ambos casos, los videoclips presentan visualmente una importante violencia de género que está ausente en la letra de las canciones (24, 37).

perciben como de su propiedad. Además, el personaje del Cochiloco se ve alentado en sus comportamientos misóginos por otro hombre, quien se une a él para burlarse de su amante.

En películas de narcocine como *La escolta personal* (Eleazar García Jr., 2011) y *El otro Cochiloco* (Carlos Samperio, 2013), algunos de los personajes femeninos se convierten en un instrumento mediante el cual los narcotraficantes hacen muestra de su masculinidad violenta y tóxica al derramar su furia. Estos narcotraficantes se autodefinen y buscan alcanzar sus ideales de masculinidad mediante la misoginia, la violenta dominación intergénero, la agresividad y el poder necropolítico de dar la muerte o de infligir heridas. Al igual que otros narcos que sienten la necesidad de demostrar constantemente su valor como hombres, el personaje de Eduardo Lascuráin decide recobrar cierto sentido de dignidad después de la humillación y de la afrenta que considera haber sufrido, así como inspirar respeto entre sus pares y reafirmar su masculinidad y su adhesión a los valores narco a través de la criminalidad y la violencia interpersonal.

Estas dinámicas de autoafirmación de género por métodos violentos se pueden pensar como una forma de necroempoderamiento masculino, que se ejerce, según Sayak Valencia, en su forma más misógina a través de la violencia de género (2010, 15; 2012, 84; 2014, 72-73). En este sentido, de acuerdo con los parámetros del dispositivo de poder sexo-genérico de la narcocultura, la identidad de género es una construcción precaria, por lo que Núñez Noriega y Espinoza Cid sostienen que las tentativas de reafirmar constantemente su masculinidad a través de la violencia son, para los hombres involucrados en el narcotráfico en la vida real, una expresión de su ansiedad identitaria (2017, 106). Esto se traduce también en las producciones narcoculturales como las películas de narcocine *videohome*, que constituyen una de las herramientas importantes en la construcción sexo-genérica de la masculinidad y de la feminidad narco al ser una plataforma de difusión de representaciones de una necromasculinidad (Hernández-Hernández 2017, 14) performada que cumple con las expectativas necropolíticas del género masculino en el crimen organizado y de una feminidad a menudo vulnerable, frágil, subordinada y victimizada.

La violencia experimentada por ciertos personajes femeninos en el narcocine no solo es una manifestación de la violencia de género que pueden ejercer los personajes de traficantes,

sino que esta violencia también se entrelaza frecuentemente con una violencia de clase. En efecto, la fortuna de los narcotraficantes los coloca en una posición de poder y de prestigio social que les permite sobornar a las autoridades y comprar su tranquilidad, y que limita las posibilidades de los personajes femeninos para denunciar los abusos sufridos. Por ende, los personajes femeninos que dependen económicamente de los traficantes o que simplemente no se benefician de los mismos recursos que ellos pueden encontrarse en una situación de mayor vulnerabilidad e incluso de indefensión en algunos casos, ya que carecen tanto de los medios económicos para defenderse como de los contactos que los traficantes adquieren gracias al dinero de sus operaciones ilícitas. Por ejemplo, el líder del cártel en la película *La salvadoreña* (Bernabé Melendrez, 2011) le recuerda a su amante, que es originaria de El Salvador, la disparidad de recursos que existe entre él y ella y, consecuentemente, el poder que el capo ejerce sobre su amante, al expresar lo siguiente: “Empiezo a sentir que me estás estorbando. ¿Por qué mejor no te largas? [...] Para tu mala suerte, todo eso es mío, y que no se te olvide. Que no te encuentre metiendo la nariz donde no te importa. Porque te juro que te mato.” (45m00s). En este ejemplo, tanto el personaje masculino como el femenino son conscientes de la asimetría de la relación, inducida por la diferencia de clase a la que pertenecen. Esta desigualdad coloca a la que se hace llamar “la salvadoreña” en una situación de vulnerabilidad y peligro.

En varias ficciones estudiadas, la violencia es la solución privilegiada por los traficantes varones para hacerse respetar o para cobrar justicia por mano propia, como es el caso en *La escolta personal*, donde el protagonista supuestamente hace justicia al capturar a su esposa y asesinar al amante de esta por la desgracia que le han causado. Al fin y al cabo, en el universo narco, la violencia es el cemento de las relaciones sociales y personales, tal como lo afirma Jean Riveleois (1999, 197). Por su parte, Gabriela Nava señala que la violencia masculina en contra de las mujeres retratada en los corridos puede ser interpretada como un castigo legítimo y merecido que se inflige a las mujeres que atentaron contra el orden social patriarcal (2003, 127-36) y que se atrevieron a desviar de lo que Sayak Valencia (2014) llama las coreografías sociales del género. La violencia feminicida sería entonces un ejercicio necropolítico socialmente aceptado de justicia y reparación, un acto protegido y hasta alentado por el sistema narco patriarcal, y una estrategia para hacer respetar los códigos y las normas de género castigando la rebeldía femenina y las

conductas consideradas como reprobables para una mujer (Segato 2018, 42-44). En este sentido, el asesinato de personajes femeninos por su pareja narco no representa ninguna afrenta al sistema de valores de los narcotraficantes, sino un castigo lógico y ejemplar que preserva dichos valores; la violencia de género sería entonces una estrategia masculina agresiva para restablecer la jerarquía deseada entendida como “natural”. Escribe Nava (2003) al respecto:

La rebeldía femenina frente a lo nómico (aunque no esté escrito) es lo que deriva en el hecho violento. Esta actitud transforma el equilibrio de su mundo patriarcal; por ende, las rebeldes son promotoras de violencia, destrucción y muerte [...]. Cada uno de estos crímenes puede percibirse como un sacrificio necesario para recuperar y reafirmar los valores que debían imperar, como la decencia, la obediencia y la actitud dependiente de la mujer. Debido a su actitud transgresora y atrevida, se castiga a las víctimas en los corridos. (131-32)

Como el narcocine suele tomar el narcocorrido como inspiración para sus tramas, lo que Nava afirma sobre los feminicidios y la violencia de género en los corridos también se puede aplicar al narcocine, y la narcoviencia masculina puede desplegarse en las cintas para castigar desviaciones de las normas de feminidad promovidas por la narcocultura.

Por ende, en los corridos —y en los filmes de narcocine—, los mal llamados “crímenes pasionales”¹⁴¹, en vez de ser fenómenos arbitrarios o aislados, serían estrategias o recursos empleados para preservar el honor masculino y la hombría, conceptualizada como dominante e intolerante al insulto o a la humillación (Nava 2003, 133). De hecho, Lilian Paola Ovalle y Corina Giacomello afirman que la violencia física y psicológica que experimentan las mujeres cercanas a los narcotraficantes en la vida real, incluyendo amenazas, agresiones físicas, violaciones e incluso homicidios, es bastante común (2006, 313). Según las investigadoras, esto se debe a que la violencia está profundamente integrada en los hábitos y en las prácticas culturales de los narcotraficantes y, por ende, también movilizadas con frecuencia a la hora de encontrar soluciones a sus conflictos familiares y sentimentales (313). Debido a las redes de complicidades que existen en el ámbito narco, esta violencia de género queda en la mayoría de los casos impune (Valenzuela

¹⁴¹ El concepto de crimen pasional, abundantemente usado en la prensa amarilla para referirse al feminicidio ocurrido dentro del hogar y a la violencia doméstica, tiende a quitar responsabilidad a los agresores (que suelen ser hombres) insinuando que la violencia estalla por exceso de amor, que es irrefrenable y que obedece a un amor salvaje que sobrepasa y nubla la razón (Jimeno Santoyo 2004, 104, 245). Este término romantiza la violencia de género, presentándola como “una forma casi sublime de apego a la pareja” (Jimeno Santoyo 2004, 104).

Arce [2002] 2003, 156; Ovalle y Giacomello 2006, 313; Jiménez Valdez 2014, 120-21). De acuerdo con los códigos machistas que rigen la construcción social del honor masculino y de la masculinidad violenta en los corridos, la recriminación moral al victimario en los casos de violencia de género es nula o mínima; es más bien la víctima que se presenta como culpable de traición por su conducta juzgada reprensible (Nava 2003, 135), lo que también es el caso en numerosas cintas de narcocine *videohome*.

Siguiendo esta idea, podemos pensar que el engaño y la denuncia del traficante por su cónyuge en *La escolta personal* son percibidos por el personaje de Eduardo Lascuráin como un atentado a su masculinidad y a su poder legítimo de varón, y que dejar tal traición impune sería una manifestación de debilidad que perjudicaría su credibilidad de narcotraficante poderoso y viril. En una cultura heteropatriarcal, en palabras de Elisa Speckman, “[e]l asesinato de las mujeres traicioneras o coquetas se presenta casi como merecido” (2002, 217), y puede incluso cumplir un papel de advertencia para las mujeres que consumen las producciones culturales que retratan esta violencia de género que puede llevar al feminicidio.

La violencia experimentada por los personajes femeninos persiste a veces, más allá de los propios actos violentos que sufren, en el trato que estas mujeres reciben después. En varias tramas narrativas de películas de narcocine *videohome*, cuando los personajes femeninos sufren agresiones y maltratos y deciden denunciar lo ocurrido, ni sus familiares y amigos masculinos, ni las autoridades los toman en serio. Tienden más bien a culpar a la víctima por haberse expuesto al peligro, por haberse relacionado con la gente equivocada o por haber provocado a los hombres. En la cinta *El Pozolero* (Alonso Ortiz Lara, 2009), tras haber sido violada y golpeada por tres hombres, la hermana del Pozolero se ve obligada a justificarse ante su familia, asegurándoles: “Pero yo no tuve la culpa” (10m22s). Estas situaciones no solo ocurren en la pantalla: como ya se comentó en el segundo capítulo, en Ciudad Juárez, una ciudad fronteriza tristemente famosa por ser uno de los lugares con más feminicidios en los últimos años, las autoridades políticas, policíacas y judiciales suelen sugerir en sus discursos públicos sobre las mujeres desaparecidas, violadas o asesinadas que “algo habrán hecho” para merecer lo que les sucedió (González Rodríguez 2002, 129; Wright 2011, 714).

Además, en muchos casos, los personajes masculinos carecen de compasión al escuchar el testimonio de su amiga, madre o hermana, y adoptan a su vez comportamientos agresivos hacia ellas. Por ejemplo, en *El Pozolero*, el personaje conocido como el Pozolero levanta la voz y le grita a su hermana cuando ella permanece en silencio y tarda en contarle lo que le sucedió y en identificar a los responsables de su violación, ya que él no puede aguantar la espera (8m52s; 9m08s; 10m27s) (véase Figura 16).



Figura 16. – El Pozolero gritando a su hermana que acaba de sufrir una violación. *El Pozolero* (Alonso Ortiz Lara, 2009), 8m53s

De manera similar, en la película *La escolta personal* (Eleazar García Jr., 2011), la madre de los protagonistas es violada y agredida al inicio de la película (3m42s). Cuando les narra lo sucedido a sus hijos, estos le preguntan primero si está segura de que realmente ocurrió. Aunque deciden creerla, en lugar de consolarla y brindarle apoyo, le gritan de manera impaciente y violenta, exigiendo saber quién fue el responsable de la violación y del asesinato de su padre, sin mostrar empatía alguna (6m07s). Cuando su madre les revela la identidad del violador y asesino, los hijos, dominados por la rabia, la abandonan, con sus heridas y en estado de choque, para ir en busca de venganza (6m57s). Un primer plano sobre el rostro ensangrentado de la madre llorando, acompañado por una melodía triste de piano, resalta el estado deplorable en el que queda el personaje femenino, dejada a su suerte (véase Figura 17). En este caso, la revancha violenta de los hermanos y la brutal limpieza del honor familiar resultan más importantes que la salud y el bienestar emocional y físico de su madre.



Figura 17. – Madre violentada dejada a su propia suerte. *La escolta personal* (Eleazar García Jr., 2011), 6m50s

Generalmente, cuando un personaje femenino fallece como consecuencia de la narcoviencia, su muerte no tiene la misma significación que una muerte masculina. Mientras que varios personajes masculinos del narcocine —y de la narcocultura más ampliamente— son asesinados para defender su honor o el honor de su cártel, reafirmando así el valor y la posición social que adquirieron a lo largo de su vida, muchos personajes femeninos mueren sórdidamente. Sus muertes, en palabras de Nava, son simplemente “el fin lógico de su papel secundario en el mundo” (Nava 2003, 126). Muchas muertes femeninas en el ámbito narco son, consecuentemente, muertes trágicas más que heroicas o admirables. Esta diferenciación en la interpretación de las muertes violentas masculinas y femeninas, desde una perspectiva necropolítica, revela que no todos, y mucho menos todas, son iguales ante la muerte, y que esta actúa más bien como un poderoso distintivo social, determinado en parte por el género.

A continuación, estudiaremos otra de las manifestaciones estereotípicas del encerramiento de las mujeres en roles más tradicionales de subordinación a las masculinidades del narco: la mujer sexualizada y cosificada, llamada por ciertos autores “mujer decorativa” (Rivera Magos y Carriço Reis 2017) o “mujer-trofeo” (Valenzuela Arce [2002] 2003; Ovalle y Giacomello 2006; Santamaría Gómez 2012; Jiménez Valdez 2014).

6.4. “De a dos, de a tres, de a diez, de a veinte”: los personajes de mujeres decorativas o mujeres-trofeo

Las mujeres-trofeo, a veces llamadas mujeres florero por su trato como meros ornamentos por parte de los narcotraficantes, se destacan, junto con las víctimas de la narcoviencia masculina, entre los estereotipos femeninos movilizados por el narcocine que contribuyen a reforzar las normas de género promovidas por el dispositivo de poder sexo-genérico heteropatriarcal de la narcocultura. Núñez Noriega y Espinoza Cid afirman que, mientras que las subjetividades masculinas narco se construyen en torno a imágenes de armas, autoridad, firmeza, riqueza y placeres heteroeróticos, las subjetividades de las mujeres cercanas al narco se construyen en función de un ideal de hiperfeminidad que cumple un rol importante al ofrecer un contraste con las características valoradas en los hombres, a la vez de permitir a los varones cumplir con las demandas de sexualidad heterosexual desenfrenada asociadas a las masculinidades narco (2017, 111-13). En este sentido, la presencia repetida de mujeres-trofeo en las películas de nuestro corpus resalta ciertas características de la feminidad tal como la construye la narcocultura, entre las cuales figuran la apariencia física cuidada y atractiva según las normas sociales vigentes y la disponibilidad sexual.

Sergio Rivera Magos y Bruno Carriço Reis dicen de la mujer decorativa que se trata de “un ornamento, un objeto para exhibir, una compañía, una diversión, o simplemente un placer sexual” (2017, 653). En las fiestas o en las reuniones de negocios, la compañía de mujeres hermosas, además de ofrecer diversión y placer al traficante, le permite lucirlas, y así demostrar que tiene el poder necesario para poseerlas (Valenzuela Arce [2002] 2003, 147, 151; Lizárraga 2012a, 64; Rivera Magos y Carriço Reis 2017, 653). Los personajes de mujeres decorativas o mujeres-trofeo son, entonces, personajes de mujeres jóvenes y atractivas —de acuerdo con los estándares de belleza narcoculturales— cosificadas por los narcos y escogidas por sus atributos físicos para brindarles compañía tanto en público como en la intimidad y servir de símbolos del prestigio y del poder adquisitivo o sexual de los narcos. Corresponden a los personajes femeninos estereotípicos del narcocine que el académico Ryan Rashotte denomina “*bimbos*” por lo que él percibe como una falta de sustancia intelectual (2015, 106-7). Anajilda Mondaca Cota expresa en

este sentido que, en la narcocultura, las mujeres acompañantes de los narcos son tratadas como “trofeos” para presumir y luego descartar (2015, 2444, 2452). A diferencia de las mujeres que comúnmente se conocen como esposas trofeo (*trophy wives* en inglés), quienes están unidas por matrimonio y de forma duradera y estable con los hombres cuyo estatus social refuerzan o elevan por su físico atractivo, las mujeres-trofeo del narcocine suelen mantener relaciones efímeras, emocionalmente vacías e impersonales con los narcotraficantes. Estas relaciones pueden durar tan solo el tiempo de una fiesta o reunión, a veces un poco más, y pueden ser el resultado de un contrato. Un diálogo entre un personaje femenino de acompañante y un narco, tomado de la película *El pistolero: orden exigido* (Alonso Ortiz Lara, 2012), ilustra de hecho el carácter pasajero y contractual de estas relaciones entre traficantes y mujeres decorativas:

- Cancelé todas mis citas. Soy toda tuya por hoy y mañana.
- ¿Hoy y mañana? ¡Cancela toda la semana! Es más, [deberías] invitar a una amiga, no sé. [...]
- ¿Y por qué no me tomas por un año?
- ¿Un año? [...] ¿No quieres que me case también? No, mejor... así está muy bien. Tú a lo tuyo y yo a lo mío. (56m57s)

Las mujeres-trofeo de las películas de narcocine *videohome* suelen ser representadas de manera superficial, sin profundidad psicológica y sin que se dé a conocer ni sus aspiraciones, ni sus pensamientos. De hecho, a este estereotipo femenino de la narcocultura se le denomina frecuentemente “muchacha de adorno” en algunos sets de narcocine¹⁴², lo que confirma la conceptualización de aquellos personajes como trofeos u ornamentos que acompañan al narco. En este sentido, se trata de personajes que, según la prueba de la lámpara *sexy* conceptualizada por la guionista feminista de cómic Kelly Sue DeConnick, podrían ser fácilmente sustituidos por una lámpara con prendas femeninas sugestivas sin afectar en lo más mínimo la trama narrativa, puesto que carecen de rasgos de personalidad distintivos y que se los considera como meras decoraciones (Cocca 2020, 8). La presencia misma de estos personajes femeninos en los filmes está pensada exclusivamente en función de los traficantes a los que acompañan, que toman todas las decisiones por ellas. En una escena de la película *El Mochomo* (Oscar D. López, 2018), se ve al personaje de Joaquín descansando en un sofá, viendo la televisión antes de realizar una

¹⁴² Información adquirida por la autora en el set de *El Mochomo*, de Oscar D. López, en agosto de 2017.

importante llamada telefónica. En segundo plano, detrás del sofá, se encuentran dos personajes femeninos en bikini que encarnan el estereotipo de la mujer decorativa. Una de ellas está sentada en un *jacuzzi*, bebiendo una copa de vino con la espalda apoyada en el borde de la bañera, mientras que la otra está sentada en el borde de piedra que rodea el *jacuzzi*, sosteniendo su copa y adoptando una postura que exhibe su cuerpo (véase Figura 18). Ambos personajes parecen formar parte del decorado, y en ningún momento de la escena Joaquín interactúa con ellas ni dirige su mirada hacia ellas, lo que refuerza la impresión de que podrían ser floreros o lámparas cuya función en la sala es puramente estética. Todo parece indicar que estos personajes están presentes en la escena para simbolizar el poder y la potencia sexual heteronormativa del personaje masculino.



Figura 18. – Joaquín viendo la televisión con sus mujeres-trofeo. *El Mochomo* (Oscar D. López, 2018), 41m38s

El tratamiento cinematográfico de los personajes de mujeres decorativas en el narcocine puede entenderse mejor a la luz de las teorías sobre la mirada masculina (*male gaze*) del cine desarrolladas inicialmente por Laura Mulvey (1975) en los años setenta y ampliadas, actualizadas, criticadas y mejoradas en las décadas ulteriores por diversas teóricas y teóricos feministas del cine como Mary Ann Doane (1991) e Iris Brey (2020). La propuesta original de Mulvey, basada en herramientas conceptuales del psicoanálisis, de la semiótica y del estructuralismo, plantea que la

mujer en el cine narrativo clásico es representada no como un sujeto, sino como el objeto del deseo y de la contemplación de una mirada considerada como masculina y heterosexual; en este sentido, se compone, escenifica y exhibe cuidadosamente para el placer visual o escopofilia de esta “mirada masculina” (1975, 9-14). Más concretamente, la teórica sostiene que la mirada masculina del cine clásico se transmite a través de la forma cinematográfica y de las tramas narrativas desde tres fuentes: la mirada de la cámara, la del protagonista y la del espectador, todas consideradas “masculinas” (1975, 11-13).

Según Mulvey, los patrones dominantes del cine clásico implican que el héroe masculino controla activamente la acción narrativa y la hace avanzar, mientras que el personaje femenino la detiene o congela a través de pausas contemplativas o interrupciones en el relato en las que se muestra su cuerpo erotizado mediante diversos procedimientos formales (1975, 11-12). Por lo tanto, la apariencia de los personajes femeninos está codificada cinematográficamente para tener un poderoso impacto visual y erótico que atestigua su función: la de ser un espectáculo para ser mirado¹⁴³. Si bien se ha criticado con el paso del tiempo la propuesta de Mulvey por no tener suficientes matices, por no considerar la diversidad de los públicos y de los personajes femeninos representados, por subestimar la subjetividad y la agencia de las espectadoras y los espectadores¹⁴⁴ y por omitir las cuestiones de etnicidad y de orientación sexual en su análisis de la representación de los personajes femeninos, entre otras razones, cabe reconocer que los dispositivos que describió la autora en los setenta en términos de erotización femenina y de construcción de los personajes femeninos como objetos de espectáculo siguen siendo relevantes

¹⁴³ La investigadora Mary Ann Doane también ha reflexionado sobre el proceso de identificación del público y el tipo de mirada espectacular generados por la representación sensual del cuerpo femenino en el cine, en su caso no solo desde la oposición entre sujeto activo y objeto pasivo, sino a partir de consideraciones sobre la proximidad o distancia del público con la imagen (1991, 21-29). Efectivamente, Doane propone que los espectadores masculinos tienden a adoptar cierta distancia con los personajes femeninos y a observarlos con el alejamiento que impone la pantalla, adoptando de alguna manera la mirada de la cámara, mientras que las espectadoras son inducidas a identificarse con los personajes femeninos, quienes se constituyen como objetos de representación (1991, 21-24). Para leer más sobre el tema, véase Mary Ann Doane 1991.

¹⁴⁴ Acerca de la mirada femenina y la propuesta de nuevas maneras de presentar a los personajes femeninos en el cine adoptando su punto de vista y ajustándose a su experiencia, véase Iris Brey 2020.

para pensar las representaciones estereotípicas actuales que el narcocine hace de las mujeres-trofeo¹⁴⁵.

En *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), el poderoso narcotraficante Oscar Solano contrata a dos mujeres jóvenes y hermosas para celebrar con él en una fiesta privada el asesinato de un enemigo y acompañarlo en sus juegos íntimos en la cama. En la secuencia de fiesta, que se desarrolla alrededor de la piscina de Solano, un plano americano muestra a una de las dos mujeres sentada en las rodillas de Oscar Solano y a la otra de pie, detrás de los dos personajes (45m06s; véase Figura 19). Ambas mujeres, que la hija de Solano, Sabrina, llamará más tarde con desdén “este par de señoritas” (47m50s) y “estas pinches pirujas” (49m25s)¹⁴⁶, llevan vestidos con escotes pronunciados y calzan tacones altos. Se divierten entre los tres escuchando el narcocorrido “El Jabalí” que el cantante Luis Ramos “el Pariente” toca en vivo al lado de la piscina: se mueven al ritmo de la música y se ríen. Cuando el comandante de policía Barragán llega preocupado a la fiesta, Solano le dice: “¿Por qué no te relajas, te sientas a disfrutar, te tomas un traguito? Y mira lo que tengo para ti” (45m39s). Al pronunciar estas palabras, toma de la mano a una de las dos mujeres que lo acompañan, levanta su brazo y le hace darse una vuelta de 360 grados ante la mirada interesada del comandante. Mientras la mujer gira, el comandante la mira, frunciendo el ceño, e inclina la cabeza para observarla mejor (45m45s; véase Figura 20); otro plano americano le permite al público tener la distancia necesaria para admirar a la mujer durante su vuelta, lo que muestra narrativa y formalmente la sexualización cosificadora del personaje que se lleva a cabo mediante la construcción de una mirada masculina por la forma cinematográfica¹⁴⁷. Después de aquella demostración, Solano la acomoda en los brazos de su socio apoyando en su espalda (45m48s). Luego, el capo y el comandante Barragán

¹⁴⁵ Sin embargo, como veremos en el próximo capítulo, existen también en el narcocine ciertos tipos de personajes femeninos activos que sí hacen avanzar la trama narrativa y que nos permitirán matizar esta lectura.

¹⁴⁶ El uso de estos términos peyorativos por Sabrina revela que el desprecio de las mujeres-trofeo también puede ser internalizado por las mujeres.

¹⁴⁷ La película *El otro Cochiloco* (Carlos Samperio, 2013) también presenta una escena similar, en la que un narcotraficante apodado el Cochiloco hace darse una vuelta completa a una mujer llamada Tatiana Rajares para admirarla mejor. Otros narcos hacen lo mismo con una acompañante en *La nueva generación: ascenso a la perdición* (Antonio Herrera, 2008, 17m48s), *El pistolero: orden exigido* (Alonso Ortiz Lara, 2012, 40m33s), *La Dama X* (Alonso Ortiz Lara, 2017, 1h07m59s) y *La novia de la mafia* (Enrique Murillo, 2017, 6m57s; 1h11m06s).

se sientan para hablar de negocios mientras disfrutan de la compañía femenina: cada uno tiene una mujer sentada sobre él, un brazo envolviendo su cintura (46m00s; véase Figura 21).



Figura 19. – Oscar Solano y sus acompañantes. *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), 45m06s



Figura 20. – Solano presenta a su socio a una de sus acompañantes femeninas. *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), 45m45s



Figura 21. – Solano y Barragán hablando de negocios en buena compañía. *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), 46m00s

Además de servir de objeto de diversión para el narco y su socio, al estar sentados sobre ellos, los dos personajes femeninos referidos también cumplen una función simbólica de trofeo que atestigua del poder adquisitivo y sexual de los hombres involucrados en el narcotráfico. En este sentido, corresponden plenamente al estereotipo de mujeres decorativas o trofeo y cumplen una doble función de adorno y de entretenimiento para los varones que acompañan. Al respecto, en palabras de Lilian Paola Ovalle y Corina Giacomello, la mujer-trofeo puede ser aquello “por medio del cual el narcotraficante comunica a la sociedad con la que interactúa su éxito en términos de riqueza y poder social” (2006, 304-5). Al rodearse de mujeres hermosas y voluptuosas, los personajes de traficantes de drogas pueden construir una representación de sí mismos que se acerca a los ideales de hombría o de masculinidad hegemónica propios a la narcocultura, ideales que se definen principalmente por la violencia interpersonal, el afán de poder y de prestigio social, la posesión material, el hiperconsumo, la exuberancia festiva y la sexualidad heterosexual (Ovalle y Giacomello 2006, 297; Jiménez Valdez 2014, 108; Valencia 2016, 24-28; Núñez Noriega y Espinoza Cid 2017, 92; Rivera Magos y Carriço Reis 2017, 652-53; Gamlin y Hawkes 2018, 60).

Consecuentemente, del mismo modo que los personajes femeninos de víctimas de violencia evidencian la agresividad de los personajes masculinos de narcotraficantes, las mujeres-trofeo permiten resaltar su potencia sexual desde un prisma heteronormativo. Los personajes de

mujeres-trofeo, como menciona José Manuel Valenzuela Arce en el caso de los narcocorridos, “con frecuencia sólo participa[n] como caja de resonancia o telón de fondo para hacer más evidentes las virtudes de los hombres” ([2002] 2003, 146), lo que también se observa en el narcocine.

En este sentido, *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* no es un caso aislado en cuanto a la representación de narcotraficantes que festejan con mujeres decorativas o que tratan sus asuntos laborales entre varones en su compañía. *La nueva generación: ascenso a la perdición* (Antonio Herrera, 2008, 16m46s), *El papá de los pollitos* (Alonso Ortiz Lara, 2009, 10m54s), *El Pozolero* (Alonso Ortiz Lara, 2009, 34m40s), *El Baleado* (Enrique Murillo, 2010, 44m35s), *El estudiante* (Enrique Murillo, 2011, 3m50s), *El corrido del Katch 2: la sorpresa del Katch* (Enrique Murillo, 2012, 40m32s), *El pistolero: orden exigido* (Alonso Ortiz Lara, 2012, 31m27s; 41m43s; 42m08s; 1h11m11s), *La muerte del Ondeado* (Enrique Murillo, 2013, 23m08s), *Culiacán vs Mazatlán 2* (Oscar D. López, 2014, 59m36s), *El Mochomo* (Oscar D. López, 2018, 1h19m15s), *Soy de rancho* (Alonso Ortiz Lara, 2018, 1h24m20s), *Don Nadie* (Alonso Ortiz Jr., 2023, 44m54s): las secuencias festivas que ponen en escena a personajes de narcos con jóvenes acompañantes femeninas en fiestas privadas, bares y antros son frecuentes en las películas de narcocine *videohome* del período que estudiamos (véase Figura 22). Tal como lo expresa el personaje del capo Reynaldo Montemayor en *Narcojuniors* (Enrique Murillo, 2010), “[l]o que sobra [en el negocio del narcotráfico] es eso: viejas y vino” (3m58s).

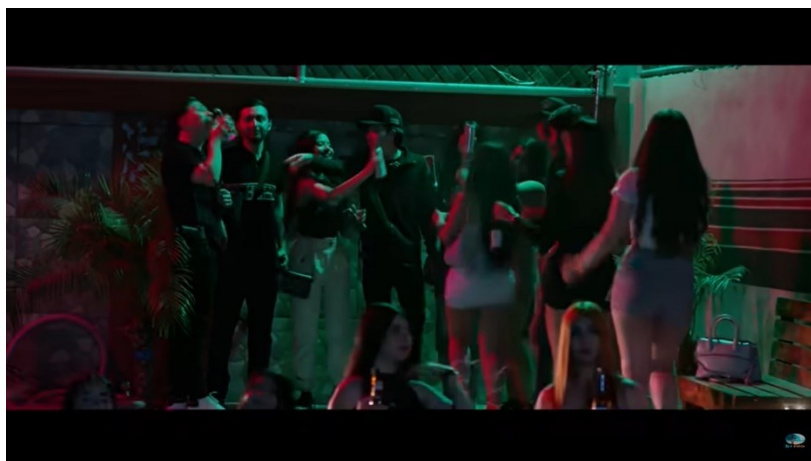


Figura 22. – Narcotraficantes celebrando con mujeres en un bar. *Don Nadie* (Alonso Ortiz Jr., 2023), 44m57s

En cuanto a las secuencias de reuniones de negocios, una escena de la película *El de las lentes Carrera* (Oscar D. López, 2014) es particularmente emblemática en términos de mujeres jóvenes y hermosas que consienten a narcotraficantes mayores que ellas. A los dos minutos de iniciada la película, un plano general muestra a cinco narcos sentados en una mesa larga. Junto a cada uno de ellos se encuentra una mujer joven, de pie detrás de él o sentada a su lado, que le masajea los hombros o simplemente le toca el hombro o el torso con un gesto cariñoso (1m58s, véase Figura 23). El uso del plano general permite reunir a todos los personajes masculinos y sus acompañantes femeninas en el encuadre al mismo tiempo, lo cual comunica visualmente de manera impactante el poder masculino de los traficantes, así como la subordinación femenina a las masculinidades narco¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Podríamos citar varias secuencias más de filmes recientes de narcocine que presentan reuniones laborales de narcos acompañados por mujeres-trofeo. Pensemos en escenas de este tipo en *El Pozolero* (Alonso Ortiz Lara, 2009), *La escolta personal* (Eleazar García Jr., 2011), *La familia michoacana 2: los caballeros templarios* (Javier Cruz Osorio, 2013), *La muerte del Ondeado* (Enrique Murillo, 2013), *El otro Cochiloco* (Carlos Samperio, 2013), *Welcome to Tijuana: el cartel de la rana* (Max Hernández Jr., 2013), *Culiacán vs Mazatlán 2* (Oscar D. López, 2014), *El juego final: el Artista* (Oscar D. López, 2014), *Morir con estilo* (Oscar D. López, 2014) y *El Mochomo* (Oscar D. López, 2018), entre otras cintas.



Figura 23. – Unos narcotraficantes y sus acompañantes. *El de los lentes Carrera* (Oscar D. López, 2014), 1m58s

Para Valenzuela Arce, la mujer-trofeo “alude a una transacción comercial y simbólica, en la cual el valor de cambio es su belleza” ([2002] 2003, 151). Una secuencia de *El Chrysler 300* subraya simbólicamente la dimensión transaccional del trato con dichas mujeres decorativas o trofeo. En ella, las dos acompañantes jóvenes de Oscar Solano visten lencería y se encuentran en la cama con él, y una de ellas baila de pie en la cama con dólares colocados en su ropa interior. Ella le sirve champán de su copa flauta a Solano mientras el capo le arroja billetes y canta, ebrio y alegre, abrazado a la segunda mujer. Los tipos de planos de la escena, así como su composición y los movimientos de cámara, contribuyen a la cosificación del personaje femenino representado, lo que conlleva a que dicho personaje sea encasillado en un papel de cuerpo sexualizado e intercambiable y de objeto de contemplación. Efectivamente, el primer plano de la secuencia deja ver de perfil en un plano americano a la mujer que se mueve sensualmente (51m29s; véase Figura 24). Como en la escena de fiesta antes descrita, el uso de este tipo de plano, que permite apreciar el cuerpo femenino y sus movimientos desde la distancia sin perder por ello ningún detalle, coloca a los espectadores y las espectadoras en una postura de observación voyerista, lo cual reproduce plenamente la mirada masculina del dispositivo cinematográfico descrita por Mulvey y sus seguidoras y seguidores.



Figura 24. – Mujer bailando para Oscar Solano. *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), 51m29s

Un plano medio en contrapicado muestra luego a la mujer bailando para Solano, vista desde la almohada de la cama en la que reposa la cabeza del narco. Si bien la mujer aparece en contrapicado, y si bien este ángulo suele sugerir el poder del sujeto al representarlo como imponente (Suardi, cit. en Berthier y Alary 2011, 78), en este caso, el plano, a pesar de no ser exactamente un plano en cámara subjetiva¹⁴⁹, lleva más bien a que las audiencias adopten, consciente o inconscientemente, la mirada masculina deseante y cosificadora del traficante, acostado, sobre su joven acompañante. Aparecen también unos fajos de billetes en primer término en el tercio derecho del encuadre, movidos por la mano de Solano (51m33s; véase Figura 25). Este plano sugiere dos ideas: por una parte, los billetes en movimiento recuerdan al público que quien detenta el poder y controla el dinero es el traficante, cuya perspectiva es la que domina y se adopta en el plano; por otra parte, la yuxtaposición visual de los dólares y del cuerpo de la mujer en el encuadre invita a concebir las relaciones entre el traficante y sus acompañantes como una transacción, lo que dialoga con cierta idea de exhibición del cuerpo femenino para el placer de los narcos a cambio de una remuneración o compensación económica (Valencia 2016, 32). Mediante los billetes en la secuencia de placer, de celebración y de ebriedad, se establece una asociación simbólica entre la mujer como instrumento de diversión y el consumo neoliberal: los

¹⁴⁹ Sabemos que no se trata de un plano en cámara subjetiva como tal porque la cabeza de Oscar Solano aparece en el encuadre durante unos segundos en la secuencia (51m55s). Sin embargo, la perspectiva generada por el plano es muy similar a la que tiene Solano.

dólares pegados al cuerpo de la mujer anclan visualmente al personaje en una función de mercancía asociada al recreo, así como a la desmesura y al alcohol gracias a la presencia de la copa de champán en el encuadre, en la mano del personaje femenino. De hecho, dinero, mujeres y alcohol suelen formar el triángulo de las fiestas narco, retomando los elementos valorados por la narcomasculinidad hegemónica en el círculo del tráfico de drogas¹⁵⁰ (Rivera Magos y Carriço Reis 2017, 652).



Figura 25. – Mujer bailando y billetes en contrapicado. *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), 51m33s

En la secuencia, además, la cámara se mueve cuando la mujer que baila es grabada de perfil: se alternan algunos tróvelin ascendentes (51m43s; 51m51s) y descendentes (51m46s) que permiten enseñar mejor el cuerpo femenino, presentado de nuevo como el objeto de una mirada supuesta como masculina. Estos movimientos de cámara permiten alternar en el encuadre la presencia del busto, del abdomen, del muslo y de las piernas de la mujer durante su baile para

¹⁵⁰ Así lo expresa también el personaje del Magno, interpretado por el narcocorridista Alfredo Ríos “El Komander”, en *El pistolero: orden exigido* (Alonso Ortiz Lara, 2012): “Todos los corridos y las películas de moda hablan de [whisky] Buchanan’s, viejas, desmadre, así que fue lo primero que se me ocurrió, y para ser honesto, me divertí como nunca lo había hecho en mi vida. Digan lo que digan, no hay nada mejor que una Barbie, música chingona y claro, un buen Buchanan’s” (40m46s). En ciertas películas del corpus, el consumo de drogas también forma parte de las actividades a las que los traficantes se dedican con las mujeres que los acompañan. En el filme *La muerte del Ondeador 2* (Enrique Murillo, 2013), por ejemplo, el narco Artemio Barragán inhala cocaína con dos mujeres para inhibir la sensación de cansancio y así poder continuar la fiesta (1h07m50s).

Solano. Al aislar alternadamente algunas partes del cuerpo femenino, con la cabeza por momentos fuera del encuadre, se genera un sentido de anonimato de este cuerpo que implica también su potencial intercambiabilidad e insiste en la corporalidad definitoria de la mujer. De este modo, retomando a Mulvey y otras figuras clave de la crítica feminista de cine, tanto la mirada del personaje masculino como la adoptada por la cámara e inducida por el montaje, que se hace eco de cierta manera de la primera, erotizan al cuerpo del personaje femenino y lo reducen a su dimensión sexual. En otras palabras, la forma cinematográfica de la secuencia apela a las reacciones sensoriales y cosificadoras de los espectadores y espectadoras al insistir en la sensualidad del cuerpo de la acompañante. El público es llevado a observar a la mujer joven de la misma manera que lo hace el narco y a adoptar, por ende, su mirada impregnada de códigos patriarcales.

Como lo resaltan Rivera Magos y Carriço Reis, las mujeres decorativas “reafirman el poder [de los] narcotraficante[s], su capacidad para obtener todo lo que desean, incluso mujeres atractivas a quienes obsequian todo tipo de lujos y comodidades” (2017, 653). Representan una fuente de prestigio para ellos y despiertan la envidia de otros narcos, quienes también quisieran añadir ese trofeo a su propia colección (Valenzuela Arce [2002] 2003, 151). Como lo subraya uno de los narcos del filme *El otro Cochiloco* (Carlos Samperio, 2013), “es bien sabido que una de las principales motivaciones por el poder, digamos, por entrar a ese negocio, es darse una vida de rey, tener muchas mujeres” (1h12m32s). Según este esquema narcocultural, las mujeres decorativas se asocian en el imaginario a la recreación, a la socialización festiva, al exceso, a la lujuria y a los placeres. Aquellos personajes femeninos aparecen entonces como las acompañantes idóneas para las fiestas, adoptando comportamientos que son esperados de ellas en los momentos de ocio de los traficantes que buscan “hembra[s] para bailar” (Rivera Magos y Carriço Reis 2017, 662) y para consumir bebidas alcohólicas: se conforman entonces en todos los aspectos a las normas de género heteropatriarcales de la narcocultura. Estas mujeres pueden además ser instrumentalizadas por los narcos para facilitar sus acuerdos comerciales, ya que su presencia durante una transacción demuestra el éxito de los narcos a los que acompañan y, consecuentemente, les otorga credibilidad. Este éxito ostentoso puede generar el respeto de los socios comerciales, que estarán, en ciertos casos, más dispuestos a establecer acuerdos con ellos.

Desde una perspectiva generacional, los personajes de mujeres-trofeo del narcocine suelen ser bastante jóvenes independientemente de la edad de los narcotraficantes, como se comentó antes en el caso de *El de los lentes Carrera* y como se evidencia en la cinta *El Chrysler 300*, en la que las acompañantes contratadas por Solano tienen unos veinte años mientras que el narco es un hombre de edad madura. Este hecho encaja perfectamente con la idealización de la juventud femenina, que se observa en los estándares de belleza occidentales y que se ve también reflejada en la narcocultura mediante la frecuente sexualización de mujeres jóvenes.

Las mujeres-trofeo o mujeres decorativas no suelen estar singularizadas en las tramas narrativas de las películas de narcocine *videohome*: en muchos casos, se presentan más bien como personajes desechables y, como se insistió anteriormente, fácilmente intercambiables (Ovalle y Giacomello 2006, 305). Anónimas, las dos acompañantes de Oscar Solano en *El Chrysler 300* ni siquiera tienen nombres en la película ni están individualizadas en los créditos finales, como ocurre con este tipo de personajes en la mayoría de las cintas de narcocine: el nombre de las dos mujeres que actuaron como acompañantes de Oscar Solano aparece en los créditos junto al de dieciséis otros figurantes bajo la apelación genérica “extras”, lo que confirma la lectura de no singularización de las acompañantes en la trama. Su función narrativa es la de resaltar el poder de los varones al simbolizar el éxito social que tienen los jefes de la droga, que las incluye a ellas en la larga lista de objetos que los narcotraficantes son capaces de comprarse —junto con carros deportivos, joyas, casas o mansiones y ropa de marca, entre otros— (Valenzuela Arce [2002] 2003, 151).

De hecho, los personajes de mujeres decorativas o mujeres-trofeo de la narcocultura son, en palabras de Kenya Herrera Bórquez, mujeres-mercancía (2018, 58). Un ejemplo de esta conceptualización de las mujeres como bienes de consumo, que por su naturaleza se pueden desechar cuando se considera que ya no sirven, se encuentra en la película *El plebe del Camaro* (Arturo Bidart, 2023), en la que el traficante Matías Cruz le dice a su hermano, con aire cómplice: “Oye, carnal. Las mujeres son como los carros. [...] Hay que cambiarlas antes de que nos dejen botados por ahí en el camino” (2m05s). Este comentario del traficante que surge al inicio del filme es revelador de la deshumanización a la que varios traficantes someten a las mujeres. En este sentido, José Manuel Valenzuela Arce ([2002] 2003) enfatiza:

[D]esde la perspectiva machista, la mujer es un objeto para lucirse, por ello, la mujer trofeo no posee rasgos humanos ni voluntad propia. Su “valor” deriva de los atributos físicos, los únicos que importan. Ella expresa al grado máximo el proceso de cosificación humana; carece de voluntad, es como el vino, la ropa, los carros o las joyas que el narcotraficante lleva consigo. (151)

De este modo, la mujer-trofeo “es como traer un Rolex, como traer un adorno caro. [...] [L]os demás saben que ella es parte de él, de sus adquisiciones por decir algo, parte de sus joyas” (Valenzuela Arce [2002] 2003, 209).

En *El pistolero: orden exigido* (Alonso Ortiz Lara, 2012), el narcotraficante apodado el Magno incluye a las mujeres en una enumeración de bienes que ha adquirido gracias al ingreso en el narcotráfico: “Ahora tomo Buchanan’s y... tengo carros, mujeres y todo” (1h29m15s). Por ende, el hecho de que se perciba a las mujeres como posesiones de los hombres lleva a la posibilidad de que dispongan de ellas como si fueran una más de sus pertenencias, como sucede en el filme *El Mocho Chávez* (Eduardo Martínez, 2008), en el cual un hombre apuesta a su esposa en una pelea de gallos, la pierde y deja que se la lleve su adversario.

También la película *El Rayo de Sinaloa* (Oscar D. López, 2015) presenta ejemplos flagrantes del trato de los personajes femeninos como productos desechables por parte de los traficantes del narcocine. Cuando el personaje de Huicho le pregunta a Amador, el hermano del Rayo, cuántas amantes tiene su hermano, este le explica que el Rayo está con numerosas mujeres y que siempre las usa y las deja cuando se cansa de ellas: “¿Cuántas tiene? A mí me vale madre cuántas tenga, güey. Lo único que sé es que este güey desde morro le baja los calzones a la vieja que se le atraviese y no hay vieja que se le escape. [...] Mi carnal usa a las viejas, no más se enfada de una, la manda a la chingada y se consigue otra” (50m47s). En otra escena del filme, el padre del Rayo, después de acostarse con dos mujeres jóvenes antes de reunirse con su esposa, se va de la casa y se las ofrece a su hijo para que él también tenga relaciones sexuales con ellas. Antes de siquiera volver a ponerse los pantalones, le indica: “Ahí en mi recámara, te dejo un regalito. Disfrútalo” (23m57s). Cuando el Rayo entra en la casa, una de las mujeres, vistiendo ropa interior, está sentada en un sillón frente a la mesa de la cocina, mientras que la otra, también en lencería, está acostada boca abajo sobre la mesa, como si fuera un plato fuerte, cumpliendo así su función

de regalo y de trofeo (véase Figura 26). En estos ejemplos, los personajes masculinos se refieren a las mujeres como objetos desechables o como regalos que un padre le hace a su hijo.



Figura 26. – Mujeres ofrecidas como regalos. *El Rayo de Sinaloa* (Oscar D. López, 2015),
25m31s

En filmes como *La muerte del Ondeador 2* (Enrique Murillo, 2013), *Cuernito Armani* (Gonzalo González, 2016) y *Los ninis* (Alonso Ortiz Jr., 2023), los narcos les piden a sus subordinados o amigos que les consigan “morras” cuando se les antoje. “Consígueme una de esas morras de allá. La quiero aquí ahorita, cabrón, ¿eh?” (1h12m57s), le ordena por ejemplo el narcotraficante Heriberto Lazcano “el Lazca” a su empleado en *La muerte del Ondeador 2*. En *Cuernito Armani*, el Tigre llama por la mañana a su amigo por teléfono para hacerle el mismo tipo de pedido: “¿Cómo qué voy a querer? ¡Morras!” (7m50s), a lo que su amigo responde “Ah, cabrón. Por eso no necesitas hablarme con tanta anticipación, ya sabes que yo te consigo en el momento lo que quieras” (7m53s). Del mismo modo, en otras cintas como *El papá de los pollitos* (Alonso Ortiz Lara, 2009), los narcos les ofrecen la compañía de mujeres a sus socios como gesto de cortesía con la misma despreocupación: “¿Quieres una vieja? La que quieras, yo invito” (38m12s). Cuando el traficante llamado Mariano le hace esta propuesta a su socio “el Centenario”, este le designa a la mujer de quien desea estar acompañado. Como esta mujer está bailando con otro hombre, Mariano empuja al hombre en cuestión, se lleva a la mujer a la mesa y la sienta en las rodillas de su socio, sin importarle lo que la mujer pudiera pensar de este

repentino cambio de situación y de la proximidad física con el traficante, como si se tratara de un cuerpo puesto a su disposición.

Ahora bien, el uso de los personajes femeninos del narcocine como productos comerciales o mercancías sexuales para los narcos se realiza a veces con violencia y brutalidad. En este sentido, el secuestro de mujeres y la trata sexual quedan retratados en filmes como *El papá de los pollitos* (Alonso Ortiz Lara, 2009), *El Rayo de Sinaloa* (Oscar D. López, 2015) y *Prisionera del cartel* (Jorge Aldama, 2022). El personaje de Marcos en *El papá de los pollitos* le informa al narco apodado el Gato que le ha conseguido tres mujeres de Sinaloa y cuatro de Nayarit, lo que remite directamente a las redes de trata de mujeres con fines de explotación sexual que existen en México. También en *El Rayo de Sinaloa* se mencionan estas redes, cuando un amigo del Rayo lo invita a una casa de citas en Guadalajara para disfrutar de mujeres jóvenes que su primo “agarra por montones” (40m09s) de otros lugares del país y lleva a la ciudad para prostituirlas. En *Prisionera del cartel*, se vende a las mujeres como objetos sexuales: un personaje llamado Pedro se dedica a secuestrar a adolescentes y jóvenes adultas para venderlas por 50 mil pesos cada una a proxenetas y también a cárteles para el disfrute sexual de los jefes y, cuando estos se cansan de ellas, de sus subordinados. La esclavitud sexual que representa la trata de mujeres constituye una de las expresiones más fuertes de la mercantilización de los cuerpos femeninos en el marco del sistema neoliberal y patriarcal en el que participan los cárteles de drogas.

La dimensión neoliberal de la relación que mantienen los narcotraficantes del corpus estudiado con las mujeres decorativas no reside exclusivamente ni en la cosificación e instrumentalización de los cuerpos femeninos para el mayor provecho social, sexual, económico y simbólico de los criminales, ni en el aspecto transaccional de sus interacciones, sino también en la perspectiva acumulativa de su trato con ellas. Esta faceta queda ejemplificada en la primera secuencia de la cinta *Cuernito Armani* (Gonzalo González, 2016), cuando el personaje del Tigre, furioso por la traición de uno de sus hombres, le recuerda: “Te di dinero, cabrón, te di casas. Te di poder, pendejo, viejas. Podías tener las que quisieras. De a dos, de a tres, de a diez, de a veinte, cabrón” (3m28s). Además de equiparar a las mujeres con el dinero y las casas, como bienes que se pueden regalar, el Tigre enfatiza en su intervención que los narcos exitosos tienen el privilegio de acumular a las mujeres.

Esta práctica descrita por el personaje, que también se observa a través de la presencia simultánea de varias mujeres al lado de los narcotraficantes en películas como *El plebe chakaloso* (Eleazar García Jr., 2010), *Crónicas de un narco: la Barbie* (dirección desconocida, 2011), *El pistolero: orden exigido* (Alonso Ortiz Lara, 2012) y *La muerte del Ondeado* (Enrique Murillo, 2013), entre otras, se inscribe plenamente en una lógica neoliberal de acumulación y consumo desenfrenado según la cual se aspira a poseer una cantidad cada vez mayor de objetos y mercancías (o incluso personas, en este caso). Por lo tanto, la acumulación de mujeres-trofeo se presenta como uno de los comportamientos esperados y valorados de la masculinidad hegemónica narco, como parte de las coreografías sociales heterosexuales que le son propias y que son promovidas por la narcocultura, como se refleja en el discurso del traficante.

La posibilidad de estar con varias mujeres también relativiza la importancia de cada una de ellas para los traficantes, lo que queda explicitado por el personaje de Demetrio Camacho en *El papá de los pollitos* (Alonso Ortiz Lara, 2009) cuando afirma: “Las viejas, es lo que sobran. Yo no niego que esta chiquilla está preciosa, pero de eso a que yo me obsesione con ella, olvídenlo” (1h02m31s). Asimismo, las escenas de carreras de autos en las que participan algunos personajes de narcos en películas como las de la saga *Culiacán vs Mazatlán* (Oscar D. López, 2012, 2014, 2015) permiten observar las dimensiones acumulativa y sexualizada de las mujeres decorativas que acompañan a los traficantes en el marco de esta actividad, ya que ellas suelen aparecer en grupo al lado de los carros (véase Figura 27) o de cada lado de los narcos (véase Figura 28) en los momentos que preceden las carreras, vestidas de manera sugestiva, alentando a los hombres mientras una de ellas se posiciona para dar la señal de inicio.



Figura 27. – Mujeres junto a los carros. *Culiacán vs Mazatlán 2* (Oscar D. López, 2014), 0m29s

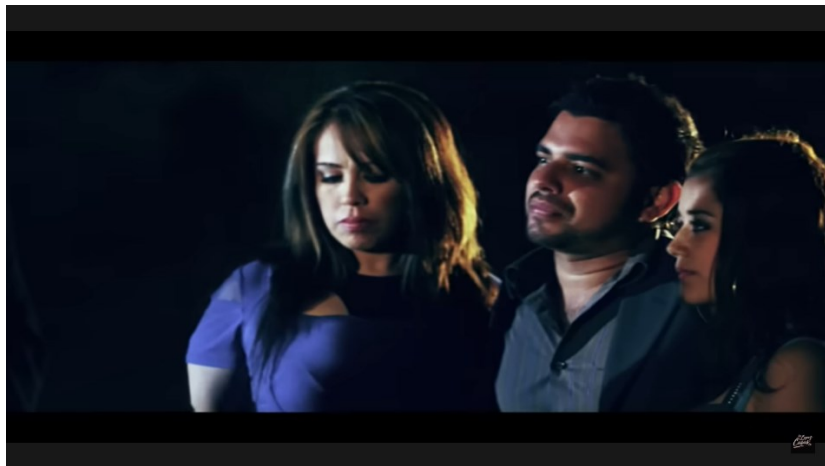


Figura 28. – Dos mujeres acompañando a Alejandro antes de una carrera. *Culiacán vs Mazatlán 2* (Oscar D. López, 2014), 0m53s

La aspiración de los varones del narcocine a coleccionar a las acompañantes hermosas les otorga a estos personajes femeninos un carácter serial, generado por la aparición repetida al lado de los narcos de mujeres que presentan rasgos físicos y curvas exuberantes estereotípicamente asociados al tipo de feminidad que corresponde a la estética narcocultural. De hecho, más allá de la narcocultura, para la profesora y ensayista feminista Martine Delvaux, el devenir genérico de la mujer pasa por la serie, y la cosificación de las mujeres se lleva a cabo mediante disposiciones que se basan en la serialidad (2013, 29). En su libro *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot* (2013), la autora se refiere en este sentido a las mujeres que cumplen una función decorativa al

reproducir los estándares de belleza dominantes en su sociedad como a “chicas en serie”, y argumenta que, desde una perspectiva heteropatriarcal, estas mujeres simbolizan tanto la cosificación femenina que impera en el capitalismo como el hiperconsumo y la producción neoliberal en cadena (2013, 84). En efecto, Delvaux argumenta que, tras la reproducción masiva de un modelo estético de mujer que conoce escasas variaciones, “[e]stas chicas son ornamentos, y sirven el ornamento como soporte y representación de la producción capitalista”¹⁵¹ (2013, 84). También sostiene que semejante cosificación dificulta el reconocimiento de estas mujeres, percibidas como reproducibles y multiplicables, como seres humanos de pleno derecho: “estas chicas alineadas son puro efecto de superficie, pura vacuidad, y, por lo tanto, puro objeto”¹⁵² (Delvaux 2013, 91). La serialidad de las mujeres referida por Martine Delvaux, observable en la publicidad y los videoclips, se aplica a las acompañantes decorativas de los narcos referidas por el Tigre en *Cuernito Armani*, que se pueden acumular “de a veinte” y coleccionar como las muñecas Barbie¹⁵³.

El discurso que adoptan los traficantes del narcocine sobre las mujeres, ya sea en su presencia o cuando se encuentran exclusivamente entre hombres, también puede resultar notablemente machista al recurrir a estereotipos que cosifican a las mujeres. A modo de ejemplo, en la secuencia del filme *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008) en la que el protagonista Chuy conoce en un restaurante a Sabrina Solano, la hija de su enemigo quien se convertirá en su novia y lo matará al final de la película, su cuñado Mauricio trae del brazo a dos mujeres a su mesa para que los acompañen en la diversión y tomen cervezas con ellos (véase Figura 29). A pesar de estar casado con la hermana de Chuy, Mauricio busca la compañía femenina en lugares públicos y califica a las mujeres que lo acompañan de “bomboncitos”¹⁵⁴ (15m42s) —con un sufijo diminutivo que sugiere cierta inferioridad— y “bombones” (18m04s, 18m45s). Los sustantivos empleados por el narco para designar a las mujeres refuerzan la

¹⁵¹ “Ces filles sont des ornements, et elles servent l’ornement en tant que support et représentation de la production capitaliste” (Delvaux 2013, 84; nuestra traducción).

¹⁵² “ces filles alignées sont pur effet de surface, pure vacuité, et ainsi pur objet” (Delvaux 2013, 91; nuestra traducción).

¹⁵³ Es significativo, en este sentido, que uno de los personajes de mujeres decorativas de la película *El Mochomo* (Oscar D. López, 2018) lleve un traje de baño de color rosa con el logo de Barbie.

¹⁵⁴ También en la película *Prisionera del cartel* (Jorge Aldama, 2022), un narcotraficante llamado Heraclio usa la palabra “bomboncito” para hablar de una mujer (4m07s), lo que demuestra que no se trata de un ejemplo aislado.

narrativa machista narcocultural que cosifica a los sujetos femeninos y los encierra discursivamente en su cuerpo sexualizado, reduciéndolos a unos dulces y más ampliamente a unos objetos estéticos producidos, una vez más, para la mirada masculina.



Figura 29. – Mauricio en un bar con dos mujeres. *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), 18m02s

En las películas de nuestro corpus, la cámara y el montaje, particularmente a través del primer plano, del *zoom* sobre partes tradicionalmente erotizadas del cuerpo de las mujeres como los senos, los glúteos y las piernas, del *trávelin* ascendente o descendente para presentar a los personajes de mujeres-trofeo y del *ralentí*, contribuyen a menudo a estos patrones de sexualización femenina, así como a la creación de pausas narrativas para la contemplación de los personajes femeninos. Las más frecuentes de las estrategias mencionadas son el uso de los primeros planos para enfocar en ciertas partes del cuerpo femenino, que se observa en cintas como *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008, 17m42s), *La nueva generación: ascenso a la perdición* (Antonio Herrera, 2008, 1h01m55s), *Narcojuniors* (Enrique Murillo, 2010, 2m19s), *El corrido del Katch 2: la sorpresa del Katch* (Enrique Murillo, 2012, 40m36s), *Culiacán vs Mazatlán 2* (Oscar D. López, 2014, 9m52s), *Las diosas de la mafia* (Héctor Ortega, 2022, 21m47s), *Don Nadie* (Alonso Ortiz Jr., 2023, 44m54s) y muchas más (véase Figuras 30 y 31), y los *trávelin* que revelan gradualmente el cuerpo de las mujeres o siguen los movimientos y desplazamientos de los personajes femeninos, como sucede en *El Chrysler 300* (Enrique Murillo, 2008, 17m39s; 51m43s; 51m46s; 51m51s), *La nueva generación: ascenso a la*

perdición (Antonio Herrera, 2008, 1h01m53s), *Narcojuniors* (Enrique Murillo, 2010, 2m17s), *El comando del diablo* (Enrique Murillo, 2011, 1m31s), *Los kokainos* (Hugo del Valle, 2012, 48m52s), *El pistolero: orden exigido* (Alonso Ortiz Lara, 2012, 39m56s; 40m26s; 40m49s), *La muerte del Ondeado* (Enrique Murillo, 2013, 23m40s), *Culiacán vs Mazatlán 2* (Oscar D. López, 2014, 0m23s; 9m51s), *El juego final: el Artista* (Oscar D. López, 2014, 19m07s), *Las diosas de la mafia* (Héctor Ortega, 2022, 21m47s) y varias películas más. Decisiones artísticas como estas ponen de realce también formalmente la primacía del cuerpo de estos personajes femeninos sobre cualquier otro aspecto, y de alguna manera la reducción de estos personajes a ciertas partes de su cuerpo a modo de sinécdoque, “con la hipervaloración de una parte del cuerpo y la desaparición de cualquier otro rasgo que lo identifique” (Molina Lora 2013, 240)¹⁵⁵.

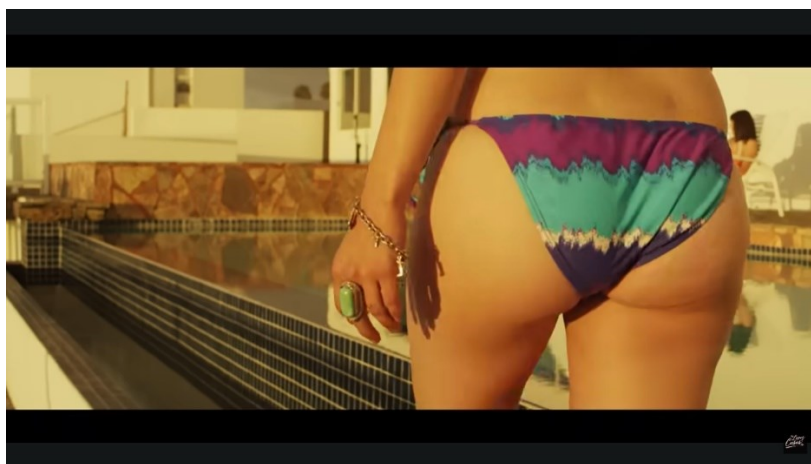


Figura 30. – Primer plano sobre los glúteos de una mujer. *Culiacán vs Mazatlán 2* (Oscar D. López, 2014), 9m52s

¹⁵⁵ Precisemos que las acompañantes de los narcos no son los únicos personajes femeninos que pasan por un proceso de cosificación sexual inducido tanto por la trama narrativa como por la forma cinematográfica en las secuencias de fiestas o reuniones laborales: también a las bailarinas desnudas o “teiboleras” se las sexualiza en varios filmes del corpus. En la cinta *Sicario de Dios* (Oscar D. López, 2015), por ejemplo, una secuencia con un plano general alternado con planos medios cortos presenta a cinco narcos sentados alrededor de una mesa en un bar. El plano general permite ver la mitad inferior del cuerpo casi desnudo de una bailarina moviéndose de pie en la mesa, de espaldas a la cámara, en pleno centro del encuadre (47m38s). La posición central de sus glúteos y de sus piernas en el encuadre —las únicas partes visibles de su cuerpo durante los dos minutos de la secuencia— reduce de alguna manera el personaje de la bailarina a estas partes erotizadas.



Figura 31. – Cuerpo erotizado de una mujer en bikini. *Las diosas de la mafia* (Héctor Ortega, 2022), 21m47s

Subrayemos para terminar que la descripción de los personajes de mujeres decorativas como mujeres-mercancía (Herrera Bórquez 2018, 58) se puede aplicar tanto en su relación con los traficantes en la diégesis como fuera del universo diegético de las películas. Efectivamente, las actrices o figurantes con cuerpos esculturales que hacen el papel de mujeres decorativas generalmente ligeras de ropa también tienen una función comercial y estratégica para la producción misma de las películas de narcocine al atraer al espectador —pensado, de nuevo, como masculino— e incitarlo a ver los filmes. Por esta razón, los cuerpos de varias mujeres se muestran de forma ostentosa en numerosos tráilers, portadas de cintas y miniaturas de películas para YouTube (véase Figuras 32 y 33). En este sentido, la instrumentalización del cuerpo femenino con fines económicos no sería exclusiva a las tramas del narcocine, sino que tendría lugar también en el espacio profílmico —situado delante de la cámara, en el mundo real— e incluso espectadorial, delante de la pantalla. De hecho, la recurrente mirada masculina del cine referida inicialmente por Mulvey, en la que se apoya dicha mercantilización de los cuerpos femeninos, atraviesa frecuentemente estos tres espacios del narcocine —el diegético, el profílmico y el espectadorial—, puesto que la mirada de la cámara suele dialogar con la de los personajes masculinos y configurar la del público en torno a los mismos códigos de cosificación de los personajes femeninos.



Figura 32. – Miniatura de la película *El Rayo de Sinaloa* (Oscar D. López, 2015). Loz Lopez Casas TV. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=sKXf6CZof-Y>



Figura 33. – Miniatura de la película *El corrido del viejón* (Alonso Ortiz Lara, 2016). OLA Studios TV. YouTube, https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=1QA_f0x4C8w

6.5. Conclusiones parciales

Resumiendo, varios tipos de personajes tanto masculinos como femeninos del narcocine *videohome* transmiten informaciones valiosas sobre los patrones heteropatriarcales de la narcocultura mexicana. Las producciones culturales de ficción como el cine constituyen

efectivamente una ventana privilegiada para observar, a través de la repetición de rasgos deliberadamente estereotipados en sus personajes, las convenciones y los comportamientos de género valorados en una sociedad o grupo determinado, histórica y culturalmente anclados y vehiculados por los medios de comunicación, que Sayak Valencia ha conceptualizado como coreografías sociales del género (2014). Por ejemplo, en México, el cine de la Época de Oro, y particularmente el melodrama, ha proveído numerosas herramientas y pistas para reflexionar sobre las expectativas de género y el “deber ser” existentes en la sociedad mexicana de los años cuarenta y cincuenta mediante la presentación de estereotipos de machismo y marianismo. A fuerza de ser recreados y repetidos en pantalla a modo de coreografías, estos estereotipos se han consolidado y erigido en modelos fácilmente reconocibles por las audiencias, ya sea por su adecuación con las normas de género vigentes en la época o, al revés, por su ruptura con ellas. En ambos casos —correspondencia o fractura con estas coreografías—, los estereotipos representados evidencian las ideas patriarcales dominantes en términos de roles y actitudes esperados de cada género. Las simplificaciones y generalizaciones a las que llevan los estereotipos, tal como lo expresa Bhabha, pueden generar dinámicas desiguales de poder ([2001] 2003, 398), lo que también puede ser cierto en el caso de representaciones de género construidas en un marco heteropatriarcal, especialmente cuando estas han sido ideadas en el seno de industrias culturales en las que predominan los hombres.

Al igual que el melodrama, el narcocine *videohome* también habla sobre las dinámicas de género de su contexto de producción a través de la representación ficcional de las formas hegemónicas de masculinidades y de ciertos tipos de feminidades culturalmente valorados que les corresponden. Por una parte, los comportamientos agresivos, consumistas y los que reafirman la potencia heterosexual forman parte de las coreografías sociales del género masculino frecuentemente retratadas en el narcocine a través de personajes de traficantes varones. El ejercicio necropolítico de distintos grados de violencia, valorado en los hombres narcos como un medio de consolidación de una red de homosociabilidad criminal y una reafirmación de su virilidad, encuentra su origen en el machismo y en los valores bélicos y patriarcales arraigados en la cultura mexicana postrevolucionaria que se han rearticulado, transformado y exacerbado en las últimas décadas en función de las lógicas neoliberales y violentas más actuales del capitalismo

gore. Ciertos personajes masculinos presentan alternativas a estos modelos hegemónicos de narcomasculinidades, como es el caso de los narcotraficantes homosexuales de películas como *Narco gays: los hijos del narco* (Christian González, 2002) y *Las Chakalosas* (Angie Chávez Estrellita, 2021); al adoptar comportamientos que se desvían de las normas de hombría esperadas en la narcocultura, contribuyen a visibilizar estos modelos.

Por otra parte, los rasgos de la ideología patriarcal neoliberal evidenciados en los hombres también se encuentran en ciertos personajes femeninos, que reflejan a su vez el dispositivo de poder sexo-genérico propuesto en las tramas. Es el caso, por ejemplo, de los personajes femeninos de víctimas, cuyos malos tratos reafirman el poder necropolítico y el carácter violento de los hombres insertos en el narcotráfico y refuerzan ciertos estereotipos de género patriarcales en torno a la fragilidad femenina. Los personajes de acompañantes, que cumplen una función decorativa y que han sido escogidos por su apariencia física correspondiendo a los estándares estéticos de la narcocultura, por su parte, consolidan las concepciones patriarcales en torno a la cosificación y disponibilidad sexual de las mujeres de la narcocultura y resaltan el prestigio, el estatus y la heterosexualidad de los narcotraficantes. Por lo tanto, en el corpus que estudiamos, el narcopoder patriarcal es ejercido de múltiples maneras sobre los cuerpos de los personajes femeninos, ya sea a través de la violencia o de las presiones para ajustarse a las normas de belleza femenina valoradas por la narcocultura. En este sentido, tal como lo argumentan Guillermo Núñez Noriega y Claudia Esthela Espinoza Cid, las producciones de la narcocultura, que incluyen el narcocine, constituyen una herramienta importante en la construcción sexo-genérica de las masculinidades y de las feminidades narco (2017, 93).

Si consideramos que el dispositivo de poder sexo-genérico suele construirse en el narcocine en torno a los ejes de violencia, de hiperconsumo neoliberal y de sexualidad heteronormativa que promueve la narcocultura, podemos también argumentar que los personajes de víctimas ponen de manifiesto ante todo la dimensión violenta de las relaciones entre los hombres involucrados en el narcotráfico y las mujeres. Del mismo modo, podemos avanzar que los personajes de acompañantes o mujeres-trofeo completan este retrato al informarnos sobre los diferentes niveles de interacciones entre la sexualidad y el consumo en las dinámicas de género representadas en las producciones culturales que nos ocupan, que incluyen,

por ejemplo, la mercantilización neoliberal de los cuerpos de mujeres y de las relaciones interpersonales de los narcos.

Como se indicó al inicio del capítulo, nos enfocamos en los estereotipos femeninos de la víctima de la narcoviolencia y de la mujer-trofeo para ilustrar las dinámicas de subordinación de los personajes femeninos del narcocine a las masculinidades narco porque ambos estereotipos aparecen en una cantidad considerable de películas de nuestro corpus y nos permiten destacar claramente el dispositivo de poder sexo-genérico heteropatriarcal de la narcocultura que se nutre de las dinámicas neoliberales. Sin embargo, existen también en el narcocine otros papeles femeninos estereotipados y sometidos al poder masculino de los narcos en los que decidimos no detenernos en el marco de esta investigación debido a su menor presencia en el corpus, como las madres abnegadas, hijas, hermanas y esposas de los narcos, así como las cómplices y trabajadoras de bajo rango de los cárteles como las mulas, las empacadoras, las quimiqueras, las cultivadoras, las narcomenudistas y las lavadoras de dinero, y más. Por un lado, las familiares de los traficantes suelen vivir bajo la autoridad y el control de los narcos. Por otro lado, las mujeres que ocupan los escalones más bajos de los cárteles suelen enfrentar pésimas condiciones laborales a cambio de salarios relativamente bajos: trabajan largas jornadas y, en el caso de las empacadoras, se ven obligadas de trabajar en ropa interior o traje de baño para evitar que escondan drogas en su vestimenta y se las roben al cártel. También suelen exponerse a graves riesgos para su salud o seguridad que incluyen, para las mulas, la ingestión o inserción de cápsulas de droga que pueden reventar en su cuerpo y la detención, y para las quimiqueras, la inhalación de sustancias peligrosas.

En el capítulo que sigue, serán abordadas las respuestas del narcocine a los roles femeninos sometidos, es decir, las representaciones femeninas alternativas y transgresoras de los estereotipos de subordinación a las masculinidades narco que se han presentado hasta el momento. Veremos que las posibilidades de acción de estos nuevos modelos de feminidades narco se negocian con el contexto violento, heteropatriarcal y neoliberal de la narcocultura mexicana y, consecuentemente, que las estrategias de empoderamiento de estos personajes también se construyen en torno a los ejes de violencia, sexualidad e hiperconsumo que hemos venido desarrollando.

Capítulo 7. Los modelos alternativos: un empoderamiento de los personajes femeninos del narcocine ajustado al paradigma neoliberal

Como vimos en el capítulo 6, existen en el narcocine *videohome* representaciones de feminidades narco que responden perfectamente a las expectativas del dispositivo de poder sexo-genérico de la narcocultura heteropatriarcal. Ahora bien, a pesar de que ciertos personajes femeninos del corpus sean victimizados por los personajes masculinos o sirvan de trofeos instrumentalizados para su diversión y sean sexualmente cosificados, los filmes de nuestro corpus también ponen en escena otros tipos de feminidades empoderadas del narco que son el motor de las tramas narrativas. En este capítulo, nos detendremos en estos personajes femeninos de nuestro corpus que alcanzan formas de poder, aunque estas estén limitadas por el contexto social e histórico mexicano y fronterizo retratado en las películas de narcocine.

Los personajes femeninos del narcocine *videohome*, al igual que las mujeres mexicanas que viven en zonas asoladas por el narcotráfico, no siempre son víctimas de la violencia; en ciertos casos, también la ejercen. Especialistas en violencia femenina como Belinda Morrissey (2003, 2023), Susan Batchelor (2005), Arlette Farge (2012) y Coline Cardi y Geneviève Pruvost (2012) destacan, desde disciplinas como la sociología, la antropología, la historia, la criminología y el derecho, entre otras. Según estas autoras, es difícil admitir socialmente que las mujeres pueden ejercer violencia por decisión propia, y que tanto el sistema judicial como los medios de comunicación occidentales tienden a negar su agencia en casos de tortura, asesinato y violación, argumentando que las mujeres que perpetran actos crueles deben haber sido victimizadas por hombres y obligadas a recurrir a la violencia, ya que son incapaces de brutalidad deliberada. En palabras de Belinda Morrissey, cuando las mujeres cometen crímenes violentos, “[su] agencia [...] se presenta como incompleta o imposible, lo que indica nuestra incapacidad en el heteropatriarcado para reconocer que las mujeres son tan capaces como los hombres de exhibir

todo el espectro del comportamiento humano”¹⁵⁶ (2023, 362). Esto es aún más cierto en los contextos de narcoviolencia: tanto Felia Allum e Irene Marchi como Rosella Selmini han subrayado la tendencia de los sistemas judiciales y policíacos a minimizar e invisibilizar la participación de las mujeres en las diferentes actividades violentas de los cárteles y otras organizaciones criminales debido a los presupuestos patriarcales sobre la naturaleza fundamentalmente buena de las mujeres (Allum y Marchi 2018, 361-62; Selmini 2020, 346).

Si se tiende a minimizar el poder decisional de las mujeres en el ejercicio de violencia, un fenómeno parecido se observa en lo que atañe a la sexualidad y al consumo, dos ejes que también exploramos en nuestro estudio de las representaciones femeninas del narcocine. En los debates feministas respecto a la sexualidad, las feministas pro-sexo han argumentado que el enfoque en la cosificación sexual de las mujeres niega su agencia sexual y las victimiza (Baker y Oberman 2016, 65-66). Desde la sociología del consumo, se ha demostrado que, aunque las visitas a centros comerciales se asocian frecuentemente con las mujeres, se suele conceptualizar el consumismo como un dominio masculino relacionado con el éxito económico y la capacidad de proveer, entendida como parte de la masculinidad hegemónica, presentando en este sentido a los hombres como los verdaderos agentes económicos (Radner 1995; Slater 1997; Cronin 2000, 273-75).

De este modo, si se considera la centralidad de la violencia, de la sexualidad y del hiperconsumo en la narcocultura, la perspectiva que se adopta sobre la capacidad de las mujeres de actuar en estas esferas es determinante para un estudio de mayor calado de las representaciones femeninas. Teniendo estas consideraciones en mente para el análisis de nuestro corpus cinematográfico, no creemos que la subordinación femenina sea una fatalidad en las producciones del narcocine, y reivindicamos el reconocimiento de las formas de poder de sus personajes femeninos –aunque imperfectas y criticables–. En esto, seguimos a la investigadora Teresa de Lauretis, quien aboga por el reconocimiento de la agencia de los personajes femeninos en el cine bajo todas sus formas, sin importar qué tan mínimas sean (1984, 13-16, 20, 29-30, 35),

¹⁵⁶ “the agency of the women is presented as incomplete or impossible, indicating our inability in heteropatriarchy to acknowledge that women are as capable as men of exhibiting the full spectrum of human behaviour” (Morrissey 2023, 362; nuestra traducción).

puesto que la victimización sistemática perpetúa discursivamente el mismo encerramiento de las mujeres en roles pasivos que la investigación feminista está criticando. Por esta razón, tras analizar en el capítulo 6 los estereotipos de feminidades del narcocine sujetos al narcopoder masculino, ya sea por su victimización por los personajes masculinos o por su instrumentalización como trofeos sexualmente cosificados para la diversión, nos centraremos de ahora en adelante en las feminidades alternativas presentadas en estas películas, que utilizan la violencia o la sexualidad como instrumentos para alcanzar sus metas de consumo y poder y que impulsan las tramas narrativas. Los personajes que describiremos representan, por lo tanto, las contrapartes empoderadas de los personajes femeninos estudiados en el capítulo anterior.

Como ya argumentamos, el narcotráfico y las producciones de la narcocultura actúan como un poderoso dispositivo heteropatriarcal de poder sexo-genérico; como tal, participan en la construcción del género en los sujetos de la narcocultura, es decir, de las actitudes, percepciones y comportamientos que configuran las identidades normativas de género y las relaciones desiguales de poder entre hombres y mujeres (Núñez Noriega y Espinoza Cid 2017, 93). Hasta ahora, hemos estudiado cómo se instala este dispositivo, pero veremos de qué modo se puede también transgredir. En este sentido, las representaciones femeninas de nuestro corpus que analizaremos a lo largo del capítulo nos permitirán hablar de este dispositivo de poder y de la producción de ciertas subjetividades de la narcocultura.

Para David Harvey, el neoliberalismo, más allá de la esfera económica, es un “modo hegemónico de discurso [que] se ha incorporado al sentido común de la forma en que muchos de nosotros interpretamos, vivimos y entendemos el mundo”¹⁵⁷ (2005, 3). De acuerdo con esta lógica, al igual que las feminidades subordinadas a las masculinidades narco, las feminidades alternativas del narcocine que describiremos a continuación son modelos de feminidad que se han modulado y ajustado en función de las dinámicas de la época neoliberal y que emergen en el contexto específico del capitalismo gore. Por lo tanto, los ejes de violencia, consumo y sexualidad a través de los cuales hemos venido analizando los personajes femeninos se ven también permeados por las dinámicas del neoliberalismo en el caso de los personajes femeninos más

¹⁵⁷ a “hegemonic mode of discourse [that] has become incorporated into the common-sense way many of us interpret, live in and understand the world” (Harvey 2015, 3; nuestra traducción).

activos como las jefas y las sicarias, las vengadoras y las buchonas. El empoderamiento femenino retratado se ajusta a las limitaciones impuestas por el contexto histórico y político del narcotráfico descrito en los dos primeros capítulos y por los parámetros de la narcocultura, que Omar Rincón califica de “verdadero rostro expresivo del capitalismo” (2021, 68), descritos en el tercero.

En las páginas que siguen, propondremos un estudio de las representaciones femeninas de nuestro corpus transgresoras de los modelos de subordinación en su relación con las necropolíticas neoliberales destructivas del tejido social, el capitalismo gore y la narcoestética ostentosa (Rincón 2009). Más específicamente, analizaremos las representaciones de las jefas de cártel y de las sicarias, de las vengadoras y de las buchonas. Primero, se mostrará cómo algunas patronas y sicarias del corpus recurren a la violencia y mercantilizan la muerte para alcanzar sus aspiraciones de poder, acumulación de capital, ascenso social y consumo ostentoso. Se presentará luego cómo una serie de personajes femeninos, generalmente tras experimentar un trauma infligido por narcotraficantes, se necroempoderan y ejercen justicia por mano propia, convirtiéndose en despiadadas vengadoras. Finalmente, se analizará cómo los personajes de buchonas se insertan en relaciones erótico-afectivas transaccionales con narcotraficantes y movilizan su capital humano (Foucault [1979] 2004; Feher 2007) y erótico (Hakim 2010) para obtener lujos que contrastan con la precariedad económica frecuentemente vivida en México.

7.1. “Somos tan cabronas como ellos o más”: las jefas y las sicarias

Los puestos de poder en el seno de las organizaciones narco suelen estar ocupados por hombres, como se lo recuerdan explícitamente varios personajes masculinos del narcocine *videohome* mexicano-estadounidense a mujeres ambiciosas de su familia o a otros socios que colaboran con mujeres.

En la película *El Zacatecas* (Alejandro Todd, 2007), cuando la hija del traficante Luciano Tomasi propone matar a los hombres de un cártel rival que no quisieron cooperar con ella y con su padre, este le responde con condescendencia: “No, no, tú no te puedes encargar de eso porque eso es cosa de hombres, mi cielo, por favor” (1h05m00s). De manera similar, en *La Reyna de Michoacán* (Jon Aceves, 2023), cuando el personaje de Verónica, una extrabajadora sexual

convertida en la *escort* personal del más poderoso capo michoacano, le solicita asistir a una cena de negocios, él se niega rotundamente y le responde que se trata de reuniones exclusivas para hombres, a las cuales las mujeres no son bienvenidas (25m21s). En *El cartel de las Barbies* (Edgar Arteaga Ríos, 2024), el narcotraficante Pablo, quien será ascendido a jefe de sector del cártel por su patrón Alonso, menosprecia a su colega Elena, considerablemente más competente que él, diciéndole que “solo [es] una mujer que no sabe de este negocio” (7m16s). Un ejemplo más de la reticencia masculina a aceptar que las mujeres puedan ocupar los mismos roles violentos que ellos en los cárteles se encuentra en el filme *La Diabla* (Edgar Arteaga Ríos, 2024), cuando el personaje del Gallo le contesta de manera condescendiente a su amiga Isabel, quien le acaba de decir que quiere iniciarse como sicaria: “Aquí se necesitan huevos, no ovarios” (19m56s), insinuando que las mujeres no son capaces de matar a sangre fría. El narcotráfico es, en este sentido, un ámbito predominantemente masculino, y esta división del trabajo forma parte de lo que las coreografías sociales del género de la narcocultura prevén. Así lo confirma también el traficante de drogas Don Rogelio en la cinta *El juego final: el Artista* (Oscar D. López, 2014), cuando cuestiona explícitamente la capacidad de las mujeres que trabajan para el narco Manuel Torres Félix para asumir sus tareas dentro del cártel, diciéndole al criminal de la organización rival: “Yo realmente dudo que tus reinitas sean tan eficaces como presumes. Una cosa te recuerdo: que hay asuntos y situaciones que los hombres pueden manejar mejor que las hembras” (20m17s).

Tal como lo enfatizan los personajes de narcotraficantes mencionados anteriormente, el narcomundo es un mundo de hombres regido por un dispositivo de poder sexo-genérico patriarcal y machista. No obstante, incluso en este medio que les es frecuentemente hostil, algunas mujeres logran tomar su lugar y asumir roles de mayor poder, liderazgo o violencia. La incorporación de las mujeres a las filas del narcotráfico en los últimos años, y sobre todo desde la guerra contra el narcotráfico iniciada por Felipe Calderón (Jiménez Valdez 2014, 102; Santamaría Gómez 2012, 47), ha llevado a varias mujeres a reivindicar su lugar en la industria gore, y a adherirse a la cultura del exceso y de la acumulación y ostentación de lujos promovida por el estilo de vida narco (Abad Faciolince 2008, 513; De Bragança 2015, 155), lo cual se refleja en las producciones audiovisuales del narcocine *videohome*.

En este sentido, dos tipos de personajes femeninos recurrentes en nuestro corpus y significativos en la puesta en jaque de la división laboral tradicional dentro de los cárteles y de los clichés de género son las patronas o jefas de cártel todopoderosas y las sicarias o pistoleras. Desde un punto de vista narrativo, los personajes de narcotraficantes de alto rango y de mujeres armadas a cargo de las operaciones violentas de los cárteles no son meros objetos de espectáculo ni simples fuentes de contemplación que interrumpen la trama para permitir la admiración y el placer visual de los personajes y del público masculinos, como los personajes femeninos del cine clásico descritos por Mulvey (1975). Al contrario, en lugar de hacer avanzar la narrativa de los personajes masculinos, siguen una línea narrativa propia y son la clave del desarrollo y de la resolución de la trama.

Tanto los personajes de mujeres que lideran los cárteles, organizan las operaciones y toman las decisiones en cuanto al despliegue de violencia como los que realizan directamente los quehaceres violentos de las organizaciones criminales tienen en común que se apropian de los códigos necropolíticos del narco para empoderarse y ascender socialmente a través de las armas y de la violencia. Este fenómeno se puede entender a la luz de la propuesta conceptual de Sayak Valencia de pensar la instrumentalización de la violencia para la adquisición de poder o la movilidad social como una forma de necroempoderamiento (2010, 3). La recuperación de códigos masculinos patriarcales y crueles por parte de estos personajes femeninos constituye el principal medio al que tienen acceso para triunfar, y solo a través de un *performance* de violencia y frialdad pueden alcanzar una posición de mando (Valenzuela Arce [2002] 2003, 149, 155-56; Mondaca Cota 2015, 2440; Karam Cárdenas 2017, 564; Ruiz Tresgallo 2017, 166).

De este modo, para demostrar su valor, ya sea como lideresas o elementos estratégicos del negocio multimillonario del narcotráfico, que se apoya en la violencia extrema para prosperar, los personajes femeninos de narcotraficantes en las películas estudiadas suelen mostrarse duras, violentas y despiadadas, a veces incluso más que los hombres, para no ser percibidas como demasiado débiles para ocupar posiciones de alto mando en vista de los prejuicios de género que suponen que las mujeres son más sensibles o impresionables que los varones.

Esto queda enfatizado por el personaje de Regina, quien asume el liderazgo del cártel de su difunto marido, el influyente capo Ernesto Cortés, en *Yo soy la patrona* (Alonso Ortiz Lara, 2016). Tras la muerte de Ernesto, Regina, su madre, su hija, sus dos cuñadas y una amiga de la cárcel consolidan progresivamente su poder. Durante el entierro de su esposo, anima a su madre, hija y cuñadas diciendo: “¡Tenemos que ser fuertes! Ningún cabrón nos tiene que ver caer” (5m51s). Al pronunciar estas palabras, un plano medio corto en contrapicado de su rostro transmite el poder que el personaje adquirirá a lo largo de la cinta y revela toda su determinación a través de sus expresiones faciales (véase Figura 34). De la misma manera, cuando el traficante Gaspar y su socio conocido como “el Talibán” subestiman a Regina y a las mujeres de su familia, intentando robarles su mercancía sin entregarles el dinero acordado bajo la suposición de que no podrían defenderse, Regina los sorprende disparando a Gaspar. En ese momento, comienza a sonar una música extradiegética de acción con coro que amplifica la idea de peligrosidad y poder del personaje femenino. Al mismo tiempo, las demás mujeres sacan sus pistolas y apuntan al Talibán, mientras Regina le advierte: “¿Qué, cabrón, también te quieres morir tú, o qué? Se quisieron pasar de listos conmigo. Y por esto, ahora yo me los chingo” (51m22s)¹⁵⁸.

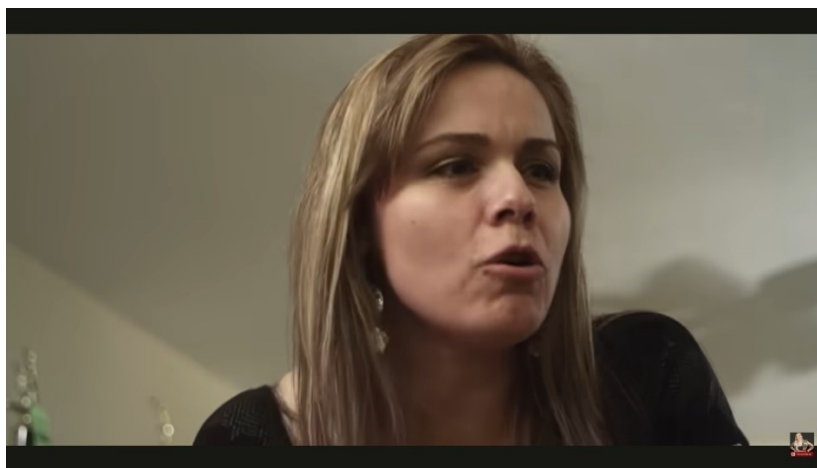


Figura 34. – Regina determinada en contrapicado. *Yo soy la patrona* (Alonso Ortiz Lara, 2016), 5m54s

¹⁵⁸ El personaje de Rebeca en el filme *La hija del capo mayor* (Bernabé Melendrez, 2011) muestra una firmeza comparable respecto a su autoridad, afirmando: “Aquí las preguntas las hago yo, ¿entendido?” (14m58s).

La misma voluntad de probar su valía como mujeres en este negocio implacable se manifiesta más adelante en el filme cuando Carmela, la madre de Regina, al enterarse de que unos clientes potenciales dudan de su capacidad para traficar con drogas, se exclama con desdén: “¡Esos pinches hombres! Siempre subestimando a las mujeres. ¿Pero saben qué? Nosotras les vamos a enseñar que somos tan cabronas como ellos o más” (1h02m30s). Al explicitar su situación de excepción como mujer en un universo que tiene una fuerte predominancia masculina, la narcotraficante afirma el mérito que tienen ella y su familia al ocupar este lugar, y reivindica el derecho de las mujeres a formar parte de las altas esferas del narco. La dureza de estos personajes femeninos culmina cuando Regina descubre que su enemigo Jacobo ha secuestrado a su hija y a su cuñada: enfurecida, agarra un cuchillo afilado mientras su madre sostiene la cabeza de Daniela, una de las colaboradoras de Jacobo. Regina les pide a sus familiares que graben con un celular lo que está a punto de hacer para enviarles el video a Jacobo y a sus hombres y así mostrarles “que, con la patrona, nadie se mete” (1h19m27s)¹⁵⁹. Un fundido a negro de unos segundos priva al público del espectáculo visual, pero la banda sonora permite escuchar los gritos aterrorizados de Daniela y el sonido que produce una hoja de cuchillo al cortar.

La demostración definitiva de que Regina y su grupo no se dejarán subestimar por los hombres llega en la última secuencia de la película. Durante el velatorio de su hija, el marido de Regina regresa a casa y le confiesa a su esposa que fingió su muerte para escapar de la policía y de sus enemigos. En lugar de recibirlo con los brazos abiertos, Regina lo abofetea, gritándole y culpándolo tanto por el dolor que ella y su familia sufrieron al creerlo muerto como por el asesinato de su hija a manos de sus enemigos. Le quita la pistola a Ernesto y lo apunta con ella, llorando. Él le dice entonces: “¿Qué estás haciendo? ¡Suelta esa arma! ¿Estás loca? [...] Escúchame, Regina. Que no se te olvide quién soy yo. Soy tu marido. Además, soy el patrón de todo esto. Yo tengo el poder” (1h45m19s). Regina responde, con rabia y entre lágrimas: “¡Te

¹⁵⁹ Del mismo modo, en *La venganza de una sicaria: Aurelia la Texana* (Alonso Ortiz Lara, 2022), el personaje de Aurelia también graba un video en el que mata a un gatillero enviado por su antiguo patrón, Romeo, para asesinarla: “Mi ruso, prepárate el celular. Para grabar un video. Para que de una vez entienda Romeo que conmigo no va a poder. Y así me mande uno, dos o tres, se los voy a matar de la misma manera” (1h33m52s). El personaje de Sara Villa en *La Reyna del Pacífico* (Miguel Ángel Saldaña, 2009) también siente esta necesidad de enviarles un mensaje contundente a su enemigo el Güero mediante un importante despliegue de violencia. Así lo explicita en la película: “Simplemente necesito darle una respuesta fuerte al Güero para que se enseñe que conmigo, no se anda con fregaderas” (1h05m04s).

equivocas, cabrón! ¡Ahora, yo soy la patrona!” (1h45m53s) y le dispara en el pecho (véase Figura 35), lo que da inicio al corrido “Las jefas de jefas” de la agrupación Los Reales del Norte y a los créditos finales, no sin antes mostrar durante algunos segundos en primer plano la cara de Ernesto y su expresión de estupefacción ante la capacidad de violencia de su esposa, quien ahora ocupa una posición privilegiada en la cúspide de la jerarquía narco.



Figura 35. – Regina matando a su esposo. *Yo soy la patrona* (Alonso Ortiz Lara, 2016), 1h46m05s

Los personajes de jefas de cártel todopoderosas y de sicarias violentas del narcocine revelan que también las mujeres son capaces de triunfar en la industria implacable del narcotráfico, y que pueden ocupar un papel clave en dicho negocio. De hecho, esta reivindicación de la capacidad de las mujeres para reinar sobre imperios de cocaína y dirigir las operaciones de los cárteles está reflejada explícitamente en el título evocador del narcocorrido interpretado por Jenni Rivera y por Los Tigres del Norte, “También las mujeres pueden” (1994, 1998).

Estudios sobre la violencia ejercida por mujeres en la vida real demuestran que las conductas violentas, inherentes a las concepciones de la masculinidad hegemónica occidental, se apartan de los comportamientos de género o coreografías tradicionalmente atribuidos a las mujeres y rompen con los estereotipos de indefensión y cuidado comúnmente asociados por convención a la feminidad (Boyle 2004, 93; Batchelor 2005, 361; Cardi y Pruvost 2012, 14; Farge 2012, 11; Morrissey 2023, 362). En este sentido, Belinda Morrissey afirma que “las mujeres que

matan no solo cometen un crimen, sino que también violan estas normas de género”¹⁶⁰ (2023, 362). Del mismo modo, los personajes de jefas y de sicarias de nuestro corpus transgreden aquellas expectativas de género heteropatriarcales vehiculadas por la narcocultura que insisten en la fragilidad y en la sumisión o pasividad femeninas: estas mujeres son más bien decididas, activas, fuertes, competitivas, poderosas y violentas (Pobutsky 2009, 274; Vásquez Mejías 2016, 212; Tiznado Armenta 2017, 197). Adoptan características heredadas del patriarcado que, por construcción social, suelen asociarse con la masculinidad hegemónica narco, como la dureza, la agresividad, la crueldad, la frialdad, la competitividad o el consumo de alcohol, entre otras (Lagarde y de los Ríos [1990] 1993, 645; Karam Cárdenas 2014, 897-98, 903-7; Domínguez Ruvalcaba 2017, 115-32). Sin embargo, su apariencia física y su vestimenta están típicamente asociadas a una feminidad sexualizada (véase Figura 36), de acuerdo con el dispositivo de poder sexo-genérico y las coreografías sociales del género promovidas por la narcocultura.



Figura 36. – La sicaria Aurora en vestido corto con su grupo de sicarios. *La dama del Corvette* (Alonso Ortiz Lara, 2016), 20m10s

Esta combinación del ejercicio patriarcal de la violencia por parte de estos personajes y de la ostentación de cierta feminidad estereotipada puede explicar que las jefas de cártel y las sicarias sean a veces conceptualizadas como mujeres fálicas¹⁶¹ —lo que queda reforzado por la

¹⁶⁰ “women who kill not only commit a crime, but also violate these gender norms” (Morrissey 2023, 362; nuestra traducción).

¹⁶¹ Autoras como Rikke Schubart (2007) a menudo describen a los personajes de mujeres atractivas y violentas en inglés como *action babes*.

simbología de las armas que portan, las cuales evocan el falo—, es decir, como personajes que oscilan entre los estereotipos de masculinidad bélica y de feminidad sexualizada (Schubart 1998, 205-13; Pobutsky 2005, 17, 27-28; Tiznado Armenta 2017, 197). De hecho, en palabras de Rikke Schubart (1998):

La heroína de las películas de acción *femme fatale*¹⁶² lleva a cabo la mascarada de la masculinidad: patear culos mejor que Terminator, disparar mejor que Harry el Sucio y, como Rambo, transforma la tortura en fuerza renovada. Pero de alguna manera parece demasiado buena para ser verdad. [...] Como la esfinge, es una figura ambigua: es bella y femenina, pero activa y letal. Y como la esfinge, nos plantea un enigma: “¿Quién soy?”, pregunta, acariciando su arma. “¿Soy una mujer o soy un hombre?” La teoría cinematográfica feminista aún no ha resuelto el enigma de la esfinge que emerge en el debate sobre las mujeres activas en los géneros tradicionalmente masculinos. Algunos sugieren que la heroína de acción transgrede los roles de género tradicionales y que el placer de identificarse con ella está disponible tanto para el público masculino como femenino. Otros sugieren que en realidad no es más que un hombre vestido de mujer [...]. Y algunos más sugieren que se trata de una respuesta incómoda al feminismo, un intento de representar y contener a la mujer liberada dentro de un sistema patriarcal tradicional. Pero ninguna de estas respuestas ha resuelto todavía su enigma.¹⁶³ (205)

Si las jefas del corpus estudiado representan también cierto enigma desde una perspectiva de representaciones de género, lo que sí queda claro es que, al igual que las patronas de la vida real mencionadas en el segundo capítulo de este trabajo —como Enedina Arellano Félix y Delia Patricia Buendía “Doña Lety”, entre otras—, suelen liderar grupos de hombres y ser temidas y

¹⁶² Puesto que nos importa, en el marco de nuestra investigación, aclarar el análisis de las representaciones femeninas en su contexto histórico, quisiéramos aclarar que la figura de la *femme fatale*, central en la literatura y la pintura del siglo XIX, se suele asociar en el cine al *film noir* de los años cuarenta y cincuenta (Doane 1991, 1-2). Por lo tanto, no movilizamos este concepto como tal en nuestro análisis, el cual se centra en un corpus más reciente. Sin embargo, Schubart emplea aquí el término *femme fatale* para designar a las protagonistas femeninas atractivas y violentas de las películas de acción.

¹⁶³ “The heroine of femme fatale action performs the masquerade of masculinity: She kicks ass better than the Terminator, shoots straighter than Dirty Harry and like Rambo she transforms torture into renewed strength. But somehow she seems too good to be true. [...] Like the sphinx she is a figure of ambiguity: She is beautiful and feminine, yet active and lethal. And like the sphinx she presents us with a riddle: ‘Who am I?’ she asks, caressing her gun. ‘Am I a woman or am I a man?’. Feminist film theory has not yet solved the riddle of the sphinx who claws her way into the debate about active women in traditional male genres. Some suggest that the action heroine transgresses traditional gender roles, and that the pleasure of identification with this woman is open to both male and female audiences. Some suggest that she is really just a man in women’s clothing [...]. And some suggest that she is an uneasy response to feminism, an effort to both represent and contain the liberated woman within a traditional patriarchal system. But neither of these answers have yet solved her riddle” (Schubart 1998, 205; nuestra traducción).

respetadas. Una cantidad significativa de cintas de nuestro corpus¹⁶⁴ presentan esta categoría de personajes femeninos necroempoderados en posición de liderazgo en las organizaciones criminales.

En *Yo soy la patrona* (Alonso Ortiz Lara, 2016), Regina y su grupo de mujeres, denominadas “las patronas”, tienen a varios hombres bajo su mando. El respeto que imponen como lideresas se resalta visualmente en una secuencia en la que los personajes femeninos planean sus próximos movimientos para el tráfico de drogas. En la escena en cuestión, las mujeres están dispuestas alrededor de una mesa redonda, rodeadas de varias armas. Cinco de ellas están sentadas y una permanece de pie, mientras que los cinco hombres que trabajan para ellas están de pie detrás de sus patronas. Las mujeres ocupan el lugar central en la sala, en correspondencia con su posición jerárquica (1h01m28s, véase Figura 37). Tres de ellas tienen las manos cruzadas, mostrando confianza. El plano entero conjunto proporciona una visión completa de todos los personajes y permite observar cómo estas relaciones de poder se traducen en la disposición espacial de los mismos.

¹⁶⁴ Pensemos en películas como *Herencia asesina* (Francisco Pérez Nieto, 2007), *La Reyna del Pacífico* (Miguel Ángel Saldaña, 2009), *La hija del capo mayor* (Bernabé Melendrez, 2011), *La Recia* (Alonso Ortiz Lara, 2011), *Las dos michoacanas* (Alonso Ortiz Lara, 2011), *La jefa de Tijuana 1 y 2* (Bernabé Melendrez, 2012), *La chingona de las Hummers* (Bernabé Melendrez, 2013), *Las mafiosas* (Alonso Ortiz Lara, 2015), *Miss Narca* (Rogelio Ellis Frazier, 2015), *Yo soy la patrona* (Alonso Ortiz Lara, 2016), *Las cuatro michoacanas* (Mariano Álvarez, 2020), *En el radio un cochinerito* (Edgar Arteaga Ríos, 2022), *La jefa de la plaza* (Mariano Álvarez, 2022), *La mafiosa* (Max Hernández Jr., 2022), *Las tóxicas* (Héctor Ortega, 2022), *En el radio un cochinerito 2: el teniente de la muerte* (Edgar Arteaga Ríos, 2023), *La Reyna de Michoacán* (Jon Aceves, 2023), *El cartel de las Barbies* (Edgar Arteaga Ríos, 2024), *El regreso de la patrona: lealtad o morir* (Mariano Álvarez, 2024), *La mujer del traficante* (Miguel Molleda, 2024), *La traficante del Maserati (La Texana)* (Edgar Arteaga Ríos, 2024), *Los hijos de Camelia y Emilio: destinos cruzados* (Heruz Argenis, 2024) y varias otras.



Figura 37. – Las patronas alrededor de la mesa. *Yo soy la patrona* (Alonso Ortiz Lara, 2016),
1h01m28s

En varios momentos de la película, la forma cinematográfica muestra a las mujeres como detentoras del poder mediante el uso de ralentíes, contrapicados¹⁶⁵ y música extradiegética a veces rítmica y otras veces solemne. Por ejemplo, en una secuencia donde los personajes de Regina, Carmela y Renata llegan a una pista de despegue para transportar mercancía por vía aérea hasta Estados Unidos, comienza una pieza musical extradiegética con instrumentos de percusión —bombos y platos— mientras el carro de “las patronas” llega a la pista y se estaciona cerca del avión. Se utilizan sucesivamente un ralentí, una moción acelerada y otro ralentí cuando Regina, Carmela y Renata salen del vehículo con sus lentes de sol y caminan hacia el avión, resaltando el poder y el éxito de las traficantes (1h04m54s). En otras secuencias, en las que el grupo de Regina está a punto de ejecutar a enemigos y enemigas suyas, quienes se encuentran arrodillados y a

¹⁶⁵ De hecho, el ralentí se emplea repetidamente en el narcocine para resaltar la grandiosidad de las narcotraficantes, como se puede ver en *Las tóxicas* (Héctor Ortega, 2022, 1h29m09s) y *Los hijos de Camelia y Emilio: destinos cruzados* (Heruz Argenis, 2024, 58m50s). Los contrapicados también se usan frecuentemente en varias películas del corpus para enfatizar formalmente el poder de las patronas; por ejemplo, se graba al personaje de “la Dama de los diamantes” desde este ángulo en varias ocasiones en la cinta *La mafiosa* (Max Hernández Jr., 2022) (21m20s; 21m26s; 21m29s; 21m42s; 21m47s; 21m50s; 21m55s; 21m57s; 22m01s; 22m06s; 22m12s; 22m15s; 22m22s; 22m42s; 22m51s; 51m49s; 52m01s; 52m22s), combinando incluso a veces los contrapicados con ralentíes y música extradiegética de acción que crean una tensión narrativa durante la aparición del personaje (51m08s; 51m13s; 51m17s; 55m52s; 55m57s; 56m01s). Del mismo modo, la “Reyna del Pacífico” en la película del mismo nombre (Miguel Ángel Saldaña, 2009), la jefa Genoveva en *Las tóxicas* (Héctor Ortega, 2022) y Camelia en *Los hijos de Camelia y Emilio: destinos cruzados* (Heruz Argenis, 2024) aparecen en contrapicado con su pistola o su rifle justo antes de disparar o de matar a sus enemigos (*La Reyna del Pacífico*, 30m56s; 1h09m26s; *Las tóxicas*, 1h25m18s; 1h35m24s; 1h25m30s; *Los hijos de Camelia y Emilio: destinos cruzados*, 59m48s), lo que acentúa la sensación de dominio de las traficantes.

merced de ellas, los contrapicados sobre Regina y la música de acción la presentan como una figura amenazante, en total control sobre sus oponentes (1h16m03s y 1h38m00s, véase Figuras 38 y 39).



Figura 38. – Regina a punto de asesinar a dos rivales. *Yo soy la patrona* (Alonso Ortiz Lara, 2016), 1h16m03s



Figura 39. – Regina en contrapicado a punto de matar al asesino de su hija. *Yo soy la patrona* (Alonso Ortiz Lara, 2016), 1h38m00s

En *Las mafiosas* (Alonso Ortiz Lara, 2015), tres hermanas y su amiga empiezan a encargarse de las operaciones de narcotráfico en nombre del capo Don Paco, quien se esconde de sus enemigos por un tiempo. Se vuelven cada vez más competentes en la gestión del negocio hasta hacerse duras y ambiciosas, y empiezan a eliminar a sus adversarios para expandir su

territorio. Activas y decididas, ellas reivindican en numerosas ocasiones ser unas “cabronas” (20m42s; 21m12s; 21m24s; 32m38s), unas “mujeres de arranque” (46m42s; 51m57s; 1h26m27s) y unas “chingonas” (1h26m39s)¹⁶⁶. Cuando Don Paco intenta recuperar las riendas de su cártel y les ofrece a las mujeres una maleta repleta de dinero para que huyan de la ciudad y reconstruyan su vida, ellas se niegan y le responden que ahora son quienes poseen el control de la plaza, y que, en realidad, es él quien debe marcharse de la ciudad para volver a empezar desde cero (1h29m46s). Al decir esto, Rita, la hermana mayor, agarra la pistola de uno de sus sicarios y amenaza con dispararle a Paco, mientras su tío y uno de sus pistoleros también apuntan con sus armas a los hombres del traficante. Admitiendo su derrota y reconociendo que estas mujeres se han ganado su territorio y su respeto, Don Paco accede a sus condiciones y anuncia que se trasladará a otro territorio para continuar a vender droga. Considerando por primera vez a las traficantes como a sus iguales, les propone que formen una sociedad, lo que ellas aceptan. Al igual que en *Yo soy la patrona*, en la película se emplean frecuentemente piezas musicales extradiegéticas de acción, que pueden ser instrumentales o vocales con coro, pero que siempre presentan una intensidad creciente en los instrumentos, para acompañar la presencia de los personajes femeninos en la pantalla. Estas composiciones resaltan su determinación y valentía y amplifican el impacto emocional de las secuencias en las cuales las mujeres hablan de su propio poder y de su “pacto con el diablo” (46m00s) o tienden trampas a narcotraficantes rivales (46m17s; 1h20m30s).

También en *La jefa de la plaza* (Mariano Álvarez, 2022), una narcotraficante llamada Alicia se gana el respeto de los diferentes grupos criminales de la región al negarse a pagar la cuota que le quiere imponer el dueño de la plaza, un narco conocido como “el Águila”, por pasar droga en su territorio. En vez de ceder frente a lo que ella considera un abuso, Alicia lo enfrenta y, tras

¹⁶⁶ Estos vocablos y otros parecidos se usan en numerosas otras películas del corpus. Por ejemplo, en *Los hijos de Camelia y Emilio: destinos cruzados* (Heruz Argenis, 2024), el personaje de Camelia, la hija de la renombrada Camelia la Texana, es elogiada con frases como “¡No cabe duda que eres una cabrona bien hecha!” (2m34s), “Y no tengo duda de lo chingona que es Camelia” (3m01s) y “¡Eres una chingona para eso!” (17m36s). En *En el radio un cochinerito* (Edgar Arteaga Ríos, 2022), los hombres dicen del personaje de Emilia, también hija de Camelia la Texana, que “es igual de cabrona que su madre” (1h04m03s) y que “tiene los mismos que su mamá” (1h30m28s). También la celebran en la segunda película de la saga, *En el radio el cochinerito 2: el teniente de la muerte* (Edgar Arteaga Ríos, 2023), afirmando que “[es] todo una beliconna” (26m01s), que “es una verraca, como dicen los colombianos” (29m53s), que “es muy talentosa para este negocio” (36m32s) y que “los tra[e] bien puestos” (36m43s).

secuestrar a su hija para presionarlo, lo obliga a cederle el control de la plaza, convirtiéndose así en la jefa del territorio. Ella manda construir sus propios laboratorios para no depender de nadie en su abastecimiento de drogas. Alicia administra el negocio con talento y rigor y genera cierta prosperidad económica para las organizaciones delictivas de la zona en tan solo unos meses de operación; sus socios y socias la alaban y dicen de ella que es una “cabrona” (3m55s; 5m10s; 45m57s). De nuevo, la ambientación musical de acción y suspense —que en esta película está particularmente presente y acompaña todas las escenas en las que Alicia aparece en pantalla—, con predominancia de música clásica épica con percusiones y violín y de música siniestra *dark ambient*, contribuye a la construcción formal del personaje de la jefa como poderosa, amenazante y peligrosa.

El personaje de Rebeca —conocida como “la Dama de los diamantes”— en *La mafiosa* (Max Hernández Jr., 2022) también inspira el respeto entre los demás narcos: cuando Jacinto, el líder del cártel de los Fonseca, está a punto de matar a la traficante Griselda prendiéndole fuego con gasolina, ella, desesperada, presenta su argumento más contundente para que le perdone la vida y grita “¡Soy la sobrina de Rebeca, la Dama de los diamantes!” (30m29s), lo que lleva al narco a detener su gesto. Una vez que el narco comprueba la veracidad de esta afirmación, decide ayudar a Griselda en su búsqueda del asesino de su pareja para ganarse el favor de la Dama de los diamantes, con la esperanza de que Rebeca acepte eventualmente hacer negocios con su cártel.

Para Aldona Bialowas Pobutsky, la jefa o capa en las producciones de la narcocultura desestabiliza los límites convencionales del universo machista del narco, normalmente un dominio exclusivo de hombres, para superar la posición de subordinación y de dependencia preasignada a las mujeres en las estructuras de los cárteles (2009, 273-74). El personaje del narcotraficante Eduardo Mijares le dice incluso con deferencia a la capa Sara Villa en *La Reyna del Pacífico* (Miguel Ángel Saldaña, 2009): “Tú eres la reina, y nosotros, tus más fieles servidores” (29m40s). Sin embargo, precisamente debido al machismo, la aceptación de esta autoridad femenina no siempre resulta evidente. Por ejemplo, en *La jefa de Tijuana* (Bernabé Melendrez, 2012), uno de los pistoleros del traficante Jacinto le responde con desprecio al hombre de confianza de Marisela, mejor conocida como “la Jefa”, quien solicita una cita con Jacinto: “No

creo que a mi patrón le interese hablar con una vieja. Dicen que las viejas no más sirven para la cocina o para la cama” (13m16s). Por su parte, el personaje de Verónica en *La Reyna de Michoacán* (Jon Aceves, 2023), antigua trabajadora del sexo, logra ascender en la jerarquía del cártel gracias a su astucia. Comienza como *escort* personal del capo Gonzalo Vargas, luego se convierte en su pareja, más tarde en su segunda al mando, y finalmente, tras orquestar su asesinato, asume el control de su organización como jefa, elimina a los jefes de los cárteles rivales y planea su expansión en todo el país. Pese a su éxito, en numerosas ocasiones, los traficantes expresan su asombro en cuanto al hecho de que Verónica tenga tanta ambición e intelecto siendo tan atractiva, o de que ocupe una posición de liderazgo siendo mujer, con comentarios como “No me imaginaba que fuera usted tan guapa. ¿Cómo conseguiste el teléfono del cachorro?” (34m14s), “No sé cómo una mujer tan hermosa también es tan inteligente” (46m43s) y “Nunca imaginé que alguien que llegara tan lejos fuera tan hermosa” (1h08m24s).

De hecho, la excepcionalidad de la violencia femenina ocupa un lugar central en los discursos que circulan en los medios y en las producciones culturales sobre las mujeres violentas, y se designa frecuentemente a estas mujeres con etiquetas sensacionalistas que apelan a la imaginación y enfocan en su género como mantis religiosas o *femmes fatales*, mientras que el género de los hombres que cometen crímenes no se resalta discursivamente de la misma manera, puesto que el homicidio cabe dentro de las concepciones occidentales de lo que los hombres pueden hacer (Boyle 2004, 94; Morrissey 2023, 362)¹⁶⁷.

Las motivaciones de los personajes femeninos de nuestro corpus para ocupar los rangos más elevados de las organizaciones delictivas son varias e incluyen frecuentemente, como en el caso de los narcotraficantes varones, la ambición y la sed de poder, pero también el afán de enriquecimiento inducido por las presiones de consumo vehiculadas por la ideología neoliberal. El personaje de Lupe en la cinta *En el radio un cochinerito* (Edgar Arteaga Ríos, 2022), una comandante militar que se dedica al narcotráfico, lidera un grupo de traficantes motivada por la

¹⁶⁷ Esta situación se observa frecuentemente en el caso de las mujeres que ocupan posiciones de poder en los cárteles, cuyos apodos destacan tanto su peligrosidad como su condición de mujeres. Ejemplos notables son la famosa narcotraficante colombiana y mentora de Pablo Escobar, Griselda Blanco, apodada “la Viuda negra”, o la traficante mexicana Enedina Arellano Félix, conocida como “la Narcomami”.

oportunidad de “ganar billetes” (45m45s). Cuando le comentan que es bastante difícil ganarse la vida en Reynosa, responde: “Aquí en la frontera, hay un chingo de jale, y jale que deja mucho dinero” (42m42s). Al igual que sus homólogos masculinos, las jefas de cártel como Lupe alinean sus prácticas con la lógica neoliberal de rentabilidad e instrumentalizan la narcoviencia para acceder al hiperconsumo hedonista valorado por la narcocultura. A través del consumo, las mujeres insertas en el negocio sanguinario y despiadado del tráfico de drogas demuestran su valor, sientan su posición de mando como mujeres y se presentan como lideresas respetables y poderosas. En este sentido, están dispuestas a hacer lo que sea necesario para acceder a las esferas de poder que facilitan este estilo de vida ostentoso, y no dudan en usar la depredación y los métodos violentos para alcanzar el éxito individual (León Olvera 2019, 155). En el narcotráfico, una persona debe estar dispuesta a cometer los actos más atroces y deshonestos si desea prosperar; en palabras de Lupe, “así son estos negocios: si no transas, no avanzas, m’hijo” (1h03m12s).

Las protagonistas de *Las mafiosas* explicitan en varias ocasiones las necesidades económicas que las llevaron a involucrarse en el cártel. Antes de convertirse en patronas exitosas, Rita y su familia enfrentaban una situación financiera precaria y no tenían los recursos para pagar la renta. El día que dan sus primeros pasos en el crimen organizado, Rita justifica su decisión diciéndole a su hermana Dulce “Necesitamos el dinero, ¿no? Ni tú ni Sara estudiaron. ¿Apoco no quieren mejor vida?” (20m08s), a lo que Sara responde “Pues a mí sí. A mí sí me gustaría tener una vida así. [...] ¡Ay, hermana! ¡Por fin saldremos de pobres!” (20m20s). Tras ascender en el cártel, las protagonistas no solo superan la pobreza, sino que ganan “un chingo de billetes” (1h26m46s) y visten ropa de marca (véase Figura 40). Los gustos caros y refinados de las patronas, tal como se presentan en *Las mafiosas* y otras películas de narcocine, las inscriben en la narcoeconomía de la ostentación y en la exaltación de las posesiones materiales promovida por la narcocultura y aclamada por sus defensores y defensoras. En este sentido, los personajes de jefas lucen su poder a partir de la capacidad de consumo que pueden presumir¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Esta característica también se resalta en las producciones musicales que retratan a las patronas del narco como los narcocorridos. Por ejemplo, en el corrido “La dama de la troca colorada”, de Rossina Silva “la Pa’rribeña”, la



Figura 40. – Rita y sus hermanas luciendo vestimenta y accesorios de lujo. *Las mafiosas* (Alonso Ortiz Lara, 2015), 1h26m30s

En un contexto de capitalismo gore, la violencia que despliegan estos personajes femeninos no solo es compatible con la narcoestética que ostentan, sino que es el medio que les permite “hacer un chingo de billetes y vivir la vida a gusto” (*Los hijos de Camelia y Emilio: destinos cruzados*, Heruz Argenis, 2024, 3m13s), es decir, conseguir los recursos económicos necesarios para comprarse los bienes, accesorios de moda, celulares caros, autos lujosos y alcoholes finos que exhiben en las películas de nuestro corpus. El necroempoderamiento se pone al servicio de una filosofía neoliberal de adquisición de bienes y de un culto hedonista y narcocultural del goce inmediato (Abad Faciolince 2008, 514) que impulsa la búsqueda de más poder y más capital económico a cualquier costo, sin considerar las vidas humanas sacrificadas en el proceso.

cantante interpreta a una jefa de cártel poderosa que bebe whisky Buchanan’s y cerveza helada y que pasea en su troca colorada por toda la ciudad de Culiacán, lo que se explicita tanto en la letra del corrido como en las imágenes del videoclip. Estos paseos por la ciudad le sirven a esta capa para lucir su poder adquisitivo y su estatus de jefa de cártel respetada, ya que la troca colorada y llamativa no solo es un instrumento de transporte personal, sino también de exhibición de prestigio frente al resto de la ciudad. La insistencia en las camionetas desde los primeros segundos del videoclip inscribe al personaje en una cultura de los carros y de la ostentación de posesiones materiales, mientras que el gusto de la protagonista por la fiesta y los tragos se confirma visualmente en las dos secuencias que muestran a la cantante tomando alcohol y divirtiéndose en compañía de otras mujeres. En el videoclip “Las plebitas chachalosas”, de Yasmín Gamboa (2010), se insiste aún más en el consumo excesivo de bienes por parte de los personajes femeninos del narco. A lo largo del clip, se suceden varios planos de la cantante, de carros de carrera y de mujeres celebrando y bailando solas o con hombres, con botellas o vasos de plástico en la mano, mientras se escucha la voz de Yasmín Gamboa describiendo las posesiones materiales, el gusto por la fiesta de aquellas mujeres y los lugares que frecuentan en Mazatlán y en Culiacán para divertirse.

Además de ser un instrumento de enriquecimiento necesario para sostener el ritmo de vida y de consumo deseado por las narcas, los actos de violencia desempeñan un papel clave en la formación de la subjetividad de estos personajes femeninos: las narcotraficantes basan sus estrategias de autoafirmación y sociabilidad en torno a las prácticas de necroempoderamiento y terminan por autodefinirse en función del poder, del prestigio, del éxito financiero y de la capacidad de consumo que dichas prácticas distópicas les proporcionan.

La adhesión a los valores neoliberales de consumo también se refleja en la inclinación de los personajes de lideresas de cártel hacia el hedonismo, los placeres y las fiestas. En *La mujer del traficante* (Miguel Molleda, 2024), el personaje apodado “la Gringa” es una poderosa patrona que, además de ejercer una dominación necropolítica sobre sus enemigos, que se evidencia a través de su despliegue de violencia con algunos personajes, es retratada como promiscua. En once de las trece escenas en las que aparece, se entrega a los placeres carnales o al consumo de bebidas alcohólicas en compañía de entre una y tres mujeres, besándolas, acariciándolas y tomando con ellas en su piscina, en su patio o en el salón de su casa (véase Figura 41), mientras se escuchan piezas musicales en su mayoría festivas o sensuales de forma extradiegética¹⁶⁹. En dos ocasiones, reprehede a su hombre de confianza cuando la interrumpe en sus fiestas para informarla sobre asuntos laborales urgentes, lo que demuestra la importancia que la traficante otorga al placer efímero y a la diversión. Tanto las interacciones entre la Gringa y los demás personajes a nivel narrativo como la música que acompaña generalmente su presencia en la pantalla ponen de realce este aspecto fiestero que inscribe a la traficante en una búsqueda del placer inmediato que encaja con la ideología cortoplacista del capitalismo gore. Las prácticas festivas de la Gringa, al igual que las de los traficantes masculinos descritas en el capítulo anterior, reúnen el consumo neoliberal y las actividades sexuales en compañía de mujeres-trofeo.

¹⁶⁹ Subrayemos en este sentido que el personaje de la Gringa desafía doblemente las coreografías sociales del género machistas y heteronormativas de la narcocultura: como patrona y como lesbiana.

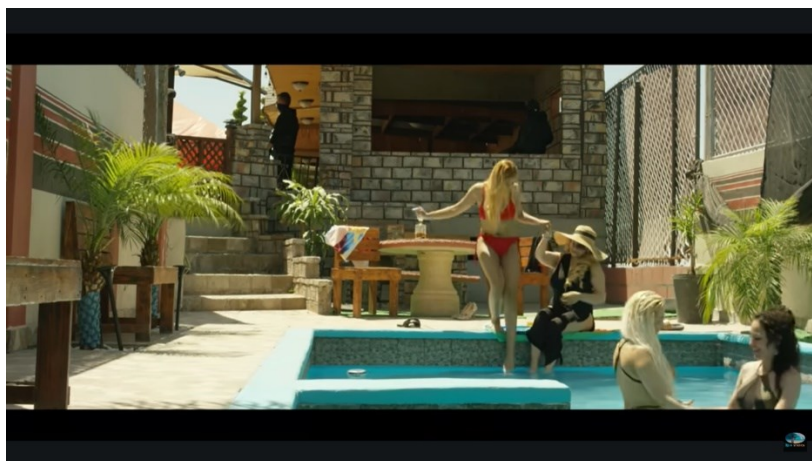


Figura 41. – La Gringa divirtiéndose en la piscina con sus acompañantes femeninas. *La mujer del traficante* (Miguel Molleda, 2024), 58m05s

Los personajes de sicarias del corpus también se desvían de los patrones de género tradicionales de la narcocultura al asumir un rol activo en las tareas más crueles y físicamente exigentes de las organizaciones delictivas, lo que les permite resignificar la construcción del género femenino asociada al narcotráfico. Al usar la violencia para obtener poder y movilidad social, reivindican la posibilidad de participar en el diálogo necropolítico que se establece generalmente entre hombres. El personaje de “la Cobra” en *El principio del infierno* (Luis Álvarez, 2011) es, en palabras de otro personaje masculino, la sicaria “más efectiva y peligrosa del negocio” (39m32s). En *Las cuatro michoacanas* (Mariano Álvarez, 2020), la gatillera a la que llaman “Perra”¹⁷⁰ muestra una crueldad notable y es cómplice de la tortura de las cuatro protagonistas, cargando una caja de herramientas y colocando los instrumentos de tortura uno por uno sobre una mesa (1h20m27s). Además de su risa malvada, su vestimenta de pantalones y

¹⁷⁰ No es casual que se llame así al personaje: referirse a las sicarias como “perras”, agresivas y bravas, es un fenómeno recurrente en nuestro corpus. En la película *La Dama X* (Alonso Ortiz Lara, 2017), la antigua policía Soraya, reclutada por un cártel y descrita por los traficantes masculinos como alguien que “se mira con muchos huevos” (32m03s), utiliza este término para referirse a su propia firmeza: “Ah, ¿con que estos perros se atreven a amenazarnos? Pues para perros, perra y media” (42m43s). En *Los hijos de Camelia y Emilio: destinos cruzados* (Heruz Argenis, 2024), el narcotraficante apodado “el Tigre” contrata a una sicaria llamada “la Coyota” para ayudarlo a eliminar a su rival en la lucha para controlar la plaza de Tijuana. Cuando los personajes preguntan si esta sicaria es peligrosa, su hermana responde: “Mi hermana es una asesina a sueldo y es una perra” (28m44s). En ambos casos, el sustantivo “perra” es valorado positivamente en el mundo del narcotráfico y evidencia la peligrosidad de las integrantes de los cárteles, dado el rol crucial desempeñado por la violencia en el negocio en el que estos personajes decidieron involucrarse.

camisa de cuero negro evoca un imaginario sádico que amplifica la representación estereotipada de su gusto por la violencia (véase Figura 42). “Doble R”, una sicaria tan sanguinaria como Perra, es representada con la misma implacabilidad en *Los ninis* (Alonso Ortiz Jr., 2023). Ella trabaja para el despiadado narcotraficante Palacios, quien le ordena “Haz tu desmadre, cabrona” (15m20s), refiriéndose a las crueles ejecuciones que realiza. Ante esta directiva, ella responde, riéndose: “Está bien. ¡Que corra sangre!” (15m22s). En el mismo orden de ideas, el narco Don Manuel Torres Félix en *El juego final: el Artista* (Oscar D. López, 2014), conocido como “el M1” o “el Ondeado”, explicita la disposición a la violencia de las mujeres que trabajan en su organización en estos términos: “Así como las ven de chulas, son igual de peligrosas que cualquier vato de los que están aquí presentes” (19m08s).



Figura 42. – La sicaria Perra vestida de cuero. *Las cuatro michoacanas* (Mariano Álvarez, 2020), 1h19m57s

Como ocurre con las jefas, aunque son capaces de realizar los mismos encargos que sus colegas masculinos, las sicarias suelen ser inicialmente subestimadas por los hombres debido a su género. Sin embargo, ellos se ven obligados a cambiar de opinión al comprobar su eficacia para herir y matar. En *4 damas en 300* (Bernabé Melendrez, 2011), un narco herido por Ely Quintero, una de las sicarias protagonistas, es encontrado por su patrón Leonardo junto con el cadáver de otros dos traficantes. Tienen entonces el siguiente diálogo: “— La verdad, no sé qué decirle. Pero lo que sí le aseguro es que fue una mujer. — No es posible. Ponchis, no es posible que una vieja te haya hecho esto. A ti y a tanto cabrón. ¿Cómo quieres que te crea? Mira la condición en la que

estás” (6m34s). Pese a la incredulidad de Leonardo, fueron efectivamente Ely y sus hermanas sicarias quienes infligieron las heridas a Ponchis y acribillaron a los hombres de Leonardo. Como indica la sinopsis que se encuentra en la contraportada del DVD de la película, las cuatro protagonistas “son cuatro gatilleras que cobran la cuota con sangre”.

El desprecio teñido de machismo de varios personajes masculinos del negocio del narcotráfico hacia la aptitud de las mujeres para llevar a cabo las labores del sicariato aparece también en *Las dos michoacanas* (Alonso Ortiz Lara, 2011). Cuando el personaje de Chole se entera de que “el Ganzo” no le piensa pagar su mercancía, se enfurece y decide tomar cartas en el asunto y enseñarle de qué está hecha: “Piensa que porque soy mujer se va a burlar de mí. Pero menuda sorpresa se va a llevar” (12m13s). Cuando Chole pronuncia estas palabras, se escucha una música de acción con percusiones y campanas que subraya la determinación del personaje y que anuncia las medidas que está a punto de tomar. Una secuencia ulterior muestra a Chole y a los hombres de su brazo armado llegando en camioneta al restaurante donde el Ganzo está celebrando; los personajes van acompañados de una pieza musical épica con coro que crea un efecto dramático. Chole y los hombres bajo su mando apuntan al Ganzo y a sus gatilleros con armas de alto calibre. Planos medios largos, medios, medios cortos y primeros planos permiten ver la severidad de la cara de la traficante (véase Figura 43). Cuando uno de estos pistoleros desafía a Chole diciéndole “Se necesitan huevos para jalarle a esa arma” (16m53s), ella contesta fríamente “Tú, cállate, pendejo” (16m56s) y lo mata de un disparo. Añade luego, sobre su cadáver, “A veces los huevos no más están de adorno, pendejo” (17m05s), demostrando tanto con su discurso como con sus acciones que los hombres no pueden subestimar su capacidad de matar. El Ganzo y sus hombres no tienen más remedio que admitir su pugnacidad: más adelante en el filme, un sicario del Ganzo le confiesa a su jefe “Tengo que aceptar que esa vieja es de agallas. Mira que tener los pantalones y venir a meterse a nuestro lugar y hacer todo ese pinche desmadre” (24m04s), a lo que el Ganzo responde: “La neta que sí, cabrón. Esa vieja es de arranque” (24m17s). El Ganzo incluso comenta en otra escena, refiriéndose a Chole y a su hermana Marta: “Esas viejas, de verás que son el mismito diablo” (33m14s).



Figura 43. – Chole y sus hombres amenazan al Ganzo. *Las dos michoacanas* (Alonso Ortiz Lara, 2011), 15m54s

De manera similar, el personaje de Aurora sorprende a los hombres de su organización por su ímpetu en *La dama del Corvette* (Alonso Ortiz Lara, 2016). “¿Quién iba a pensar que debajo de esa carita de ángel y ese cuerpecito, estuviera todo eso?” (3m35s), pregunta “el Griego”, el narco con quien trabaja Aurora, y ella le responde: “Todos tenemos un demonio adentro, Griego. Solo es cuestión de saber cuándo usarlo” (3m42s). Antes de formar parte del cártel de Don Chayo, Aurora tuvo que probarse a sí misma realizando una tarea delicada para convencer a su patrón de contratarla en su organización, a pesar de ser mujer. Como el Ganzo en el ejemplo anterior, su jefe y el Griego acaban reconociendo los méritos de la sicaria, con réplicas como “Te encargo mucho esta princesa, porque salió mucho más inteligente de lo que pensábamos” (12m47s) y “No cabe duda, eres una cabrona” (21m00s), respectivamente.

Una situación parecida ocurre en *La venganza de una sicaria: Aurelia la Texana* (Alonso Ortiz Lara, 2022). Cuando la joven Aurelia, después de la muerte de su madre a manos de pistoleros, encuentra al narcotraficante Romeo para solicitar un lugar en su organización como sicaria, él se ríe y le responde “M’hija. Ese trabajo no es para viejas. Usted váyase a una tortillería” (7m03s), y otro narco añade: “Ay, niñita. ¿Y usted qué va a andar sabiendo de esto?” (7m18s). Sin embargo, después de que Aurelia elimine, a petición del grupo, a un hombre que les debía dinero, demostrándoles que es tan competente como cualquiera para llevar a cabo estos tipos de encargos, el grupo de criminales cambia por completo su discurso, y a partir de ese momento, su

eficacia y talento para matar son aplaudidos en diferentes momentos de la película. Los pistoleros de Romeo, por ejemplo, dicen entre sí “La verdad la felicito. Trabaja muy bien y muy rápido la muchacha” (12m53s), y años más tarde: “Ya vimos que esta pinche Aurelia sí es muy efectiva” (28m48s). Incluso el patrón de Aurelia reconoce su superioridad para las tareas del sicariato: “Ay, mi Aurelia. No cabe duda que siempre fuiste la mejor” (1h20m38s).

El personaje de Efrén paga un precio muy alto por subestimar a Rebeca en *La de las zapatillas Ferragamo* (Alonso Ortiz Lara, 2017). Tras el encarcelamiento de su padre Acosta “el Pollo”, por el que culpa a su rival Melchor, Rebeca mata a uno de los hombres al servicio de Melchor, hiere a otro y lo captura para interrogarlo y descubrir el paradero de su jefe. Amenazándolo con su pistola, le ordena que se arrodille y le confiese si trabaja para Melchor; un plano general permite observar la disposición de los dos personajes en el espacio, a unos metros de la camioneta de Rebeca, completamente solos, ella de pie y armada y él arrodillado y sometido. Esta configuración amplifica la sensación de dominación de Rebeca sobre Efrén y refuerza la impresión de poder de la traficante (véase Figura 44). Él le dice entonces “Calma, tranquila, mamacita” (30m15s), lo que la irrita. Ella responde: “¿Cuál mamacita? ¿Trabajas o no para Mechor?” (30m17s). Cuando Efrén la provoca de nuevo e insinúa que ella, como mujer, carece de los nervios necesarios para hacerle daño, diciendo “Te faltan huevos para matarme, mamacita” (30m48s), ella le demuestra lo contrario y le replica con sarcasmo “Sí, pendejo, y a ti te sobran, ¿verdad?” (30m51s), disparándole en el brazo y provocando los gritos y sollozos del hombre. Como en decenas de otras películas de narcocine¹⁷¹, la secuencia de despliegue de violencia por parte del personaje femenino empieza con un ralentí que muestra a Rebeca saliendo armada de su carro, en tacones y preparada para disparar, acompañada por una música épica que crece en intensidad con la llegada del personaje.

¹⁷¹ Otros ejemplos de estos movimientos de las sicarias en el espacio grabados en ralentí se observan en *La dama del Corvette* (Alonso Ortiz Lara, 2016, 0m11s), *Poco a poco: pistolero de barrio* (Jeovanny Díaz, 2024, 7m34s) y *El regreso de la Diabla* (Edgar Arteaga Ríos, 2024, 2m38s; 2m54s), entre otros filmes.



Figura 44. – Rebeca sometiendo a Efrén. *La de las zapatillas Ferragamo* (Alonso Ortiz Lara, 2017), 30m18s

Cuando Rebeca informa al patrón de la organización de su voluntad de trabajar para él como sicaria, ni el jefe del cártel ni los demás narcos la toman en serio. El patrón le responde “¿de sicaria? eso es para hombres, no para mujeres” (38m22s), mientras que uno de sus hombres de confianza se burla de ella: “¿Tú, m’hija? No durarías un día en esto” (38m38s). Manteniendo la calma, ella simplemente contesta: “Eso mismo dijeron tres pendejos, y les volé la cabeza” (38m42s). El jefe del cártel reconoce finalmente su valor al enterarse de que utilizó eficazmente la violencia para obtener toda la información que buscaba de Efrén. Después de comentarle a Rebeca “Mira, mira. ¿Aparte de inteligente y bella, me sale que también tienes agallas?” (39m20s), acepta contratarla. Como muchos personajes de sicarias en el narcocine, Rebeca tiene que luchar como mujer para ganarse el respeto y la estima tanto de sus enemigos como de los integrantes de la organización en la que está involucrada, mientras que los hombres sicarios reciben automáticamente esta consideración al ingresar al negocio sin necesidad de demostrar su valía¹⁷².

¹⁷² Nos centramos en estos ejemplos para evitar extender demasiado el análisis, pero existen muchos más personajes de sicarias en nuestro corpus que podrían haber sido estudiados en la presente sección. Pensemos, entre otros ejemplos, en Lucy en *La Reyna del Pacífico* (Miguel Ángel Saldaña, 2009), la sicaria vestida de azul en *Le compré la muerte a mi hijo* (Enrique Murillo, 2009), Aurora en *El mercenario* (Enrique Murillo, 2012), Camelia en *Las viudas del capo* (John Gabito Ángel, 2016), Ivana en *El inicio de una sicaria (Soy la sicaria)* (Alonso Ortiz Lara, 2021), las sicarias de Lupe en *En el radio un cochinerito* (Edgar Arteaga Ríos, 2022) y *En el radio un cochinerito 2: el teniente de la muerte* (Edgar Arteaga Ríos, 2023), Casandra “la Pantera”, Gennie, “la Colombiana”, Tamara, Iresma, Vivian y “la Cobra” en

Al igual que las patronas, varias sicarias son filmadas en contrapicado con sus armas en secuencias clave que resaltan su poder bélico, generalmente mientras se escucha una música de acción extradiegética. *Le compré la muerte a mi hijo* (Enrique Murillo, 2009, 13m21s), *La dama del Corvette* (Alonso Ortiz Lara, 2016, 1m48s; 24m40s; 25m04s; 25m26s), *La de las zapatillas Ferragamo* (Alonso Ortiz Lara, 2017, 30m44s; 30m51s), *Las cuatro michoacanas* (Mariano Álvarez, 2020, 1h19m56s), *La venganza de una sicaria: Aurelia la Texana* (Alonso Ortiz Lara, 2022; 1h18m42s; 1h33m51s; 1h35m43s; 1h36m04s; 1h36m26s; 1h39m28s; 1h39m30s; 1h39m36s; 1h39m44s; 1h39m50s), *El cartel de las Barbiez* (Edgar Arteaga Ríos, 2024, 1h31m58s) y *La Diabla* (Edgar Arteaga Ríos, 2024, 1h34m52s; 1h46m38s) son algunos ejemplos de esta insistencia formal en la potencia y la peligrosidad de estos personajes femeninos violentos (véase Figura 45). El ralentí, también frecuentemente acompañado por piezas musicales épicas, es otro elemento que contribuye a esta sensación de poder en cintas como *La Suburban de las monjas* (Eduardo Martínez, 2008, 1h13m24s), *La dama del Corvette* (Alonso Ortiz Lara, 2016, 0m11s), *La Dama X* (Alonso Ortiz Lara, 2017, 1h12m48s), *Las Chakalosas* (Angie Chávez Estrellita, 2021, 2m14s; 3m29s; 1h02m58s; 1h06m12s), *La venganza de una sicaria: Aurelia la Texana* (Alonso Ortiz Lara, 2022, 9m21s; 1h20m15s) y *El cartel de las Barbiez* (Edgar Arteaga Ríos, 2024, 1m19s; 1m50s; 35m29s; 1h35m34s), entre otras. Independientemente de los ángulos y de la velocidad con que están filmadas las sicarias, la trama sonora, con una selección de piezas musicales rítmicas o de suspense que suelen acompañar la mayoría de los momentos clave de su aparición en pantalla, contribuye a construirlas como personajes determinados, fuertes y peligrosos.

Las Chakalosas (Angie Chávez Estrellita, 2021), “la Colombiana” y Capi en *Las tóxicas* (Héctor Ortega, 2022), Anya Estrada en *Bélico: el corrido del 10* (Heruz Argenis, 2023), Verónica en *Las viejas del sicario* (Edgar Arteaga Ríos, 2023), Valentina y Elena en *El cartel de las Barbiez* (Edgar Arteaga Ríos, 2024), Rosa en *La mujer del traficante* (Miguel Molleda, 2024), Jimena en *Vuelve el papá de los pollitos* (Alonso Ortiz Jr., 2024), y varias más.



Figura 45. – Aurora con su pistola en contrapicado. *La dama del Corvette* (Alonso Ortiz Lara, 2016), 25m26s

Desde un punto de vista narrativo, las acciones de las sicarias del narcocine se alinean doblemente con las lógicas del capitalismo gore: por una parte, el despliegue de sus métodos necropolíticos sirve los intereses económicos del cártel al que pertenecen al facilitar la eliminación o el debilitamiento de sus competidores en el tráfico de drogas y, por otra, su propio involucramiento personal en las organizaciones delictivas suele estar motivado por las necesidades económicas o, como en el caso de las jefas, el afán de enriquecerse para poder consumir. A nivel organizacional para el cártel como a nivel individual para sus integrantes, la generación y el flujo de capital se vuelve una prioridad. “El billete sigue saliendo, que es lo más importante” (27m49s), afirma Marta en *Las dos michoacanas* (Alonso Ortiz Lara, 2011).

Algunos personajes femeninos del corpus analizado tienen un discurso muy explícito en cuanto a los factores económicos que las impulsaron a entrar en el sicariato. En *La Diabla* (Edgar Arteaga Ríos, 2024), cuando el Gallo intenta disuadir a Isabel de hacerse sicaria y le recomienda que termine más bien la universidad, Isabel responde: “¿Y cómo crees que voy a pagarla? Tú más que nadie sabes, Gallo, de donde venimos. Tanto tu familia como la mía hemos pasado hambre, pobreza, y yo no quiero seguir así”. (20m21s). El Gallo le propone entonces regalarle dinero para que ella no se exponga al peligro, pero Isabel le contesta:

¿Y seguir dependiendo de un hombre? Olvídalo. A partir de hoy, quiero valerme por mí misma. Si algo me quedó muy claro [...] es que en este negocio se manejan fuertes

cantidades de dinero. Voy a ser tan chingona como cualquier otro hombre. Y con eso, voy a ayudar a mi familia [y] voy a pagar mis estudios [...]. (20m51s)

Tras ascender en el cártel de Miguel, Isabel no solo paga la renta para su madre, sino que le regala un carro del año y le compra una nueva casa; también se gasta el dinero ganado “en lujos y vanidades tontas” (1h40m09s), recuperando sus propias palabras. La joven Aurelia en *La venganza de una sicaria: Aurelia la Texana* (Alonso Ortiz Lara, 2022) también menciona sus aspiraciones consumistas cuando su amiga le menciona la posibilidad de conseguirle un empleo con su padre en alguna tienda: “No, yo no quiero ningún trabajo de esos. Yo quiero un trabajo grande, que deje dinero. Que sea para dejarme joyas, lujos, carros” (5m30s). Por su parte, el personaje de María en *El cartel de las Barbies* (Edgar Arteaga Ríos, 2024), especialista en armas en el cártel de César, comienza como sicaria para cubrir los gastos de su familia y los estudios universitarios de cine que su hermano desea emprender. “¿Qué cree? Traigo buena lana” (20m43s), le asegura por teléfono a su madre mientras pasa el dedo por un fajo de billetes (véase Figura 46).

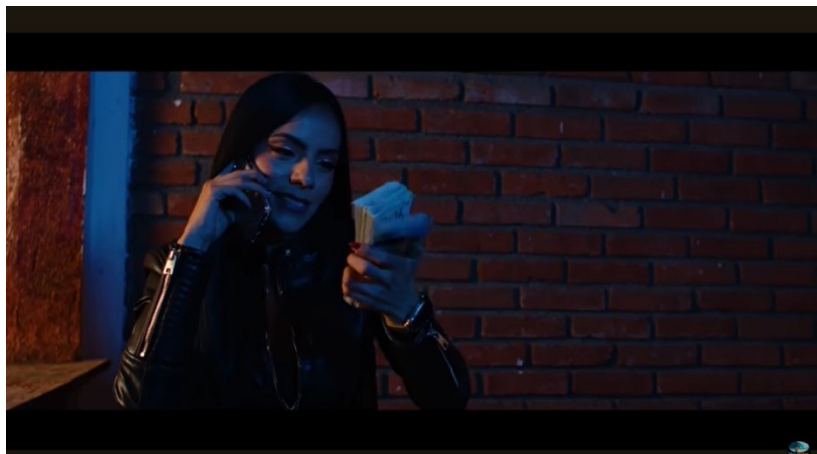


Figura 46. – María observando su dinero. *El cartel de las Barbies* (Edgar Arteaga Ríos, 2024), 20m46s

La incapacidad del Estado y sus instituciones para asegurar salarios dignos a sus empleados y empleadas y ascender de puesto a quienes lo merecen también es un motivo que lleva a ciertos personajes a ingresar a la criminalidad. El personaje de Soraya en *La Dama X* (Alonso Ortiz Lara, 2017) formaba parte de la policía antes de integrar la organización del “Tigre”. A pesar

de que haya sido la mejor en la comandancia durante años, cuando se liberó un puesto de dirección, el jefe ascendió a su presuntuoso colega Medina en vez de ofrecerle el puesto a ella. Posteriormente, para convencerla de unirse a su cártel, el Tigre, quien trabajó con ella en la comandancia antes de desertar para hacerse narco, evoca tanto la corrupción y la ingratitud del gobierno y de la institución policíaca como la promesa de riquezas que implica un puesto en el cártel: “Mire, comadre, siempre le ha sido fiel a ese méndigo gobierno. ¡Bola de corruptos! Ni siquiera un ascenso le han podido dar. Yo creo que ya es tiempo de que empiece a sacarle mucho jugo a lo que usted sabe. [...] Además, ya es tiempo de que usted y su hijo disfruten lo que nunca han tenido” (15m19s). Otro narco a su servicio añade: “Mire, señora, la vida, nadie la tiene comprada. Algún día, todos nos vamos a morir, y usted puede elegir ahorita y vivir mejor” (16m13s). A pesar de su reticencia inicial, Soraya se deja convencer fácilmente ante estos argumentos: “Pues por darle algo mejor a mi hijo, compadre, cuenta con eso. Al cabo, mis jefes no me van a subir de puesto. Pa’ los méndigos tres pesos que me pagan, ya tengo que buscar otros rumbos” (16m39s). Con los “muchos millones” (31m29s) que gana luego en el cártel, Soraya aspira a brindarle un futuro prometedor a su hijo. No obstante, también adquiere lujos más fútiles como una camioneta nueva y cumple los caprichos de su hijo, regalándole la tablet que tanto le había pedido. Por lo tanto, los nuevos ingresos de personajes como Soraya les permiten adoptar un estilo de vida consumista que trasciende la mera satisfacción de las necesidades básicas y que los lleva a un notable derroche de dinero.

En este sentido, el consumo ostentoso es una dimensión clave de la experiencia de las sicarias de nuestro corpus. Más allá de superar la pobreza a través de su participación en la producción de capital dentro de la economía del narcotráfico, que corresponde a una de las dimensiones de su adhesión al capitalismo gore, las sicarias hacen alarde de artículos de lujo y marcas reconocidas. Títulos de películas como *La de las zapatillas Ferragamo* (Alonso Ortiz Lara, 2017), *4 damas en 300* (Bernabé Melendrez, 2011), *La dama del Camaro rojo* (Javier Cruz Osorio, 2016), *La dama del Corvette* (Alonso Ortiz Lara, 2016) o *La traficante del Maserati (La Texana)* (Edgar Arteaga Ríos, 2024) apelan de hecho a la demostración del estatus económico de los personajes de sicarias mediante la exhibición de sus posesiones, lo que se inscribe en la lógica de la narco-ostentación descrita por Maurício de Bragança (2015). Retomando la propuesta antes

mencionada de Carlos Monsiváis de pensar las redes transnacionales y multimillonarias del narcotráfico como un emporio neoliberal (2004, 35), el consumo de las sicarias se presenta como una manifestación más de la inserción de las sicarias en las lógicas del neoliberalismo.

El contexto neoliberal y las presiones de consumo desenfrenado que este conlleva, junto con la precariedad económica de amplios sectores de la población en México y las limitaciones del mercado laboral formal para proporcionar empleos y asegurar ingresos dignos, explican por qué personajes como Isabel, Aurelia, María y Soraya encuentran en el sicariato una vía eficaz para sostener a sus familias o satisfacer sus costosos gustos. Al unirse a las organizaciones criminales, estos personajes participan en la feminización del trabajo de la industria violenta del narcotráfico y a la integración de las mujeres en las filas del proletariado gore referidas por Sayak Valencia (2016, 32-33). No obstante, para alcanzar la abundancia material y ostentosa anhelada, están dispuestas a adoptar prácticas que amplifican la destrucción del tejido social de su comunidad, generando más inestabilidad y agudizando la brecha económica que conoce el país y que mantiene a gran parte de la población en situación de indigencia y precariedad para que una clase privilegiada pueda sostener su modo de vida desenfrenado. El enriquecimiento de las personas involucradas en el narco, tanto mujeres como hombres, contribuye efectivamente al incremento de las desigualdades socioeconómicas y de la inseguridad al inscribirse en el capitalismo gore y en su ideología violenta.

Ahora bien, a pesar de las posibilidades innegables que el ascenso en el crimen organizado abre para los personajes femeninos de traficantes de alto mando y de sicarias o pistoleras, este tipo de necroempoderamiento tiene sus límites. Al usar la violencia heredada de un sistema patriarcal como herramienta en el desempeño de sus funciones, estos personajes reproducen y legitiman estructuras de opresión firmemente enraizadas en la narcocultura. Sobre este aspecto, la politóloga hondureña y especialista en estudios de género Breny Mendoza advierte que la reivindicación del derecho de las mujeres a matar en nombre de la igualdad de género no desactiva el régimen necropolítico masculino, sino que lo desplaza hacia un grupo selecto de mujeres, consolidando así formas de poder y dominación que perpetúan las desigualdades e injusticias (2010a, 283; 2010b, 320). Estas consideraciones resuenan con las reflexiones de la ensayista y activista feminista afroamericana Audre Lorde sobre las limitaciones del uso de las

estrategias heredadas del patriarcado racista para el empoderamiento femenino: “Las herramientas del amo nunca dismantlarán la casa del amo. Puede que nos permitan ganarle temporalmente en su propio juego, pero nunca nos permitirán lograr un verdadero cambio”¹⁷³ (1984, 107). En este sentido, el objetivo de estas mujeres traficantes no es subvertir los paradigmas patriarcales que sustentan el narcopoder, sino insertarse en este poder destructivo.

De manera análoga, todo parece indicar que la emancipación de estos personajes de la influencia masculina mediante su participación violenta en el narcotráfico permanece incompleta. Las poderosas narcotraficantes son en varios casos las hijas, hermanas, esposas o madres de traficantes influyentes; por consiguiente, la posición de estos personajes en el cártel proviene de sus lazos familiares con un hombre. Tanto en *La hija del capo mayor* (Bernabé Melendrez, 2011) como en *La chingona de las Hummers* (Bernabé Melendrez, 2013) y *La traficante del Maserati (La Texana)* (Edgar Arteaga Ríos, 2024), los personajes femeninos, todos llamados Rebeca, entran inicialmente en el narcotráfico porque sus padres eran traficantes respetados. En el caso de *Yo soy la patrona* (Alonso Ortiz Lara, 2016), *La novia de la mafia* (Enrique Murillo, 2017) y *Las cuatro michoacanas* (Mariano Álvarez, 2020), las protagonistas Regina, Vida, Alejandra, Sofía y Ángela se vuelven jefas por sus vínculos con sus parejas sentimentales. Son también los lazos familiares los que empujan a los personajes de Ely, Rebeca, Lourdes y Ruby en *4 damas en 300* (Bernabé Melendrez, 2011), Claudia Ochoa Félix en *La Emperatriz* (Max Hernández Jr., 2015), Rebeca en *La de las zapatillas Ferragamo* (Alonso Ortiz Lara, 2017), Ivana en *El inicio de una sicaria (Soy la sicaria)* (Alonso Ortiz Lara, 2021), Anya Estrada en *Bélico: el corrido del 10* (Heruz Argenis, 2023), Valentina, Elena y María en *El cartel de las Barbiez* (Edgar Arteaga Ríos, 2024), Rosa en *La mujer del traficante* (Miguel Molleda, 2024) y Jimena en *Vuelve el papá de los pollitos* (Alonso Ortiz Jr., 2024) a entrar en el sicariato, ya sea a través de sus padres, tíos o parejas.

Además, en algunos elementos de nuestro corpus, los personajes femeninos ambiciosos y violentos que se empeñan en rechazar o transformar las reglas androcéntricas del juego son matados al final de la película. Si bien esta suerte es compartida con varios personajes masculinos

¹⁷³ “For the master’s tools will never dismantle the master’s house. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change” (Lorde 1984, 107; nuestra traducción).

debido a la violencia de las películas de narcocine y a la frecuente muerte de personajes de traficantes, también puede interpretarse, en el caso de los personajes femeninos, como un castigo infligido por romper las normas heteropatriarcales. Las cuatro sicarias que siempre se disfrazaban de monjas para cruzar droga en su camioneta sin despertar sospechas son asesinadas a tiros en *La Suburban de las monjas* (Eduardo Martínez, 2008), la sicaria vestida de azul recibe un disparo fatal en el pecho en *Le compré la muerte a mi hijo* (Enrique Murillo, 2009), Aurora es acribillada durante un entrenamiento en la playa en *El mercenario* (Enrique Murillo, 2012), Ariel y Liliana son asesinadas por sus enemigos Jacobo, el Talibán y sus hombres en *Yo soy la patrona* (Alonso Ortiz Lara, 2016), una de las sicarias del grupo de “las Chakalosas”, Perra y la Lupe son abatidas con un tiro en la cabeza en *Las Chakalosas* (Angie Chávez Estrellita, 2021), *Las cuatro michoacanas* (Mariano Álvarez, 2020) y *En el radio un cochinerito* (Edgar Arteaga Ríos, 2022), y Anya Estrada es asesinada por un disparo en la espalda a manos del Buitre en *Bélico: el corrido del 10* (Heruz Argenis, 2023). A pesar de que los personajes antes mencionados se caractericen como mujeres transgresoras de las coreografías sociales del género, las películas que las retratan parecen reafirmar al mismo tiempo el poder de los valores patriarcales del narco mediante la expresión de la violencia necropolítica masculina sobre los cuerpos femeninos. La muerte de las jefas y sicarias a manos de narcotraficantes masculinos restaura efectivamente el equilibrio perturbado por su empoderamiento y su participación en un negocio tradicionalmente masculino, sugiriendo un retorno al orden considerado natural en la narcocultura.

En el caso de las sicarias, aunque son reconocidas y respetadas, trabajan en muchos de los casos estudiados para un narcotraficante —generalmente masculino— aún más poderoso, lo que sugiere que no siempre son las beneficiarias directas de la violencia que ejercen. A modo de ejemplo, en *La dama del Corvette* (Alonso Ortiz Lara, 2016), Aurora posee un poder necropolítico considerable, pero lo pone a disposición de Don Chayo, uno de los narcotraficantes más influyentes de la región, para quien trabaja. El personaje de Camelia en *Las viudas del capo* (John Gabito Ángel, 2016) siempre obedece, por su parte, a las órdenes del capo Antonio Quintero y estaría dispuesta a dar su vida por él; las cuatro sicarias de *La Suburban de las monjas* (Eduardo Martínez, 2008) realizan los encargos de Don Pascual Quintana, quien las llama “mis pollitas” (5m04s; 12m31s; 23m24s; 26m24s), y las *4 damas en 300* (Bernabé Melendrez, 2011) están al

servicio del hombre conocido como “el Coronel”. En *La Emperatriz* (Max Hernández Jr., 2015), el personaje de Claudia Ochoa Félix, “la Emperatriz Ántrax”, es una despiadada sicaria que trabaja para la organización criminal de Los Ántrax; sin embargo, pese a su fuerte carácter, obedece las órdenes de su patrón y del jefe del cártel de Sinaloa.

Del mismo modo, las sicarias de *El juego final: el Artista* (Oscar D. López, 2014) trabajan para el M1, mientras que Aurora en *El mercenario* (Enrique Murillo, 2012), Soraya en *La Dama X* (Alonso Ortiz Lara, 2017), Rebeca en *La de las zapatillas Ferragamo* (Alonso Ortiz Lara, 2017), Perra en *Las cuatro michoacanas* (Mariano Álvarez, 2020) y Aurelia en *La venganza de una sicaria: Aurelia la Texana* (Alonso Ortiz Lara, 2022) se subordinan a las decisiones de Sergio Méndez, el Tigre, el Patrón, Gilberto y Romeo, respectivamente. También en *Las viejas del sicario* (Edgar Arteaga Ríos, 2023), *Los ninis* (Alonso Ortiz Jr., 2023), *Los ninis 2: la people* (Alonso Ortiz Jr., 2024), *La Diabla* (Edgar Arteaga Ríos, 2024) y *La mujer del traficante* (Miguel Molleda, 2024), Verónica, Doble R, Grecia, Isabel y Rosa ejercen violencia en nombre de sus jefes el Toro, Palacios, Néstor “el 19”, Miguel y Ramiro¹⁷⁴. Incluso en el caso de las protagonistas de *Las mafiosas* (Alonso Ortiz Lara, 2015) y *El cartel de las Barbiez* (Edgar Arteaga Ríos, 2024), quienes se ganan paulatinamente el respeto masculino y se convierten finalmente en patronas al final de ambas películas, tienen un largo recorrido como sicarias bajo el mando de Don Paco y de los capos Daniel, César y Alonso.

Por consiguiente, las sicarias de nuestro corpus se empoderan a través de la violencia, pero no deciden a quienes matan. Como lo señala Ainhoa Vásquez Mejías, la sicaria, en vez de ser un objeto-trofeo para los jefes como los personajes de mujeres decorativas, es un objeto-arma (2020, 42-43).

Otro matiz que quisiéramos aportar al empoderamiento femenino de las jefas y de las sicarias a través de la violencia necropolítica es que algunos de estos personajes, al presentarse discursivamente como unas excepciones de éxito en el ámbito del narcotráfico y al insistir en la mediocridad de las demás mujeres, adoptan una postura misógina. Un ejemplo flagrante de esta

¹⁷⁴ De nuevo, los videoclips de narcocorridos también ofrecen ejemplos de los fenómenos observados en el narcocine en lo que atañe a las representaciones femeninas. Las tres sicarias sanguinarias vestidas de negro con pasamontañas, AK-47 y armas blancas del videoclip “Muchos enemigos (el Chapo Guzmán)” (El Ánima de Sinaloa, 2013) ponen sus talentos para matar y degollar al servicio del personaje de traficante interpretado por el cantante.

dinámica se observa en la película *La dama del Corvette* (Alonso Ortiz Lara, 2016). En el filme, la sicaria Aurora insiste en más de una ocasión para que la disocien de todas las demás “pirujitas estúpidas” (8m29s) —recuperando sus propias palabras— y construye su reconocimiento como traficante a partir del desprecio hacia las demás mujeres en el negocio y en el círculo íntimo de los narcotraficantes. Por lo tanto, su empoderamiento es puramente individual y carece de solidaridad femenina; su discurso machista perpetúa los estereotipos de género heteropatriarcales sin que ella desarrolle una verdadera conciencia de género, ya que Aurora se presenta como un caso aislado y excepcional de poder e inteligencia femeninos, una excepción que confirma la regla de sumisión y cosificación femeninas.

No obstante, la forma cinematográfica parece cuestionar su discurso de excepcionalidad frente a las demás mujeres cosificadas: numerosos primeros planos y planos medios cortos, medios y medios largos sobre sus piernas (*La dama del Corvette*, Alonso Ortiz Lara, 2016, 0m21s; 0m29s; 0m37s; 0m48s; 0m54s; 1m31s) y glúteos (1m00s; 1m11s) y busto (1m59s) (véase Figuras 47 y 48) y varios ralentíes (0m11s; 0m26s; 0m37s; 0m48s; 0m54s; 1m11s; 1m23s; 1m29s; 2m03s; 2m11s; 2m23s; 2m35s; 2m44s; 54m15s) sexualizan a la sicaria para la mirada espectral —pensada como masculina— y permiten admirar su cuerpo y su forma de andar. De hecho, el poder adquirido por los personajes femeninos de patronas o sicarias de nuestro corpus no impide su sexualización y cosificación. Efectivamente, incluso en los casos de personajes femeninos fuertes y empoderados que, por su rol activo y su carácter, se alejan de las coreografías sociales de género que se apoyan en la pasividad femenina, persiste la representación de una feminidad sexualizada y cliché que refuerza otras de las convenciones sexo-genéricas de la narcocultura.



Figura 47. – Insistencia formal en las piernas de Aurora. *La dama del Corvette* (Alonso Ortiz Lara, 2016), 0m30s

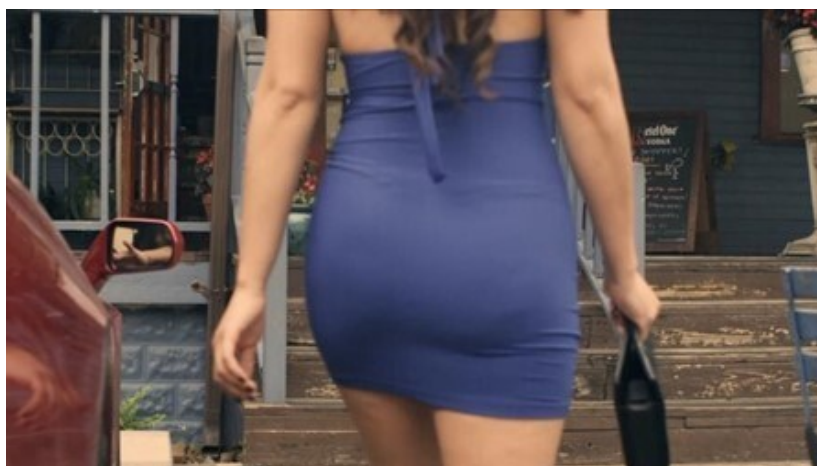


Figura 48. – Insistencia formal en los glúteos de Aurora. *La dama del Corvette* (Alonso Ortiz Lara, 2016), 1m14s

Anajilda Mondaca Cota y Sayak Valencia subrayan la vigencia de la cosificación de los personajes femeninos del universo de ficción narco, que responde a patrones tradicionales de feminidad sin lograr sobrepasarlos completamente (Mondaca Cota 2015, 2444; Valencia 2016, 33). Lo que se observa en el corpus estudiado es que, más allá de la ropa ajustada, de los escotes profundos, de las minifaldas o de los vestidos cortos y tacones altos de varios de los personajes femeninos violentos, sus cuerpos se presentan a partir de las mismas técnicas de cámara y montaje que los de las mujeres-trofeo, reforzando los patrones narcoculturales de cosificación de las mujeres. De este modo, es frecuente el uso del trávelin ascendente sobre el cuerpo de las

patronas y pistoleras, generalmente desde las piernas hasta la cabeza (*La Suburban de las monjas*, Eduardo Martínez, 2008, 4m12s; 4m27s; 4m43s; 4m53s; *El juego final: el Artista*, Oscar D. López, 2014, 19m07s; *La dama del Corvette*, Alonso Ortiz Lara, 2016, 18m19s; *La de las zapatillas Ferragamo*, Alonso Ortiz Lara, 2017, 1h16m26s; *El cartel de las Barbiez*, Edgar Arteaga Ríos, 2024, 0m56s; 6m04s; 1h20m24s; 1h35m38s; *La Diabla*, Edgar Arteaga Ríos, 2024, 7m02s; *Poco a poco: pistolero de barrio*, Jeovanny Díaz, 2024, 7m34s y más), así como el empleo del plano detalle, primer plano o plano medio corto sobre glúteos (*El cartel de las Barbiez*, Edgar Arteaga Ríos, 2024, 1h20m38s), manos con uñas largas (*La Emperatriz*, Max Hernández Jr., 2015, 0m31s), ojos maquillados (*La Emperatriz*, Max Hernández Jr., 2015, 1m05s) y labios pintados (*La Emperatriz*, Max Hernández Jr., 2015, 1m18s), entre otras técnicas (véase Figura 49). La representación fílmica de las traficantes como mujeres a la vez sensuales y armadas enfatiza su construcción como mujeres fálicas.

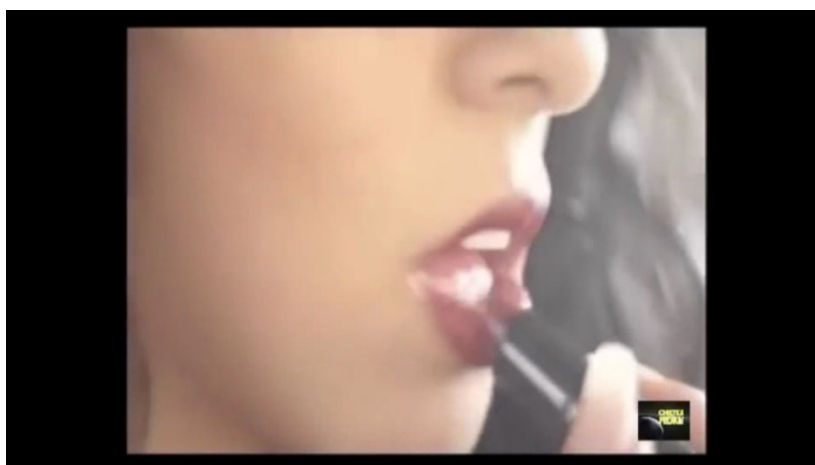


Figura 49. – La Emperatriz Ántrax maquillándose. *La Emperatriz* (Max Hernández Jr., 2015), 1m19s

Resumiendo, tanto las patronas como las pistoleras de nuestro corpus demuestran que las mujeres pueden ser agentes activas de violencia y no solo víctimas de ella. Si Ainhoa Vázquez Mejías plantea que las narcoseries permiten, a pesar de sus imperfecciones, cuestionar los estereotipos y los roles de género tradicionales (2020, 39-68), podemos afirmar lo mismo en el caso de las películas de narcocine *videohome*. Yolanda Mercader sostiene en este sentido que el narcocine “presenta [...] representaciones alternativas [de mujeres] que trastocan la imagen y el

papel tradicional asignado al [género] femenino” (2012, 227), rompiendo así con las convenciones. Según ella, los personajes femeninos del narcocine “asume[n] comportamientos y roles que antes sólo eran permitidos en los varones” (2012, 231), y lo logran a través de la realización de actos violentos. A través de los métodos necropolíticos, las jefas de cártel y las sicarias establecen una conversación entre iguales con los demás actores del narcotráfico. Por lo tanto, las mujeres que lideran los cárteles como las que ejecutan las tareas más crueles de estas organizaciones alcanzan una forma de empoderamiento que se lleva a cabo a través del asesinato y del poder de dar la muerte. Sin embargo, la influencia masculina siempre está presente, ya sea a través de los vínculos familiares con hombres poderosos que las introdujeron en el narcotráfico o mediante el ejercicio frecuente del sicariato en beneficio de narcotraficantes hombres. Además, estos personajes femeninos suelen adherirse a estructuras patriarcales de poder, demostradas por su uso de la violencia necropolítica y su desconsideración hacia otras mujeres. Son mujeres que no escapan a la sexualización femenina y que, en varios casos, son asesinadas al final de la película.

El siguiente apartado se enfocará en otro tipo de personaje femenino de nuestro corpus que utiliza la violencia como herramienta. Sin embargo, a diferencia de los personajes de jefas y sicarias estudiados en la presente sección, su motivación principal es el resentimiento y sus esfuerzos están dirigidos hacia un objetivo singular: la venganza.

7.2. *Lex talionis*: las vengadoras

En el narcocine *videohome*, otro estereotipo femenino empoderado y violento es el de la vengadora, que corresponde, al igual que las jefas y las sicarias, a lo que Sayak Valencia caracteriza como “modelos aspiracionales de feminidad necroempoderada” (2016a, 32).

Para contextualizar este estereotipo, mencionemos que los personajes de vengadoras han sido prominentes en la cultura popular transnacional desde los años 70. Como lo expusimos en un capítulo de libro coescrito con la investigadora Anaïs Ornelas Ramírez, en Estados Unidos, su presencia en la pantalla se remonta a esa década, como lo demuestra el amplio corpus de películas de violación y venganza (*rape and revenge* en inglés), en su mayor parte conformado por películas de explotación de bajo presupuesto, que proliferaron en aquella época gracias a la

relajación de la censura cinematográfica en el país (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 464). Este fenómeno cinematográfico emergió como una respuesta a la creciente preocupación del feminismo radical y de la segunda ola en torno a la violación (Heller-Nicholas 2011, 8-9). De hecho, Carol J. Clover señala que la redefinición propuesta por Susan Brownmiller de la violación como un acto político deliberado de posesión y conquista destinado a generar miedo, más que como un delito impulsivo y libidinoso (1975, 439), permitió reconceptualizar la violación como un crimen equiparable al asesinato en términos de gravedad y, por lo tanto, como un acto merecedor de venganza (Clover 1992, 152-53; Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 465).

Los filmes de violación y venganza siguen un arco narrativo bastante similar de una película a otra, que se suele basar en una “narrativa de transformación” de dos partes (Read 2000, 22) en la que la violación y humillación de un personaje, casi siempre femenino, es vengada posteriormente por medios brutales. Según este arco, un personaje femenino en situación de vulnerabilidad sufre una violación traumática durante el primer segmento de la película, para luego emprender su venganza de manera extremadamente violenta en la segunda parte de la cinta y así hacerse justicia por su propia cuenta y castigar a sus agresores. En la mayoría de los casos, tras la violación y vejación, el personaje femenino experimenta una transformación, volviéndose fuerte, resistente y altamente violenta, y se convierte de este modo en una vengadora despiadada¹⁷⁵; en otros casos, no es la propia víctima quien realiza la venganza, sino una persona interpuesta (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 464).

En la narrativa vinculada a la narcocultura de México y América Latina, personajes femeninos que vengan todo tipo de afrentas han quedado plasmados en el imaginario colectivo desde los años setenta. Un ejemplo emblemático es *Camelia la Texana*, protagonista del narcocorrido “*Contrabando y traición*” (Los Tigres del Norte, 1974), quien asesina a su amante Emilio Varela al descubrir su traición, marcando una de las primeras representaciones de una

¹⁷⁵ Aunque Jacinda Read reconoce un contenido feminista en las películas de violación y venganza que reflejan los discursos de autodefensa y venganza presentes en el activismo feminista contra la violación de la década de 1970 — una lectura que comparte Alexandra Heller-Nicholas (2011), entre otras investigadoras—, también afirma que las transformaciones en las estructuras narrativas y las tramas de estas películas en las décadas de 1980 y 1990 se basan en las negociaciones históricas entre el feminismo e ideologías conservadoras de derecha como el reaganismo y el thatcherismo (Heller-Nicholas 2000, 5-6, 15, 29, 116-19, 157, 166, 174, 209, 243, 250-51; Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 466).

vengadora en este contexto cultural. El personaje de Rosario Tijeras en la novela de Jorge Franco (1999), la película colombiana (Emilio Maillé, 2005), la narcotelenovela colombiana (2010) y su adaptación mexicana (2016) también alude a este imaginario de venganza femenina que se logra a través de la violencia extrema: Rosario venga su violación castrando a su agresor con tijeras, e ingresa tras este evento transformador al universo narco, aunque su transgresión del orden patriarcal es castigada al final con su muerte violenta¹⁷⁶. Otras narcoheroínas famosas como Teresa Mendoza en *La reina del Sur* (2011), Catalina Santana en *Sin tetas no hay paraíso* (2006) o Rutila Casillas en *El Señor de los cielos* (2013) también siguen un camino similar, donde atraviesan primero un momento de vulnerabilidad y sufrimiento para después tomar venganza y volverse poderosas, consolidándose como figuras de poder en un entorno dominado por hombres. Estas narconarrativas rearticulan en algunos casos los tropos de las películas de violación y venganza, aunque también revelan una particularidad distintiva del ámbito narco: la violencia ejercida por las heroínas no se presenta como un recurso extraordinario, sino como una extensión de la brutalidad inherente a este universo, comúnmente asociada a sus contrapartes masculinas (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 463, 471). La popularidad de estos relatos refleja la centralidad de la violencia de género y de la violación en las sociedades donde estas historias se desarrollan, planteando una relación estrecha entre el contexto social y los recursos narrativos que prevalecen en la ficción (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 464).

El narcocine *videohome* constituye otra expresión de la narcocultura en la que se desarrolla el arco narrativo de venganza de personajes femeninos. Un ejemplo destacado de los años ochenta es *Lola la trailera*, quien venga el asesinato de su padre a manos de narcotraficantes en la película *videohome* homónima dirigida por Raúl Fernández (1983) y en sus secuelas. En años más recientes, este patrón narrativo se observa en diversos ejemplos provenientes de nuestro corpus. La jefa de cártel Mariana Olivas, en el filme *La Recia* (Alonso Ortiz Lara, 2011), utiliza todos los recursos a su disposición para vengar la muerte de su hijo Daniel. En la película *Las viudas del capo* (John Gabito Ángel, 2016), tras la muerte del capo poderoso y mujeriego Antonio Quintero,

¹⁷⁶ Para leer una reflexión más detallada sobre la venganza femenina en la narcoserie colombiana *Rosario Tijeras*, véase Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023.

su guardaespaldas femenina y sus tres viudas están decididas a vengarlo y dispuestas a desatar una ola de violencia sin precedentes.

En *Miss Narca* (Roger Ellis Frazier, 2015), la protagonista llamada Esperanza —un nombre que evoca cierta promesa de redención— es una joven humilde y tímida que procede de una familia rural mexicana. Después de presenciar el asesinato de sus padres a manos de un poderoso narco de la región, huye a Tijuana y solicita la ayuda de unos delincuentes para aprender a manejar armas de fuego y así poder vengarse (véase Figura 50). Siete años más tarde, se casa con un narcotraficante, se convierte en reina del narco y cobra finalmente venganza por su familia gracias a su poder nuevamente adquirido.

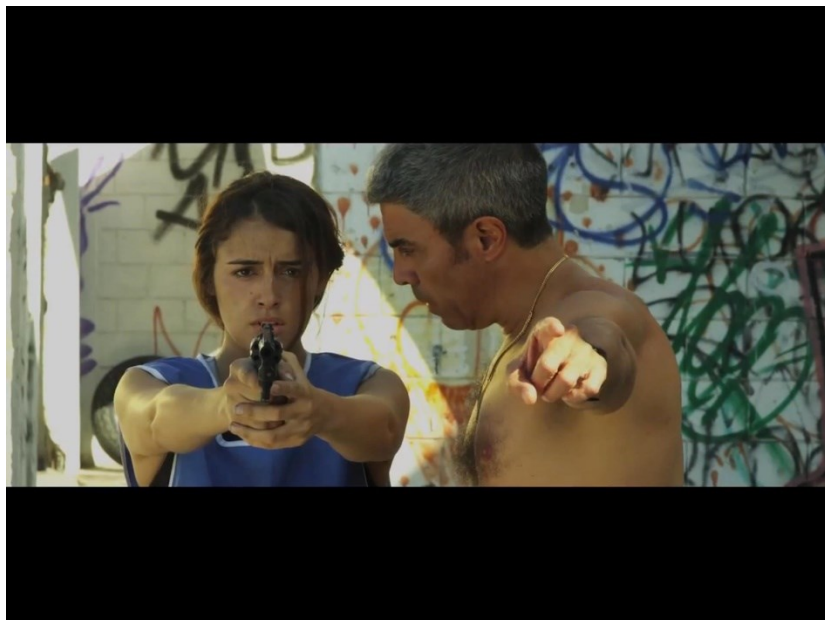


Figura 50. – Esperanza aprendiendo a disparar con unos delincuentes. *Miss Narca* (Roger Ellis Frazier, 2015), 10m00s

El personaje de Lucía en *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008) vive una situación en la que sufre una agresión y termina matando a sus verdugos en un acto que se sitúa entre la defensa personal y la venganza. En este sentido, pasa por un proceso de necroempoderamiento y demuestra su capacidad de actuar y de cambiar su suerte por completo. En una secuencia en la que está a punto de ser violada, vulnerable y desnuda en su toalla tras haberse duchado, Lucía está manifiestamente aterrorizada, pero no permanece en el

rol de víctima: agarra el arma que tenía escondida bajo su almohada y mata a sus dos agresores con resentimiento y sin hesitar, cubriéndolos de balas¹⁷⁷. Con este acto, Lucía revierte la situación de un instante para el otro y transforma el contexto de vulnerabilidad en el que se encontraba en un momento en el que ella se apodera de la capacidad y del poder de herir a sus adversarios y de quitarles la vida. Los ángulos de cámara traducen formalmente este cambio de situación y el hecho de que el personaje se haga con el poder: cuando Lucía yace en la cama, dominada por los dos hombres, gritando y asustada, el sicario de Oscar Solano aparece en contrapicado (1h05m58s; véase Figura 51), ángulo que sugiere el poder y la dominación (Avendaño Ruz 2022, 65). Sin embargo, cuando Lucía toma la pistola y les dispara, ella aparece en contrapicado (1h06m36s; véase Figura 52), lo que muestra visualmente que el poder ha cambiado de manos. Al final del filme, Lucía, con la colaboración de su hermano menor Choche, asume nuevamente el papel de justiciera al asesinar a la hija de Oscar Solano, vengando en esta ocasión la muerte de su hermano Chuy y de su esposo Mauricio.



Figura 51. – C en contrapicado. *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), 1h05m58s

¹⁷⁷ Tres años después, el piloto de *La reina del Sur* tendrá una secuencia similar, en la que Teresa Mendoza es violada. Durante la violación, agarra una pistola y dispara en la mejilla de su violador. También en esta secuencia de la serie latinoamericana, el poder cambia de manos en tan solo unos segundos.



Figura 52. – Lucía amenazante en contrapicado. *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), 1h06m36s

Las vengadoras del narcocine se apropian de la hiperviolencia y de los códigos tradicionalmente masculinos del universo narco para vengarse y empoderarse. Al adoptar un rol combativo y usar la violencia vengadora a su favor y para sus propias metas, los personajes femeninos se apartan de los comportamientos de género esperados y contradicen los esquemas victimizantes y estereotipados de pasividad femenina. En este sentido, se alejan considerablemente del llamado paradigma Cenicientas (Piñón 2013, 350) según el cual las heroínas victimizadas esperan pasivamente ser rescatadas por un hombre atractivo y adinerado (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 469). De este modo, se puede considerar que las narrativas de venganza tienen cierto mérito feminista por proponer personajes femeninos autosuficientes que encarnan una alternativa a las representaciones convencionales de la feminidad, presentando narrativas impulsadas por personajes femeninos y centradas en sus propias decisiones y capacidades (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 465). Katie Kanagawa argumenta que este tipo de historias presenta tanto elementos feministas como machistas: los personajes femeninos subvierten el orden social de género con sus actos de violencia, pero su empoderamiento solo puede derivarse de una opresión masculina previa (2009, 4). Asimismo, Claire Henry señala que las opciones de redención para estos personajes son limitadas, ya que la venganza aparece como su única salida. Henry enfatiza que la vengadora no

se libera de las estructuras de la violencia, sino que se las apropia (Henry 2012, 68; Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 466).

Estas mujeres responden a los actos violentos y a las injusticias que han sufrido y se esfuerzan en empoderarse con los medios de los que disponen. Mientras que el uso de la violencia por parte de los hombres en estos contextos se considera habitual y aceptado, cuando las mujeres adoptan estas estrategias, se perciben como una excepción que desafía las normas sociales. En las tramas analizadas, resulta notable que las heroínas se apropien de prácticas violentas tradicionalmente entendidas como de dominio masculino, incorporándolas como herramientas de resistencia y empoderamiento. De hecho, Clover, al igual que Kirsten Marthe Lentz (1993) y Bradley Kaye (2014) después de ella, propone que esta apropiación femenina de la violencia puede interpretarse como una “masculinización” de los personajes femeninos, ya que adoptan características históricamente asociadas con la masculinidad, como la justicia por mano propia y la resolución violenta de conflictos (1992, 143-44, 159, 161). Sin embargo, la recuperación de su agencia no ocurre fuera del marco de la violencia estructural, sino que se inscribe dentro de un ciclo necropolítico en el que estas mujeres ejercen directa o indirectamente formas de brutalidad para revertir su situación de vulnerabilidad (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 471).

Los sanguinarios del M1 (Alonso Ortiz Lara, 2011) es una película de narcocine *videohome* que narra los ciclos de venganza entre cárteles desde la perspectiva del M1, el narrador, que pertenece al Cártel de Sinaloa. En el filme, después de que un narco apodado “Perro” viole analmente a una trabajadora del sexo, la poderosa reina de la droga y dueña del prostíbulo apodada la Gitana lo secuestra y ordena a los hombres bajo su mando que lo violen y lo castren como represalia. En la escena que precede a su secuestro, un plano largo lo muestra sentado en un restaurante rodeado de su esposa y de sus hijos. En ese momento, irrumpen dos sicarios y la Gitana. La Gitana camina con confianza hacia su mesa, sin pistola en mano, dando a entender que posee el poder suficiente para que otros hombres ejecuten tareas violentas por ella. Un plano medio en contrapicado la muestra simbólicamente en una posición de poder. La narcotraficante se sitúa ligeramente delante de un sicario que apunta a Perro con su fusil de asalto y lo amenaza con matarlo junto a su familia, a menos que coopere: la composición del plano la presenta como portadora del poder y revela la fuerza de ataque necropolítica que tiene a su disposición (véase

Figura 53). Este poder amenazante de la Gitana también se transmite a través de la música extradiegética de acción que se escucha a lo largo de la secuencia (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 470).



Figura 53. – La Gitana en posición de poder. *Los sanguinarios del M1* (Alonso Ortiz Lara, 2011), 39m06s

Luego sigue la escena de tortura y violación. Perro aparece sentado en una silla bajo un foco, con el torso desnudo y el cuerpo cubierto de sangre. La iluminación tenue y roja confiere un aire macabro a la escena (véase Figura 54). Mientras la Gitana le agarra la cabeza, se burla de él diciéndole que, aunque pudo haberse sentido muy “macho” al violar a la trabajadora sexual, él también experimentará el sufrimiento de las relaciones sexuales brutales y no consentidas. Tras insultarlo, ordena a sus hombres que lo violen y observa, desde una posición destacada en el encuadre, en primer plano, cómo ponen a Perro de pie, lo inclinan sobre una mesa y ejecutan sus órdenes. Algunos primeros planos del rostro y los gritos de horror de Perro dan testimonio de su sufrimiento. La secuencia termina con un plano largo de los sicarios que dejan el cuerpo herido de Perro y una bolsa de papel en el suelo, delante de su casa. Tras insistir en el hecho de que la Gitana sometió a Perro a la peor humillación posible, el narrador revela el contenido de la bolsa: los genitales mutilados de Perro, a los que llama “su hombría”, revelando la asociación entre su sexo y el poder masculino (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 470-71).



Figura 54. – La Gitana cobrando venganza. *Los sanguinarios del M1* (Alonso Ortiz Lara, 2011),
39m48s

Si la *lex talionis* o ley del talión representa la lógica de justicia retributiva del “ojo por ojo”, que concibe que la venganza es necesaria para restaurar el orden (Young 2009, 46; Henry 2012, 1, 18; 2014, 1, 17), la secuencia descrita ejemplifica aquella ley en su máxima crueldad: la violación anal se castiga con violación anal, y también se practica la tortura y la castración para dar a Perro una lección indeleble. No obstante, aunque despiadada, la venganza es llevada a cabo por persona interpuesta como acto de sororidad y solidaridad. Con su ejercicio de justicia por mano propia, la Gitana protege a una trabajadora sexual, cuya actividad la sitúa fuera del alcance de la ley. También insiste en el hecho de que el consentimiento debe darse y reafirmarse incluso en la industria del sexo, lo que representa una declaración transgresora en la narcocultura patriarcal (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 471).

En cintas como *Los sanguinarios del M1*, el maltrato hacia la mujer se manifiesta a través de violencias sexuales, y el castigo que se inflige al violador también se articula mediante la sexualidad y la brutal desposesión del cuerpo. Acerca de las narrativas de venganza que implican una violación inicial, Alexandra Heller-Nicholas destaca la importancia de considerar la intensidad de las representaciones gráficas de la violencia sexual para evaluar el potencial feminista de dichas narrativas (2011, 12). Por su parte, Sarah Projansky defiende que, independientemente de que los filmes adopten o no una postura antiviolación, la mera representación de las agresiones

sexuales en la pantalla perpetúa el ciclo patriarcal y consolida la cultura de la violación (Projansky 2001, 19, 95-96; Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 466).

La intencionalidad y la lógica detrás de la violencia movilizada por las justicieras pueden desestabilizar el orden necropolítico de los narcotraficantes cuando ellas aprovechan su acceso a la violencia para proteger a su comunidad, como, en este caso, mediante la solidaridad entre mujeres. A través de la violencia vengadora, ciertas mujeres del narcotráfico logran utilizar el lenguaje de la violencia para restaurar el tejido social de sus comunidades (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 473). No obstante, estas demostraciones de poder no las eximen de la vulnerabilidad que implica operar dentro de un sistema marcado por la brutalidad extrema. Tal es el caso de la Gitana, quien, a pesar de su empoderamiento y capacidad de resistencia, no logra escapar del sistema de violencia que rige su entorno. El cártel de Perro, buscando restablecer su autoridad tras haber sido desafiado, orquesta un ataque en su contra, que culmina en su asesinato mediante un coche bomba (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 471).

Al igual que otras vengadoras de la narcocultura como Rosario Tijeras, la Gitana encarna hasta su muerte lo femenino-monstruoso descrito por Barbara Creed (1993) y caracterizado por su poder de castración. En este sentido, Creed sugiere efectivamente, siguiendo un marco psicoanalítico feminista, que los personajes femeninos en las narrativas de violación y venganza son percibidos como monstruosos porque tienen el poder de castrar (1993, 107). Precisamente por la amenaza de castración que representan, Creed, al contrario de Carol Clover, percibe a las vengadoras como plenamente femeninas, y critica la erotización ejercida en los segmentos de venganza de esas películas, argumentando que atrapa a las protagonistas femeninas en caracterizaciones hipersexuales¹⁷⁸. Jacinda Read, en consonancia con esta perspectiva, también discrepa de la teoría de Clover que sostiene que la violencia masculiniza a las mujeres, y plantea que, con frecuencia, estas figuras femeninas son erotizadas de una manera que refuerza los estereotipos de feminidad, lo cual introduce una complejidad adicional al análisis (Read 2000, 133-36, 172; Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 465-66).

¹⁷⁸ Para leer más sobre la sexualización de los segmentos de violación en las películas de violación y venganza, véase también Alison Young (2009) y Katherine J. Lehman (2011).

Mientras que Creed propone una interpretación psicoanalítica de la figura femenina monstruosa y castradora como un reflejo de los miedos masculinos inconscientes, el contexto social de recepción del narcocine mexicano, plagado por el narcotráfico, favorece más bien una lectura necropolítica de estas representaciones de figuras femeninas castradoras, ya que el acceso de los personajes femeninos a la violencia les permite integrarse al orden social dominante (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 471). De hecho, para Read, las interpretaciones psicoanalíticas del ciclo de venganza tienden a ignorar las dimensiones históricas, sociales y políticas subyacentes en estas historias (Read 2000, 11, 28, 43, 53, 247; Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 466). En el mismo orden de ideas, Kirsten Marthe Lentz (1993), Sarah Projansky (2001), Stephane Dunn (2008) y Claire Henry (2014) han señalado cómo la exclusión de las mujeres racializadas del análisis teórico de las películas de venganza femenina se produce “a través de la formación del canon, pero también a través de las teorías utilizadas para analizar estas películas —en particular el predominio del psicoanálisis y de la teoría cinematográfica feminista (blanca)”¹⁷⁹ (Henry 2014, 79; Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 467).

Partiendo de estas preocupaciones, una lectura informada de las especificidades de la venganza en el contexto narco exige una reconsideración del análisis feminista sobre la violencia ejercida por y contra las mujeres que se deriva de un replanteamiento crítico de las dinámicas coloniales y que toma en cuenta el contexto sociohistórico de producción de estas cintas (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 467). En el caso de la violación, su estatus como herramienta para el terror sistémico se hace más evidente en el contexto mexicano permeado por la narcoviolencia que en el contexto original en el que ha sido examinada por las feministas blancas, puesto que tanto la violación como la venganza son elementos estructurales en el orden narco¹⁸⁰.

¹⁷⁹ “through canon formation, but also through the theories used to analyze these films—particularly the dominance of psychoanalysis and (white) feminist film theory—” (Henry 2014, 79; nuestra traducción).

¹⁸⁰ Para leer sobre la reinterpretación de la violación como una herramienta destinada a destruir una comunidad y sobre la “hermandad de la culpa” que se crea entre los perpetradores, véase Jean Franco 2008. Para una presentación de la violación como un crimen enunciativo, una experiencia iniciática entre hombre y una pedagogía de la crueldad moldeada por el mandato de masculinidad, véase Rita Laura Segato 2018.

Las películas de narcocine que retratan la venganza de protagonistas mujeres son numerosas, como lo demuestran títulos evocadores como *La venganza de una viuda — Le apodan el Diablo* (Mariano Álvarez, 2021), *La venganza de una sicaria: Aurelia la Texana* (Alonso Ortiz Lara, 2022), *La venganza de las hermanas* (Heruz Argenis, 2023) y *Nacida para vengar* (Daniel Álvarez, 2024), entre otros. En estas cintas, las mujeres convertidas en justicieras vengan el asesinato de un esposo, de una madre, la muerte de unos padres y la violación y el asesinato de unas hermanas, respectivamente. La predominancia del tema de la venganza en las producciones de narcocine, así como en sus títulos, puede interpretarse en parte como una herencia del corrido, género del cual estas películas extraen gran parte de su inspiración narrativa.

La película *Prisionera del cartel* (Jorge Aldama, 2022) presenta otro caso de venganza llevada a cabo por una joven llamada Eva, quien fue vejada y violada. Tras ser secuestrada por una red de trata de mujeres y vendida a Heraclio, un jefe de cártel que abusa sexualmente de ella en más de una ocasión, la personalidad de Eva se transforma: ella ingenia un plan para escapar del cártel y se convierte en “la Guerrillera”. Después de asesinar a su padrino, quien la vendió, busca a su violador, quien intenta salvar su vida diciéndole: “Si me matas, no vas a encontrar la paz que estás buscando. [...] Mátame si quieres. Si crees que con eso vas a sanar tu alma” (1h17m12s). Unos planos medios cortos muestran a Eva apuntando a Heraclio con su pistola y permiten ver la expresión de determinación en su rostro (véase Figura 55). De manera dramática, y acompañada por un aumento del volumen de la música de acción extradiegética, ella le responde: “Yo no busco sanación, yo busco venganza. Desde ahora, yo soy la Guerrillera” (1h17m38s), justo antes de dispararle dos balas en el pecho y de que comiencen los créditos finales.



Figura 55. – Eva se convierte en la Guerrillera. *Prisionera del cartel* (Jorge Aldama, 2022),
1h17m45s

La misma sed de venganza mueve a Ivana, la protagonista de la cinta *El inicio de una sicaria* (*Soy la sicaria*) (Alonso Ortiz Lara, 2021). Cuando su esposo sicario y su hijo mueren en un enfrentamiento entre cárteles, Ivana queda devastada y sufre un aborto espontáneo debido a la conmoción y al profundo dolor. A partir de ese momento, ella emprende un descenso irreversible hacia la criminalidad. Empieza a trabajar en el prostíbulo frecuentado por los sicarios involucrados en la muerte de su familia, con el objetivo de seducirlos, engañarlos y matarlos uno a uno. A lo largo del filme, Ivana repite que la mataron el día que asesinaron a su esposo y a su hijo, y que, desde entonces, ella dejó de ser ella misma para convertirse en “la sicaria”, un fantasma cuya única razón de existir es la venganza. Durante el funeral de su familia, lo expresa con estas palabras: “Si respiro, es para recordarme que tengo que encontrar a estos desgraciados, y si mi corazón late, es para recordarme que el de ellos [su esposo y su hijo] ya no retumba” (14m43s). Convencida de que ha perdido el miedo, la vida y la capacidad de sentir, Ivana cree que ya no tiene nada que perder, lo que la hace indiferente al peligro. Al final de la trama, una vez que ha cobrado su venganza y que todos los responsables han muerto, Ivana siente que su vida ha perdido sentido y está a punto de suicidarse, pero un compadre suyo se lo impide; la historia concluye con Ivana encontrando un nuevo propósito a su vida tras descubrir que tiene talento para el sicariato.

Los ejemplos evocados destacan la complejidad de la apropiación femenina de la narcoviencia despiadada propia del narcocine. A través de actos de necroempoderamiento, personajes femeninos de vengadoras como Esperanza, la Gitana, Eva e Ivana logran subordinar a los personajes masculinos y no al revés, pero el orden social global permanece inalterado, ya que no se rompe con el modelo de dominación por la violencia heredado del patriarcado (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 471).

En lugar de adoptar directamente los métodos violentos punitivos, tradicionalmente asociados al ámbito masculino, ciertas vengadoras como la Gitana recurren a estrategias alternativas y ordenan a los hombres bajo su mando que ejecuten las represalias violentas en su nombre, posicionándose como las autoras intelectuales de esta violencia. No obstante, el empoderamiento femenino en estas narrativas se fundamenta en respuestas necropolíticas excepcionales a las agresiones masculinas previas y surge, por lo tanto, como una reacción ante las acciones de los hombres. En consecuencia, las narrativas sobre el narcotráfico reflejan una interpretación diferenciada de la violencia basada en el género: a menudo se sugiere una justificación moral para la brutalidad femenina basada en un trauma previo, mientras que la agresividad masculina se acepta, en muchos casos, como algo inherente y casi indispensable, coherente con el mandato de masculinidad narco (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 472).

De este modo, la presencia de la vengadora en el implacable universo del narcotráfico se explica a menudo por un acontecimiento extraordinario que la desvía del camino establecido para ella como mujer, proporcionando una justificación para su transgresión de las normas de género (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 472). En efecto, en casos como los presentados en *Miss Narca* (Roger Ellis Frazier, 2015), *El inicio de una sicaria (Soy la sicaria)* (Alonso Ortiz Lara, 2021), *Prisionera del cartel* (Jorge Aldama, 2022) y varias películas más, el recorrido de la protagonista hacia la violencia y el crimen organizado es el de una mujer buena e inocente que vive un evento traumático causado por un narcotraficante, que puede ser la tortura, la violación

o el asesinato del esposo o de un miembro o varios miembros de la familia¹⁸¹. Este evento traumático y, en ciertos casos, humillante, la transforma y endurece. Su búsqueda de venganza a cualquier costo la impulsa a ingresar al crimen organizado: se vuelve una máquina de matar violenta e implacable y aprende a manipular, a engañar y a usar sus encantos si es necesario para lograr sus fines. La protagonista suele planear minuciosamente su venganza, logrando su objetivo generalmente al final de la película.

El arco de personajes de las mujeres jóvenes e inocentes que, tras sufrir abusos, se transforman en asesinas implacables ha ganado popularidad en las narrativas del narcotráfico. En este sentido, el sufrimiento constituye la condición narrativa para que la violencia femenina sea percibida como verosímil y aceptable. El hecho de que el momento inicial de violencia sufrida por personajes femeninos cándidos se presente como un momento transformador y hasta cierto punto necesario para que se vuelvan fuertes e independientes y rechacen la dominación patriarcal plantea cuestionamientos desde una perspectiva feminista (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 472). Efectivamente, al retratar la violencia, la vejación o la humillación como un “momento Fénix” que posibilita el empoderamiento, estas narrativas corren el riesgo de perpetuar la idea sexista de que las mujeres deben ser previamente victimizadas para que se les permita acceder al poder (Projansky 2001, 99-101; Polit Dueñas 2016, 169; Fredriksson 2020, 11; Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 472). Lo que sugieren las tramas que se construyen en torno a la venganza femenina en el narcocine es efectivamente que una mujer debe experimentar sufrimiento para crecer y fortalecerse: su trauma le proporciona el impulso necesario para volverse poderosa.

En un capítulo de libro sobre el discurso patriarcal que se ha creado en torno a la narcotraficante Sandra Ávila Beltrán, conocida como la Reina del Pacífico, Gabriela Polit Dueñas destaca el recurso frecuente que consiste en explicar el poder que detenta una mujer a través del acto de vejación que ha sufrido, que legitima de alguna manera su transformación en una figura violenta y fuerte (2016, 169). De esta manera, la violencia movilizada por las mujeres no estaría

¹⁸¹ Cabe destacar que, cuando la motivación para la venganza de un personaje femenino radica en el asesinato de su esposo, de su padre o de miembros de su familia, dicha venganza puede también entenderse como una reinterpretación de la función de cuidado tradicionalmente asociada al “deber ser” femenino.

motivada por la ambición, como ocurre con sus sus homólogos masculinos, sino por el dolor y la humillación que han experimentado (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 467). En varios de los casos analizados, las narrativas de venganza se fundamentan precisamente en esta justificación de la violencia femenina, presentándola como indisociable de la vulnerabilidad inicial de las mujeres y de su maltrato. Estas observaciones dialogan con lo planteado al inicio del capítulo en cuanto a la dificultad de reconocer la capacidad de las mujeres para ejercer violencia de manera deliberada.

Como señala Sarah Projansky, al mostrar a personajes femeninos que ejercen justicia por cuenta propia, estos relatos de venganza ofrecen una crítica feminista a la naturaleza patriarcal del Estado (2001, 60, 129-30), al mismo tiempo que reflejan una respuesta neoliberal ante la desconfianza en las instituciones estatales (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 466). Siguiendo a Claire Henry y a Tea Fredriksson, consideramos que la venganza y la justicia retributiva, expresada a través del principio del “ojo por ojo” (*lex talionis* o ley del talión), pueden considerarse como una reacción ante la victimización sistémica de las mujeres, y que se puede plantear la adhesión de las vengadoras a la justicia por mano propia en términos de individualismo neoliberal (Henry 2012, 23, 103-6, 121; 2014, 143; Fredriksson 2020, 5, 12). Efectivamente, la lógica del neoliberalismo sostiene que el Estado es ineficaz en el cumplimiento de sus funciones (Torres, Corzo, Duque y Medina 2011, 2) y, por lo tanto, que también es incapaz de proporcionar una verdadera protección y justicia a las mujeres¹⁸² (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 466, 472). Ante esta percibida incapacidad o falta de voluntad del Estado para garantizar la seguridad de las mujeres y, más ampliamente, para administrar justicia, y ante la creciente desconfianza hacia las instituciones gubernamentales y su corrupción, la justicia individual ejercida por mano propia al margen de la ley se presenta como una vía alternativa y propiamente neoliberal para remediar la impunidad (Clover 1992, 132-33, 145-49; Heller-Nicholas 2011, 15). En otras palabras, el pensamiento neoliberal sugiere que debería recaer en

¹⁸² Siguiendo a autoras feministas como Rita Segato, el Estado no solo es ineficaz, sino que también es cómplice de la violencia patriarcal hacia las mujeres (2016, 24, 105-6, 134, 165). Véase Kirsten Marthe Lentz (1993), David Andrews (2012), Claire Henry (2012) y Sahar Jamshidian y Fazel Asadi Amjad (2020) sobre el fracaso del Estado patriarcal para proporcionar seguridad y justicia en los relatos de violación y venganza.

los individuos la responsabilidad de asumir las funciones que el Estado fallido no puede cumplir y, llevada al extremo, esta lógica puede conducir al ejercicio de justicia por mano propia y a una “privatización” de la justicia. Las representaciones cinematográficas de vengadoras ilustran precisamente esta forma de justicia neoliberal que queda en manos de particulares.

En el caso del narcocine, estos relatos de venganza femenina también retratan el hecho de que el Estado mexicano ha perdido el monopolio del ejercicio de la violencia necropolítica, ya que el crimen organizado, al que pertenecen los personajes de vengadoras, también se ha apropiado de ese poder de vida y muerte. Además, cuando la violencia afecta a personajes femeninos ya involucrados en el narcotráfico o a familiares de personajes que trabajan para un cártel, los medios legales para obtener justicia quedan completamente fuera de su alcance, lo que convierte la justicia individual en su única opción. El devenir justiciera por el que pasan estos personajes femeninos refleja un tipo de empoderamiento femenino que debe entenderse a la luz de los parámetros de la violencia extrema y patriarcal del capitalismo gore y del marco histórico e ideológico del neoliberalismo. El empoderamiento femenino por la venganza que queda retratado en las producciones audiovisuales del narcocine es, por lo tanto, imperfecto, ya que se ajusta a las posibilidades y a los límites del capitalismo gore del que emerge. Heroínas como la Gitana ejemplifican entonces cómo el contexto neoliberal y necropolítico reconfigura hasta los actos subversivos de resistencia, como la violencia vengadora ejercida por mujeres (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 472).

De este modo, la violencia vengadora puede parecer emancipadora a nivel individual, pero no desafía ni altera los fundamentos androcéntricos y crueles del narcotráfico. Por el contrario, el ejercicio de la violencia y de la justicia individual confirma el sistema necropolítico patriarcal del capitalismo gore basado en pedagogías de la crueldad, que valora la dominación sobre las demás personas, en lugar de resistir o dismantelar estos valores patriarcales. Por lo tanto, al igual que las patronas y las sicarias, las protagonistas vengadoras, en vez de rechazar la violencia asesina de los narcotraficantes o de buscar una alternativa a los actos crueles que siguen los códigos del narco, adoptan la violencia heredada de este sistema y la resignifican dentro de un marco femenino. En este sentido, el necroempoderamiento femenino narco contribuye a la perennidad del orden opresivo y consolida la violencia como medio legítimo de adquirir poder

(Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 472). Además, los personajes femeninos de vengadoras son susceptibles de quedar atrapados en el ciclo de venganza de los cárteles, como lo ilustra la muerte trágica de protagonistas como la Gitana.

A pesar de los aspectos problemáticos que acompañan las representaciones de represalias violentas por parte de personajes femeninos, el éxito de la venganza femenina en la pantalla logra resonar con una parte significativa del público feminista, como sucedía previamente con las narrativas clásicas de violación y venganza (Henry 2014, 134). En efecto, a pesar del sistema patriarcal de impunidad y complicidad que impera en los países asolados por el narcotráfico como México, estas producciones cinematográficas ofrecen una forma de justicia simbólica al castigar a los perpetradores en la ficción. Este desenlace proporciona a las audiencias, especialmente a las mujeres y al público feminista, una sensación de satisfacción que no puede ser descartada como insignificante desde una perspectiva crítica. Esto es aún más relevante cuando se considera que la industria del narcocine, a pesar de su amplia popularidad, suele ser subestimado por su percepción como un género popular culturalmente regresivo (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 471). Sin embargo, estas narrativas, al confrontar y transgredir los paradigmas de género establecidos, revelan un potencial subversivo que desafía dicha categorización y demanda un análisis más matizado.

Un caso particular de venganza femenina, notablemente distinto de los previamente presentados, queda retratado en el filme *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008). Efectivamente, si mencionamos antes que el personaje de Lucía en la película se defiende de la violación y se venga asesinando a sus agresores, otro personaje femenino cobra una venganza sorprendente que cambia por completo la narrativa: el de Sabrina Solano, la pareja de Chuy e hija del traficante Oscar Solano. Durante una operación de tráfico de cuatrocientas libras de drogas, Sabrina mata a su amante y a Mauricio, el cómplice de este, para huir con el dinero y vengar la muerte de su padre, asesinado poco antes por Chuy y Mauricio.

Hacia el final de la película, Sabrina espera a Chuy y a Mauricio en el desierto con el dinero ganado y les ofrece a cada uno una cerveza fría para que se relajen. Mauricio le dice entonces, agradecido: “Oye, Sabrina, por eso te ganastes [sic] un lugar en el cielo, eh” (1h35m30s). Sin

embargo, el ángel no tarda en convertirse en demonio: el corrido “Chuy y Mauricio”, que anuncia el asesinato de los dos personajes y su traición por “la Muerte” sentada en el asiento de atrás, empieza a escucharse de manera extradiegética mientras Mauricio, Chuy y Sabrina se alejan en el Chrysler 300 que da título a la película (1h35m05s). Cuando Mauricio, que va conduciendo, le pregunta a Sabrina hacia dónde deben ir, ella le responde desde el asiento trasero: “Pues yo, a gozar de la vida. Y ustedes, al infierno” (1h35m59s), antes de herir a Chuy y de matar a Mauricio. La analogía entre la acción narrativa de la secuencia descrita y la letra del narcocorrido —“En el asiento de atrás ya la Muerte iba planeando / Quedarse con el dinero y decidió asesinarlos”— sugiere también que Sabrina, ejerciendo su atracción fatal sobre Chuy, es la personificación de la Muerte. Cuando Chuy, gravemente herido, le pregunta a Sabrina por qué lo traicionó, ella contesta: “¿Por qué? Porque Oscar Solano puede ser el peor de todos, pero tiene familia. Y yo soy su hija. Y tú... Tú lo mataste, cabrón” (1h36m35s), y le vuelve a disparar para rematarlo. Por lo tanto, a pesar de que su padre la trata con desprecio y la instrumentaliza a lo largo del filme, lo que la impulsa a dejar la casa familiar para vivir con Chuy, Sabrina está dispuesta a matar a su amante para vengar a su progenitor, priorizando su rol de hija sobre el de novia.

Más allá de la desestabilización de los roles de género inducida narrativamente por las acciones de Sabrina, que asesina a su pareja y a su socio y cuñado provenientes de otro cártel y que se adueña del dinero de los que creían ser sus aliados, la transgresión de las expectativas de género que se lleva a cabo a través de su necroempoderamiento se traduce en las secuencias finales de la película de manera formal. Efectivamente, la amenaza letal que representa el personaje femenino de Sabrina Solano es evidenciada formalmente por unos planos medios que presentan a Sabrina con una mirada desafiante sosteniendo una pistola apuntada hacia Chuy, situado en fuera de campo (1h36m45s; véase Figura 56). En planos ulteriores, cuando Sabrina se aleja del carro después de haber matado a Chuy con una pistola en una mano y la bolsa de dinero en la otra, un plano holandés con angulación a ras de suelo en ligero contrapicado presenta sus piernas que irrumpen en el encuadre y que se alejan de la cámara hasta dejar ver la mitad inferior del cuerpo del personaje (1h37m18; véase Figura 57), y luego su cuerpo entero dominando el paisaje desértico (1h37m24s; véase Figura 58). Los planos holandeses, también llamados planos aberrantes, comunican a menudo una sensación de desequilibrio (Pérez Bonfil 2022, 42). En este

caso, el desequilibrio transmitido por el plano se puede interpretar en función de la línea narrativa que acaba de bascular, pero también se puede ver como una desestabilización de las coreografías sociales del género y como una reversión de las jerarquías: Sabrina Solano asesina a los dos traficantes que creían haber engañado a sus enemigos, demostrando que es la más astuta del grupo, y que las mujeres también pueden triunfar en el negocio violento del narcotráfico. La combinación del contrapicado y de la elevación del personaje por la angulación del plano comunica en este sentido el poder del personaje, que sobresale visualmente en el desierto.



Figura 56. – Sabrina Solano amenazando a Chuy con su pistola. *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), 1h36m45s



Figura 57. – Mitad inferior del cuerpo de Sabrina en el desierto. *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), 1h37m18s



Figura 58. – Sabrina dominante en el paisaje desértico. *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), 1h37m24s

El hecho de que Sabrina Solano se detenga luego en su camino y de que se dé la vuelta para admirar su obra contribuye a la sensación de triunfo que permea la secuencia. Sin embargo, a pesar de traducir visualmente el empoderamiento de Sabrina y la reversión de las coreografías sociales del género, dichas tomas reconducen también los patrones de sexualización femenina: la combinación de la angulación a ras de suelo y del contrapicado hace resaltar los glúteos de Sabrina en su falda corta, así como sus piernas desnudas, sus tacones y su pronunciado movimiento de caderas. Este tratamiento del cuerpo de Sabrina por la cámara sugiere que, por poderosas que sean, las mujeres del narcocine no escapan a la coquetería estereotípicamente asociada a la feminidad, y tampoco escapan a la sexualización machista, llevando tacones y minifaldas incluso cuando caminan en suelos desérticos y llenos de tierra, como es el caso de Sabrina en esta secuencia.

Sin embargo, la victoria de Sabrina Solano es efímera, ya que, como se mencionó previamente, ella es asesinada al final de la película por Lucía y por Choche, la hermana mayor y el hermano menor de Chuy, por motivos de venganza familiar. Por lo tanto, al igual que la Gitana, Sabrina también termina siendo víctima de la lógica de venganza que ella misma fomentó.

Si este caso de venganza se distingue de los demás, es porque el papel de vengadora de Sabrina se mezcla con el de traidora. Mientras que en las películas mencionadas anteriormente, las heroínas son claramente presentadas como las protagonistas y se vengan de hombres que

encarnan la maldad como asesinos o violadores, siguiendo una construcción estereotípica de personajes maniqueos, la construcción de personajes en *El Chrysler 300* sugiere una interpretación opuesta: Oscar Solano, el padre de Sabrina, queda definitivamente retratado como un antagonista, mientras que Chuy y Mauricio son presentados como los héroes virtuosos de la trama que matan a Solano en represalia por el asesinato de su padrino. Además, desde el inicio de la película, Sabrina se presenta como una mujer manipuladora, capaz de cometer actos moralmente cuestionables. Establece una relación con Chuy aprovechando su poder de seducción, con el propósito de conseguir información privilegiada sobre él, Mauricio y su familia, y transmitirla a su padre para que su cártel actúe en su contra. En este sentido, el filme de Murillo construye a Sabrina como la causa de perdición de los protagonistas, de la que no se deben fiar. Proactiva, Sabrina es, por añadidura, la que va a buscar a Chuy en casa de su hermana en su Chrysler 300 para llevarlo a pasear, y no al revés. Dado que los carros de lujo, en la tradición del narcocine, suelen ser una metáfora del poder masculino del narcotraficante, resulta significativo que el Chrysler 300 mencionado en el título de la película pertenezca a Sabrina Solano¹⁸³ (Mercader 2012, 230).

La mujer traidora es uno de los estereotipos femeninos frecuentes del narcocine *videohome*¹⁸⁴, lo que se podría explicar por la centralidad del tema de la traición en la narcocultura y por el menosprecio patriarcal y narcocultural hacia las mujeres. Hasta el imaginario que se ha construido y que pervive acerca de la figura femenina de la Malinche, icónica en la historia de México y a menudo percibida a la vez como madre y como traidora por el discurso patriarcal (Paz [1950] 1994, 94; Moraga 1986, 174-75; Anzaldúa [1987] 2012, 44; López 2004, 445), puede contribuir a la presencia significativa de mujeres traidoras en varias obras de ficción (Shu-Ying Chang 2014, 289), y esta tendencia también se observa en el narcocine. Según el

¹⁸³ También es a partir de la experiencia de poseer un auto de lujo que el público se hace una primera impresión del personaje de Aurora en *La dama del Corvette* (2016), desde el propio título de la película, al igual que ocurre en *La Suburban de las monjas* (Eduardo Martínez, 2008), *4 damas en 300* (Bernabé Melendrez, 2011) y *La chingona de las Hummers* (Bernabé Melendrez, 2013), entre otras películas.

¹⁸⁴ El estereotipo femenino de la traidora se encuentra en cintas de nuestro corpus como *AKA 47 Cuna de narcos (Los niños de la sierra)* (José Luis Vera Alamillo, 2008), *La nueva generación: ascenso a la perdición* (Antonio Herrera, 2008), *El Baleado* (Enrique Murillo, 2010), *Narcojuniors* (Enrique Murillo, 2010), *Narcojuniors 2* (Enrique Murillo, 2010), *Está de parranda el jefe* (Antonio Herrera, 2011), *La escolta personal* (Eleazar García Jr., 2011), *La salvadoreña* (Bernabé Melendrez, 2011), *El principio del infierno* (Luis Álvarez, 2011) y *Los ninis 2: la people* (Alonso Ortiz Jr., 2024), para citar algunas.

profesor Juan Carlos Ramírez-Pimienta, “en el caso del corrido que trata [de la] temática del narcotráfico y de los narcotraficantes el tema de la traición ha sido igualmente definitorio para el desarrollo y fijación del género en la imaginación popular” (2015, 162), como lo demuestran corridos como “Contrabando y traición” (1974) y, anteriormente, “Carga blanca” (1948). Como lo recuerda el especialista en corridos, el tema de la traición es paradigmático no solo del narcocorrido, sino del corrido en general; este tema de predilección es heredado de sus antecedentes épicos en la balada europea, en el romance y en la canción de gesta (2015, 162).

Las traidoras del narcocine, que el investigador Ryan Rashotte designa como “mariposas traicioneras”, son, según el autor, unas mujeres manipuladoras cuya inteligencia supera la de los héroes masculinos, lo que las hace peligrosas (2015, 107). Al seducir a su víctima para luego engañarla y asesinarla, Sabrina se aleja del estereotipo de la mujer abnegada y reactualiza, en cierto modo, el mito de la vagina dentada al que hace referencia Barbara Creed (1993) en su conceptualización de lo femenino-monstruoso, un mito que sostiene que la sexualidad tentadora de las mujeres es también letal, peligrosa y metafóricamente castradora. En palabras de la investigadora australiana, “[l]a *vagina dentata* [...] señala la naturaleza engañosa de la mujer, que promete el paraíso para atrapar a sus víctimas”¹⁸⁵ (1993, 107). Para la investigadora australiana, la mujer hermosa y monstruosa, que ella identifica como un personaje mortal (*deadly persona*), es un tipo de sirena moderna que, después de atraer a los hombres con su belleza, los asesina sin piedad (1993, 128). Dicha amenaza representada por un número importante de personajes femeninos en el cine, retomando las palabras de Creed, cuestiona la idea preconcebida de que la feminidad es, por definición, sinónimo de pasividad (1993, 151), pero la presenta más bien como un peligro para los hombres, remitiendo de alguna manera al mito judeocristiano del pecado original que retrata a Eva como una figura tentadora.

De este modo, los personajes de traidoras en el narcocine reconducen el estereotipo patriarcal y machista que describe a las mujeres como seres engañosos de los que se debe desconfiar, capaces de provocar la caída de los varones. En este sentido, Sabrina se gana la confianza de Chuy y le promete una vida a su lado con el fin de espiarlo. Termina enamorándose

¹⁸⁵ “[t]he *vagina dentata* [...] points to the duplicitous nature of woman, who promises paradise in order to ensnare her victims” (Creed 1993, 107; nuestra traducción).

sinceramente del traficante, pero al final de la película, cuando Chuy venga la muerte de su padrino y asesina al padre de Sabrina, ella, considerando estos actos imperdonables, lo asesina sin que le tiemble el pulso y se marcha con el dinero.

En la cinta de Murillo, la traición de Sabrina queda prefigurada por la canción “Abran botellas”, interpretada durante una actuación musical de la agrupación Los Cachorros de Juan Villarreal. Si bien esta actuación musical parece, a primera vista, ser una simple pausa en la trama narrativa, su presencia ofrece numerosas pistas sobre lo que sucederá a continuación. Efectivamente, la letra de la canción versa sobre el dolor amoroso de un hombre traicionado por una mujer, y los versos “Aunque malpaguen brindo por ellas / Un fiel suspiro a esa mujer” y “La más hermosa será traidora / Eres mi ruina, bella mujer” son particularmente llamativos en términos de anticipación de la trama. Visualmente, el fundido encadenado entre las sombras en una pared de Sabrina y de Chuy teniendo sexo y el acordeón de Los Cachorros de Juan Villarreal al principio de la secuencia (1h03m14s; véase Figura 59) sugiere el vínculo que se podrá establecer entre la relación Sabrina/Chuy y la historia de engaño mencionada en la pieza musical.



Figura 59. – Fundido encadenado entre las sombras de Chuy y Sabrina y el acordeón. *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), 1h03m14s

Por lo tanto, las acciones violentas perpetradas por Sabrina Solano son el resultado de una venganza motivada por su relación filial con el rival de Chuy y Mauricio, así como por su lealtad hacia su padre; sin embargo, también constituyen un acto de traición hacia su amante, el cual se inicia mucho antes del asesinato de Oscar Solano a manos de los dos protagonistas. En este

sentido, dichas acciones demuestran una complejidad narrativa mayor que en las demás historias de venganza. Además, más allá de la venganza familiar y de la traición amorosa, el asesinato de Chuy y de Mauricio por Sabrina también es motivado por una sed de poder y de enriquecimiento. De este modo, Sabrina Solano no solo mata a los dos héroes para restablecer el honor de su padre y de su familia, sino también para autoafirmarse y tomar el lugar que siente merecer como traficante, así como para apoderarse del dinero de la operación realizada junto con Chuy y Mauricio y “gozar de la vida” (1h36m01s), recuperando sus propias palabras en la película. En un contexto social, tanto diegético como extradiegético, permeado por la criminalidad, donde la violencia es moneda corriente, matar se presenta, para un personaje como Sabrina, que ha crecido en este entorno, como un medio viable para alcanzar sus objetivos de venganza, empoderamiento y lucro.

Resumiendo, las mujeres vengadoras del narcocine *videohome* mexicano, al igual que las protagonistas femeninas de las películas de explotación de violación y venganza de los años setenta, que las precedieron y de las que rearticulan muchas de las características, encarnan una ambigüedad que dificulta una valoración unívoca desde el análisis feminista (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 472). Por un lado, estas figuras rompen con el orden tradicional de género al posicionarse como agentes activos de violencia, demostrando autonomía física y psicológica en su búsqueda de justicia. Esta lectura se hace eco de la perspectiva de Carol Clover (1992), quien argumenta que la venganza tiene el potencial de desafiar los paradigmas establecidos y abrir espacios para nuevas representaciones de feminidad (Pannetier Leboeuf y Ornelas Ramírez 2023, 472-73). Por otro lado, el uso de la violencia vengadora por parte de los personajes femeninos reproduce los mecanismos de dominación violenta inherentes al sistema patriarcal opresivo y necropolítico que estructura el universo del narcotráfico, lo que coincide con la observación de Claire Henry sobre la perpetuación fatalista de la violencia por parte de las vengadoras (2012, 69). El rol de vengadora puede, tal como lo demuestra el personaje de Ivana en *El inicio de una sicaria (Soy la sicaria)*, combinarse con otros roles femeninos descritos anteriormente, como el de la sicaria; del mismo modo, la Gitana en *Los sanguinarios del M1* es a la vez vengadora y jefa.

En referencia a los tres ejes de violencia, hiperconsumo y sexualidad, que hemos estado explorando en nuestro análisis de los personajes del narcocine, la vengadora moviliza claramente la violencia como respuesta a actos violentos previos y asume plenamente, al igual que las jefas y las sicarias, el proceso de necroempoderamiento. En los casos de venganza que siguen a una violación, la violencia inicial sufrida por las mujeres —y a veces también las represalias ejercidas por ellas— se ejerce por medios sexuales, aunque seguimos a Rita Segato y a varias teóricas de la violación como Susan Brownmiller cuando afirman que la violación no es motivada por impulsos sexuales como tales, sino por una búsqueda de poder y de dominación (Brownmiller 1975, 439; Segato 2018, 74). En palabras de Segato, “[l]a motivación de estos crímenes no es sexual, aunque sí son crímenes perpetrados por medios sexuales. ¿Por qué?, porque por medio de la sujeción sexual se mata moralmente a la persona y a la sociedad que la cobija” (2018, 74).

El papel femenino que abordaremos en el siguiente apartado es un rol que no obtiene empoderamiento mediante la violencia, sino a través de la sexualidad y de la lógica hiperconsumista neoliberal: el de la buchona.

7.3. “Mientras él me siga dando cosas, yo seguiré dándole ‘otras cosas’”: las buchonas

Las secciones anteriores se enfocaron en personajes del narcocine que usan métodos brutales para adquirir mayor poder y capital económico o emprender venganza. Aparte de las estrategias necropolíticas examinadas hasta ahora, también existen otras estrategias femeninas desplegadas por los personajes femeninos de la narcocultura audiovisual: las estrategias erótico-afectivas movilizadas por las buchonas para posicionarse en el entorno narco. Propondremos una breve definición de lo que se entiende por buchonas, junto con unas consideraciones sobre su dinámica relacional neoliberal y su inserción en la narcocultura de consumo, para luego presentar ejemplos de representaciones audiovisuales de buchonas y proponer algunas reflexiones sobre sus posibilidades de acción y los límites de su empoderamiento en la narcocultura patriarcal.

En 2021, México se posicionó en el tercer lugar a nivel mundial en cirugías estéticas, destacándose notablemente el estado de Sinaloa y, en particular, la ciudad de Culiacán (Peraza

Álvarez y Núñez González 2021, 62). Es precisamente de esa región, que como se mencionó anteriormente, es una verdadera cuna del narcotráfico en México, de donde provienen las denominadas buchonas¹⁸⁶, las cuales se han convertido en un arquetipo icónico de las feminidades narco. Aunque las definiciones del término “buchona” varían, este puede designar a la pareja o acompañante sentimental voluptuosa de un narcotraficante o, de manera más amplia, a una mujer atractiva que tiene un vínculo erótico-afectivo o familiar con un narcotraficante y que, gracias a este vínculo, logra posicionarse en lo que se conoce como la narcoburguesía (Jiménez Valdez 2014, 109; León Olvera 2019, 11). Por lo tanto, las buchonas pueden ser mujeres que utilizan su belleza para establecer relaciones con traficantes y, a partir de ello, ascender en la jerarquía narco y adquirir posesiones materiales y lujos. Sin embargo, como subrayan Kenya Herrera Bórquez, María Fernanda Peraza Álvarez y Marco Alejandro Núñez González, también pueden ser mujeres que admiran la expresión estética y el estilo de vida o de vestir de la narcocultura, y que simplemente se adhieren al ideal de belleza buchón y a su expresión cultural, buscando reproducirlos sin necesariamente estar involucradas con narcotraficantes (Herrera Bórquez 2018, 45; Peraza Álvarez y Núñez González 2021, 60). En este apartado, nos referiremos específicamente a las buchonas que sí se han involucrado en el entorno del narcotráfico.

Los estudios realizados sobre las buchonas resaltan que, entre los rasgos estéticos que comparten, destacan en muchos casos la modificación corporal y los tratamientos de belleza, la adopción de un estilo exuberante y la ostentación de riquezas y de ropa de marca, entre otras características (Jiménez Valdez 2014, 109; León Olvera 2019, 32-33; Peraza Álvarez y Núñez González 2021, 60, 63), lo que dialoga con el gusto por la exageración de la narcoestética mencionado por Omar Rincón (2009). El estereotipo del cuerpo de buchona es voluptuoso y se caracteriza por senos y glúteos grandes y voluminosos, generalmente remodelados a través de la cirugía estética, que dejan de lado la naturalidad; una cintura bien definida y moldeada con fajas; cabello normalmente largo y lacio, a menudo negro u oscuro; piel generalmente blanca o morena clara; labios carnosos; uñas y pestañas largas y postizas; y un maquillaje abundante (Jiménez

¹⁸⁶ Según la antropóloga Alejandra León Olvera, el núcleo de la cultura buchona se encuentra en el estado de Sinaloa, así como en las ciudades de Guadalajara y Tijuana (2019, 46).

Valdez 2014, 109-10; Valencia 2016a, 32; Rivera Magos y Carriço Reis 2017, 654; León Olvera 2019, 35, 152; Peraza Álvarez y Núñez González 2021, 63).

Estos cuerpos despampanantes, que están, como se mencionó en el segundo capítulo, sujetos a las presiones de la industria de la belleza y de la moda, de la publicidad y de los concursos de “miss” en México, tienen una fuerte presencia en las redes sociales. Emma Coronel, antigua reina de belleza y esposa del Chapo, así como la traficante y personalidad pública Claudia Ochoa Félix, han sido influidoras e íconos de la estética narco en Instagram, Twitter, Facebook y otras redes hasta la detención de la primera en 2021 y el fallecimiento de la segunda en 2019. Decenas de páginas promueven activamente la estética y el estilo de vida buchón, así como el consumo de ciertas marcas de lujo, participando en lo que la antropóloga Alejandra León Olvera ha conceptualizado como *narcomarketing* (2019, 7-8).

Al considerar las posibilidades y limitaciones de empoderamiento determinadas por el contexto neoliberal, las buchonas utilizan de forma activa y deliberada sus atributos de belleza y sus habilidades sociales para lograr la movilidad socioeconómica a la que aspiran y que les permite insertarse plenamente en la narcocultura capitalista de la ostentación y del exceso. En este sentido, siguiendo a León Olvera, proponemos que la buchona genera y moviliza lo que Catherine Hakim define como capital erótico (2010) para ascender en la escala social, alineándose con las reflexiones de Foucault sobre la interrelación entre sexualidad y poder (1976, 81-82). La investigadora define el concepto como “una combinación de elementos estéticos, visuales, físicos, sociales y sexuales que resultan atractivos para los otros miembros de una sociedad, y especialmente para los miembros del sexo opuesto”¹⁸⁷ (Hakim 2010, 501). La socióloga argumenta que, en las sociedades contemporáneas, el capital erótico se ha convertido en un criterio cada vez más significativo, tanto para la elección de una pareja como para la obtención de un empleo (Hakim 2010, 507-10). Este capital abarca la belleza, el atractivo sexual, la vitalidad,

¹⁸⁷ “[...] a combination of aesthetic, visual, physical, social, and sexual attractiveness to other members of your society, and especially to members of the opposite sex” (Hakim 2010, 501; nuestra traducción). Precisemos que esta definición propuesta por Hakim, al enfatizar la atracción por parte de los individuos del sexo opuesto, es sumamente heteronormativa y podría resultar problemática en otros contextos de estudio; sin embargo, dado que la narcocultura que estudiamos también es heteronormativa, nos parece justificable emplear esta definición en nuestra investigación.

el saber vestirse bien, el encanto, el carisma, las habilidades interpersonales y la competencia sexual (Hakim 2010, 500-1).

El capital erótico movilizado por las buchonas puede entenderse como una de las múltiples dimensiones del capital humano, tal como lo revisita Michel Feher (2007) a partir de las propuestas de los economistas Theodore Schultz (1961) y Gary Becker (1964), así como de las reflexiones de Michel Foucault ([1979] 2004). Como indica Feher, el capital humano incluye todo lo que una persona hereda, así como sus experiencias y acciones, y puede apreciarse o depreciarse, lo que afecta constantemente el valor atribuido a la persona en todas las esferas de su vida y le permite ganar un salario, intereses, favores, beneficios y alcanzar bienestar y éxito social, personal, afectivo y profesional (2007, 15-16). Para el investigador francés, el capital humano abarca el conjunto de competencias que un individuo adquiere gracias a su inversión en su educación, en su formación y en su experiencia profesional (2007, 15). También comprende la dimensión innata, que incluye el patrimonio genético y las disposiciones individuales; la dimensión contextual, caracterizada por el ámbito en el que una persona ha crecido, las presiones de su familia y de sus seres queridos, y las circunstancias de la vida; así como la dimensión colateral, que reúne las estrategias para desarrollar el capital físico y psíquico, como la dieta, el deporte, el descanso, la vida amorosa y sexual y los pasatiempos, entre otros (Feher 2007, 15). Por lo tanto, Michel Feher propone interpretar el capital humano en sentido amplio como lo que representa una persona “en cuanto inventario de competencias modificado por todo lo que [la] afecta y todo lo que efectú[a]¹⁸⁸” (2007, 15). Tal como recuerda Michel Feher apoyándose en Foucault, dicho capital se ha convertido en una de las particularidades más notables del neoliberalismo¹⁸⁹, que entiende ante todo a las personas no como consumidoras, sino como productoras y empresarias de sí mismas, como titulares de capitales humanos que buscan ganar valor o apreciarse (Feher 2007, 14, 18, 19).

¹⁸⁸ “[...] mon capital humain, c’est moi en tant que stock de compétences modifié par tout ce qui m’affecte et tout ce que j’effectue” (Feher 2007, 15; nuestra traducción).

¹⁸⁹ Cabe destacar que el fuerte arraigo de la ideología neoliberal en América Latina y de su conceptualización de los individuos en términos de capital humano se ejemplifica claramente con la creación del Ministerio de Capital Humano en Argentina, tras la investidura presidencial de Javier Milei el 10 de diciembre de 2023. Este ministerio sustituye a los antiguos ministerios de Educación, Desarrollo Social, Trabajo, Empleo y Seguridad social, así como de Cultura y de Mujeres, Géneros y Diversidades (Lentón 2023, 4).

En sus reflexiones sobre el capital humano como una dimensión significativa del neoliberalismo, Foucault ofrece ejemplos concretos de cómo las personas, al actuar como empresarias de sí mismas, realizan cálculos y toman decisiones destinadas a incrementar su capital humano, considerándose a sí mismas como su propio capital ([1979] 2004, 231-32). De este modo, la decisión de una persona de dedicar años de su vida y recursos económicos al estudio y a la formación profesional, influenciada por la educación recibida de sus padres e incluso por la cantidad de tiempo que estos pasaron con ella durante su infancia, que afectan sus disposiciones y habilidades futuras para aprender, así como la decisión de emigrar a otro país en busca de mejores oportunidades laborales o condiciones de vida, son ejemplos de factores que contribuyen a la constitución del capital humano ([1979] 2004, 235-36).

En las sociedades capitalistas y heteronormativas contemporáneas como la mexicana, hasta el cuerpo y la belleza, así como el hecho de lucir bien, de entrenar en el gimnasio y de tener una apariencia física favorable, se convierten en parte de un capital erótico —y también de un capital humano— en el que se puede invertir y que puede resultar rentable. Sayak Valencia y Alejandra León Olvera proponen concebir a las buchonas como accionistas y empresarias de sí mismas y, en este sentido, como mujeres poderosas que saben invertir en sí mismas y en sus cuerpos para alcanzar sus objetivos, convirtiéndose así en figuras exitosas del capitalismo gore (2019, 34). Al juntarse con narcotraficantes para acceder al estilo de vida material que desean, ellas también saben aprovechar las ganancias de la industria gore, sin tener que participar directamente en las operaciones violentas. En este contexto, la seducción y la belleza son utilizadas por las buchonas como herramientas en su carrera emprendedora, siguiendo una lógica capitalista que convierte su cuerpo en su propia empresa. En otras palabras, las buchonas deciden invertir en su cuerpo para obtener beneficios de su belleza y juventud, ajustándose a las reglas heteronormativas del juego neoliberal narco (Molina Lora 2013, 243). Para acercarse a los ideales estéticos de la narcocultura, las buchonas se someten a “pequeñas violencias y comete[n] autoatentados contra su propio cuerpo (cirugías, implantes, modificaciones corporales, dietas y ejercicios excesivos)” (Jiménez Valdez 2014, 110). De hecho, algunas buchonas confesaron en entrevistas haberse sometido a cerca de treinta cirugías en su vida para ajustarse al modelo de belleza (Mata Navarro 2013, 86). Si Marcela Lagarde y de los Ríos argumenta que el cuerpo de las

mujeres es un espacio político ([1990] 1993, 200), se podría argumentar que se trata también de un espacio económico.

La conceptualización de Foucault y, posteriormente, de Feher sobre la conversión de los sujetos sociales del neoliberalismo en capitales humanos dialoga con la interpretación que proponemos, siguiendo a Valencia y León, de analizar a las buchonas como empresarias de sí mismas e inversionistas en su cuerpo, que buscan la apreciación de la dimensión del capital humano que corresponde específicamente al capital erótico definido por Catherine Hakim. Valencia insiste, en este sentido, en la posibilidad de pensar la feminidad como un trabajo que se puede rentabilizar o un objeto de intercambio económico (2016b, 256). De hecho, en la narcocultura, en palabras de Omar Rincón, “el cuerpo en las mujeres y el crimen en los hombres son [presentados como] maneras válidas de salir de pobres” (2009, 160).

Las buchonas, ambiciosas, se adhieren al gusto por el hiperconsumo, la opulencia y el exceso propio de las sociedades neoliberales y de la narcocultura y utilizan sus atributos corporales, su encanto y su carisma como capital para acceder al éxito material (Mondaca Cota, Cuamea Lizárraga y Payares Flores 2015, 181). Al igual que las jefas que lucen sus posesiones para resaltar su prestigio y que hacen de su poder adquisitivo una de las características que las definen ante las demás personas, las buchonas también buscan validación a partir de su éxito en la sociedad de consumo. Para Valencia y Falcón, la preocupación por la capacidad de insertarse en la cultura neoliberal del exceso y del consumo es compartida por un número cada vez mayor de personas en la narcomodernidad y las lleva a “la aceptación frenética de los ideales neoliberales en pos del desarrollo y la ascensión social por medio del hiperconsumismo como un espacio de restitución simbólica y validación individualista de la subjetividad” (2021, 41).

Este contexto histórico y económico en el que se insertan las buchonas mexicanas en la vida real también es el que determina y limita las posibilidades de acción de los personajes ficticios de buchonas de nuestro corpus. Por lo tanto, como los demás personajes femeninos del narcocine que hemos estudiado en el presente capítulo, las buchonas ejercen una forma relativa de empoderamiento que solo se puede entender dentro de los parámetros del sistema neoliberal y de la narcocultura.

En nuestro corpus, la protagonista de *La salvadoreña* (Bernabé Melendrez, 2011) es conocida por su afán de obtener dinero y por mantener relaciones con narcos con el único propósito de beneficiarse de ellos, exigiendo que le compren las botellas de champán más costosas. Unos personajes femeninos de *Los sanguinarios del M1* (Alonso Ortiz Lara, 2011) hablan de la perspectiva de encontrar a un hombre que les regale bolsos caros de más de dos mil dólares. De manera análoga, en *La Diabla* (Edgar Arteaga Ríos, 2024), el personaje de Isabel, antes de convertirse en sicaria para lograr independencia económica, confiesa explícitamente a su hermana que busca establecer relaciones de noviazgo con narcotraficantes adinerados para poder costear sus estudios universitarios y sus lujos. Los personajes de Bianca y Betty en *Las tóxicas* (Héctor Ortega, 2022) mantienen relaciones con los narcotraficantes Rigoberto y Nacho, y una secuencia de la película ilustra cómo prácticamente obligan a sus parejas a entrar en una joyería para comprarles costosos anillos.

También en *El Rayo de Sinaloa* (Oscar D. López, 2015), el personaje de Marta, amante tanto del Rayo como de su rival Valentín Avendaño, es una buchona que cuida su apariencia y negocia con qué traficante mantiene relaciones y qué beneficios obtiene a cambio. En este sentido, le aclara al Rayo las condiciones de su relación: “Tú siempre me tendrás. Siempre y cuando no dejes de cumplir mis caprichitos” (27m29s). Una dinámica similar se observa en *El principio del infierno* (Luis Álvarez, 2011), donde Yessica, la pareja materialista del narcotraficante Fernando, le solicita dinero para “cumplir [sus] necesidades” (33m05s), cambiar su apariencia y adquirir una esclava con diamantes más costosa que la de otra buchona llamada Verónica, quien supuestamente la humillaba por no tener joyas tan valiosas como las suyas. Cuando Fernando acepta su rol de proveedor y le entrega un fajo de billetes, Yessica le expresa que lo valora precisamente por este motivo.

Por su parte, el personaje de Mary Paz en la película *videohome La descarada* (Oscar D. López, 2017) —renombrada *Ahora resulta (Mujer infiel)* en un nuevo estreno en 2024— se hace buchona a medida que avanza la trama. Mary Paz tiene aspiraciones consumistas y gustos caros y lujosos que no coinciden con sus modestos ingresos, insuficientes incluso para pagar la renta. Le confiesa a su patrona al inicio del filme que estaría dispuesta a hacer cualquier cosa para conseguir dinero, joyas, ropa de marca y autos de moda. En este sentido, el personaje se adhiere

plenamente al paradigma neoliberal de hiperconsumo y exceso valorado por los narcos. Además, ella desea operarse el busto y, por consiguiente, moldear su cuerpo según las normas estéticas de belleza femenina vigentes. Tras su encuentro con el narcotraficante Santiago, logra acceder a cierto estatus y obtener prestigio, dinero y bienes materiales al establecer una relación de noviazgo con él. Santiago le regala una mascota, un carro nuevo, una camioneta blindada, ropa y joyas; todos los deseos materiales de Mary Paz se hacen realidad gracias al traficante (véase Figuras 60 y 61). El narco se convierte en su vía de acceso a la abundancia material y a la vida exuberante que tanto anhela la protagonista. A través de su relación con Santiago, Mary Paz obtiene los bienes que le permiten ostentar su estatus recién adquirido.

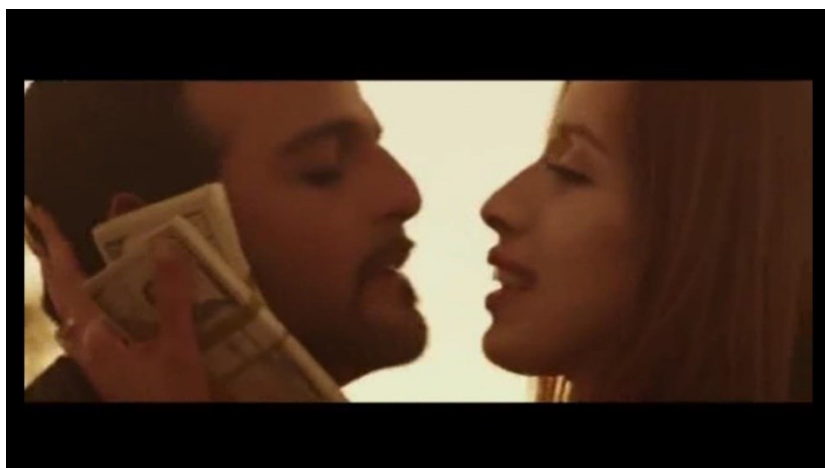


Figura 60. – Mary Paz besando a Santiago, quien le acaba de regalar dinero. *La descarada* (Oscar D. López, 2017), 37m09s



Figura 61. – Santiago regalando un perro a Mary Paz. *La descarada* (Oscar D. López, 2017),
49m14s

Si bien las buchonas recurren frecuentemente a la cirugía estética con la intención de ajustar su cuerpo a los deseos e ideales de los hombres, la decisión de someterse a tales operaciones, en muchos casos, les pertenece a ellas (Herrera Bórquez 2018, 124; León Olvera 2019, 36). La cirugía les confiere un capital erótico y social y les permite presentarse tal y como lo desean, y así ascender social y económicamente conforme a sus propias aspiraciones (León Olvera 2019, 34, 36). Dentro de la narcocultura ostentosa, personajes de buchonas como Mary Paz perciben entonces su cuerpo como un agente posibilitador, una herramienta, un capital y un medio para abrirse las puertas de una nueva vida y mejorar su situación socioeconómica. La decisión de involucrarse en el sistema narco también es suya en la mayoría de los casos. Sobre los personajes femeninos del narcocine, Yolanda Mercader (2012) presenta una reflexión que resulta especialmente apropiada para las buchonas de nuestro corpus:

La mujer como héroe marginal utiliza los estereotipos femeninos sabiendo que está haciendo uso de sus preconcepciones patriarcales. Muestra sus atributos físicos y comportamientos emocionales como herramientas para lograr sus objetivos, y al hacerlo anula el poder masculino porque subvierte su discurso al exponer la artificialidad de la construcción de la feminidad. (231)

Por consiguiente, a pesar del hecho de que los personajes de buchonas se construyen en función de y para la mirada masculina, de acuerdo con criterios heteropatriarcales, se encuentran en una situación parecida a la que describe Marcela Lagarde y de los Ríos al argumentar,

refiriéndose de manera más amplia a las normas de belleza impuestas a las mujeres, que “[s]i la mujer elabora la fuerza del monopolio del ser-para-otros, impuesto por la hegemonía patriarcal, no vive desarmada. En la opresión tiene las armas de su cuerpo, de su sexualidad y de su subjetividad para intercambiar y negociar, con los hombres y con las otras mujeres en la sociedad” ([1990] 1993, 201).

Como las buchonas evolucionan en un sistema heteropatriarcal violento que “margina y vulnera a las mujeres y precariza sus trabajos” (León Olvera 2019, 34), la inversión en su cuerpo y en su belleza —como unos de los únicos bienes que el mercado depredador necropolítico y neoliberal les permite todavía controlar— representa para ellas una estrategia agencial efectiva de supervivencia (2019, 34), que les permite estar en control de la transacción que les proponen a los narcos. Efectivamente, gracias a su uso estratégico de su cuerpo y de su capital erótico, que les permite establecer relaciones erótico-afectivas con hombres insertos en el narco y que contribuye al crecimiento del capital humano que poseen, las buchonas logran alcanzar una posición privilegiada en la narcoburguesía e insertarse en las lógicas del mercado capitalista y del gusto narco (León Olvera 2019, 141). Dado que la narcocultura es una cultura de la apariencia y de la ostentación, las buchonas guapas y atractivas adquieren alto valor en este ámbito y, por extensión, también obtienen un poder transaccional significativo. Su capital erótico y humano les permite encontrar márgenes de acción y de negociación en el entorno machista y ostentoso del narcomundo neoliberal, ya que el cuerpo, la belleza y el encanto se usan como vehículos para obtener estatus, bienestar económico y protección por parte de los hombres del narco. A cambio de ello, la compañía de las buchonas les provee también a los narcos cierto estatus frente a sus pares (Herrera Bórquez 2018, 46, 125-26).

Aunque Santiago le regala a Mary Paz numerosos artículos de lujo, sus presentes no son desinteresados. Cuando ella le pide una camioneta blindada y un collar dorado, él responde: “Para ti lo que quieras, mi vida, mi reina, mi amor. [...] Pero con una condición. Que me des estos besitos como tú sabes” (57m12s). Por lo tanto, Santiago está dispuesto a comprarle a Mary Paz los bienes de consumo que ella desea, pero le recuerda lo que ella le debe ofrecer a cambio de su generosidad material: besos, sexo, compañía, cariño y hasta amor. La relación entre el narco y la buchona es transaccional, operando entre el capital económico que posee Santiago y el capital

erótico de Mary Paz. Este capital erótico se enfatiza a lo largo del filme a través del trabajo de cámara y del montaje, mediante varios trávelin ascendentes y descendentes que exhiben el cuerpo erotizado y parcialmente desnudo de la protagonista, ya sea en bikini o en lencería (36m03s; 49m24s; 49m29s, véase Figuras 62 y 63). Esta representación se construye desde una mirada cinematográfica configurada como masculina e impregnada de esquemas patriarcales, destacando durante los desplazamientos de cámara ciertas partes del cuerpo de la protagonista que se consideran más deseables y sexualizadas. Mary Paz encuentra su éxito en la ostentación de su consumo excesivo y le expresa a Santiago su necesidad de salir a “pasear” el carro que le regaló; en este sentido, sus posesiones materiales le brindan mayor placer cuando son exhibidas ante la vista de todas y todos.



Figura 62. – El cuerpo erotizado de Mary Paz en bikini. *La descarada* (Oscar D. López, 2017), 36m03s



Figura 63. – Mary Paz vistiendo lencería. *La descarada* (Oscar D. López, 2017), 49m30s

Cuando Santiago pierde la confianza de su patrón, Don Martín Beltrán, y desciende en la jerarquía del narcotráfico, Mary Paz lo observa con desprecio, lo califica de “simple pistolero y nada más” (1h06m41s) y le reprocha su falta de ambición por no aspirar a ser jefe. Mary Paz busca principalmente el estatus conferido por relaciones erótico-afectivas con hombres poderosos. Como busca juntarse con el narco de mayor influencia y prestigio, abandona a Santiago para entablar una nueva relación con un narco de alto rango llamado Fernando, quien también le regala joyas y bienes costosos (véase Figura 64). Esta nueva relación la decepciona porque Fernando no tiene la misma sinceridad emocional que Santiago y porque Mary Paz debe compartir su estatus con otras amantes de Fernando, algo que ignoraba inicialmente. En este caso, Mary Paz escogió a su pareja en función de quién poseía mayor capital económico, porque se trataba de la estrategia más alineada con sus objetivos de ascenso y de consumo. También con Fernando, su relación es transaccional: en una conversación telefónica con el narco, Mary Paz insinúa que, puesto que él ya dispone de todos los bienes materiales que necesita, la forma que ella tiene para agradecerle el costoso regalo que le acaba de ofrecer no es económica, sino erótica y sexual, dado que es en esta esfera donde cuenta con mayor capital.

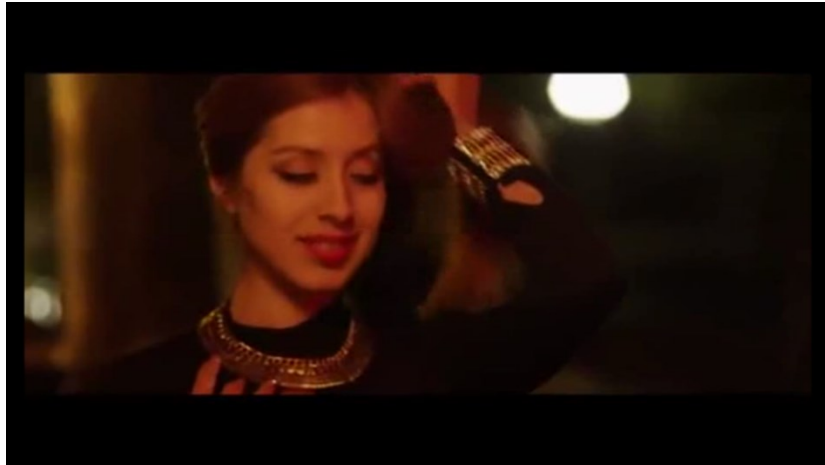


Figura 64. – Mary Paz aceptando una joya de alto valor. *La descarada* (Oscar D. López, 2017),
1h04m22s

La aspiración buchona a la opulencia y al consumo desenfrenado se entiende como una reacción a cierta vulnerabilidad de clase y se articula en oposición a la precariedad económica que afecta a gran parte del país, manifestándose como una forma de rechazo contundente a las limitaciones económicas impuestas por la pobreza. Sin embargo, al intentar salir de la necesidad económica o alejarse de ella a cualquier costo y al ceder a las presiones neoliberales de consumo, tanto las buchonas como las jefas y sicarias mencionadas anteriormente contribuyen, al igual que sus homólogos masculinos, a la notable disparidad económica vigente en México, ya que su éxito y comodidad material se logran a expensas de las condiciones de vida de numerosas personas en un mercado neoliberal gore que se apoya en la muerte para mantenerse. La riqueza individual se consigue efectivamente gracias al desmoronamiento del tejido social que une a las comunidades precarizadas, que son las que más sufren de la violencia directa e indirecta del narcotráfico en México.

En *La descarada*, Mary Paz logra superar su difícil situación económica gracias a sus vínculos con hombres involucrados en el narcotráfico. Estos vínculos son facilitados por su belleza, que se ajusta a los estándares estéticos de la narcocultura, y por su capacidad de explotar su capital erótico en sus interacciones con ellos. Mary Paz consigue la movilidad social y económica que anhela, pasando de deber varios meses de renta a poseer los vehículos más nuevos, la ropa más codiciada y las joyas más valiosas. Sin embargo, como les debe a Santiago y

a Fernando su nuevo estatus, depende también de estos narcos para conservar sus privilegios¹⁹⁰. Al final de la película, Santiago asesina a Fernando y es asesinado a su vez por otro traficante, dejando a Mary Paz en la misma situación de pobreza que al inicio de la película. En este sentido, la situación de “nuevas ricas” (León Olvera 2019, 34) de los personajes de buchonas puede resultar precaria, sujeta a cambios abruptos si el narcotraficante con el que mantienen una relación fallece, pierde su estatus o cambia simplemente de parecer respecto a su relación con ellas.

De este modo, las carencias económicas, junto con las presiones de consumo del capitalismo gore, impulsan a varios personajes de buchonas, como Mary Paz, a relacionarse con traficantes para acceder al estilo de vida buchón. Sin embargo, esta precariedad también puede representar un obstáculo para conseguir el capital erótico necesario para despertar el interés de los narcos. Efectivamente, las mujeres con mayores ingresos iniciales tienen más recursos para ir al gimnasio, mantener una buena alimentación e invertir en tratamientos de belleza y cirugías estéticas que les facilitan la posibilidad de entablar vínculos afectivos con traficantes. Esto es algo que no siempre pueden lograr los personajes femeninos precarizados que aspiran a ser buchonas y a emular los ideales estéticos patriarcales ajustados a las exigencias específicas de la narcocultura.

A estas consideraciones de clase se suman también las de raza, puesto que, como se mencionó al inicio del apartado, el ideal de belleza buchona corresponde a una mujer blanca o blanqueada (León Olvera 2019, 33, 152). Por lo tanto, dado que el capital erótico de las buchonas es mayor cuando poseen una tez blanca, las mujeres racializadas enfrentan discriminación en su acceso a los privilegios socioeconómicos derivados de una relación erótico-afectiva con un narcotraficante. Esta dinámica se evidencia en nuestro corpus, donde, con la excepción del

¹⁹⁰ Este fenómeno también se observa en el caso de las buchonas reales. Por ejemplo, hasta su detención, Emma Coronel dependía de las propiedades de su esposo, el Chapo, y del dinero que él le enviaba. El Chapo había registrado una de sus casas a nombre de sus hijas menores de edad, pero ninguna a nombre de Coronel. Como señala Anabel Hernández, Emma Coronel “sí vivía de manera holgada y disfrutaba de costosas joyas que él le regalaba, pero no tenía nada a su nombre que le pudiera en un momento dado dar autonomía económica. [...] Es un modelo de control de los narcotraficantes sobre sus esposas para que dependan de ellos para siempre” (2021, 275).

personaje apodado “la salvadoreña” en la película homónima, todos los personajes de buchonas mencionados en el capítulo son interpretados por actrices de tez blanca o morena clara.

En *Mi vecina me fascina* (Omar Arciniega, 2023), el personaje de Marina es una buchona que admite abiertamente jugar con los hombres y relacionarse con ellos exclusivamente por su dinero. “Mientras él me siga dando cosas, yo seguiré dándole ‘otras cosas’” (12m38s), le explica a su amiga Olivia, refiriéndose a Fabián, su novio del momento involucrado en el narcotráfico, quien le acaba de obsequiar un collar de perlas y un fajo de billetes (véase Figura 65). En una conversación con su madre, Marina demuestra tener una clara conciencia de su capital erótico y de cómo este puede movilizarse estratégicamente dentro de la narcocultura:

— Tengo un novio que pronto me va a sacar de esta pobreza.

— Ay, tú siempre pensando en el dinero.

— ¿Y en qué más voy a pensar, má? ¿Ah? Es justo que piense en el dinero. ¿No decías todo el tiempo que tengo que pensar en un mejor futuro?

— Tal vez tengas razón, lo que no estoy de acuerdo es la forma que lo estás haciendo. ¿Por qué no te pones a estudiar y sacas una carrera?

— Ay, mamá. Las mujeres bonitas como yo no necesitamos de una carrera. Entiéndelo. Necesitamos solo de nuestro cuerpo. Y pues, bastante bonito que lo tengo para aprovecharlo. (15m59s)

Al pronunciar las últimas frases, Marina mueve sus caderas de manera sensual y luego juega con su cabello, mientras un tróvelin descendente enfoca su busto, su abdomen expuesto por su *crop top* y sus caderas (16m25s; véase Figura 66). Más adelante en la película, justifica nuevamente la forma en que elige a sus compañeros sentimentales por el afán de salir de la precariedad económica y ascender de clase, afirmando “El dinero es lo que te da todo. Con los sentimientos, pues nada. No se come con los sentimientos” (29m04s) y “En estos tiempos, una tiene que velar siempre por, pues, su bienestar, su mejoría” (56m27s).



Figura 65. – Marina recibiendo un collar de perlas. *Mi vecina me fascina* (Omar Arciniega, 2023), 7m44s



Figura 66. – Trávelin descendente sobre el cuerpo de Marina. *Mi vecina me fascina* (Omar Arciniega, 2023), 16m28s

Al igual que Mary Paz, Marina está dispuesta a cambiar de pareja en función de los beneficios económicos que esto le proporciona. Al inicio de la trama, desprecia a Daniel, su vecino, quien está perdidamente enamorado de ella pero tiene ingresos modestos, pidiéndole en numerosas ocasiones que la deje en paz. Solo cuando Daniel se convierte en narcotraficante, adquiere una camioneta del año y planea comprarse una casa de lujo, Marina comienza a mostrar interés en él y busca activamente su compañía, olvidando repentinamente su relación con Fabián.

No obstante, aunque algunos personajes parecen instrumentalizar fríamente sus relaciones con los narcotraficantes por motivos meramente materialistas, como Mary Paz, quien siempre evita responder directamente cuando Santiago le pregunta si lo quiere, cabe señalar que otras buchonas experimentan afectos reales y profundos por los narcotraficantes con quienes comparten intimidad. En *Las tóxicas* (Héctor Ortega, 2022), Bianca se interpone en la trayectoria de una bala destinada a su novio Rigoberto, dispuesta a arriesgar su vida para proteger a su pareja. Si bien las buchonas representadas siempre se benefician económicamente de sus lazos con sus parejas narco, ciertas tramas presentan relaciones más complejas entre los personajes. En este sentido, no todas las interacciones entre buchonas y narcos están únicamente calculadas o motivadas por el interés, aunque separar la generación de afectos de la lógica neoliberal —consciente o inconsciente— que subyace en las motivaciones de los personajes puede resultar complejo.

En cuanto a los estereotipos corporales, el narcocine, al representar a través de sus personajes femeninos los cánones de la estética buchona, también contribuye a la circulación y consolidación de estas normas de belleza mediante su repetición en una cantidad considerable de películas. Al igual que en *La descarada* y *Mi vecina me fascina*, varias películas presentan a los personajes de buchonas a través de ralenties (*Las tóxicas*, Héctor Ortega, 2022, 5m30s; 5m46s; 5m55s; 36m58s; 37m08s; 37m13s; 37m18s; 1h33m27s; 1h33m31s; 1h33m44s; 1h34m09s; 1h34m18s; 1h34m24s; 1h34m32s), trávelin (*El Chrysler 300 2 (La venganza)*, Enrique Murillo, 2008, 1h03m34s; *Las tóxicas*, Héctor Ortega, 2022, 7m53s; 7m57s; 33m08s; 33m13s; 33m17s; 33m22s; 33m26s; 33m31s; 33m34s; 36m39s; *La Diabla*, Edgar Arteaga Ríos, 2024, 7m03s, véase Figura 67) y primeros planos de partes fragmentadas de sus cuerpos semidesnudos (*El Chrysler 300 2 (La venganza)*, Enrique Murillo, 2008, 40m43s; *Las tóxicas*, Héctor Ortega, 2022, 36m52s) que contribuyen a su erotización y cosificación.



Figura 67. – Trávelin ascendente sobre el cuerpo semidesnudo de Bianca. *Las tóxicas* (Héctor Ortega, 2022), 36m43s

De este modo, cintas como *El Chrysler 300 2 (La venganza)*, *La descarada*, *Las tóxicas*, *La Diabla* y *Mi vecina me fascina* exhiben los cuerpos de las buchonas para el placer escopofílico de audiencias pensadas como masculinas, acompañando a veces estas pausas contemplativas con música pop y utilizando las mismas técnicas que se emplean en los filmes mencionados en el capítulo anterior para presentar a las mujeres-trofeo. La diferencia entre ambos casos radica en el poder que parecen tener los personajes femeninos en este proceso: mientras que las mujeres-trofeo parecen aceptar la cosificación de sus cuerpos, decidida por los narcos y formalmente impuesta por la cámara y el montaje, las buchonas son agentes de su propia cosificación, calculada por ellas mismas y ejecutada, en este sentido, con cierta complicidad del aparato formal. Por ejemplo, retomando el diálogo entre Marina y su madre en *Mi vecina me fascina*, el trávelin que muestra el cuerpo de Marina apoya visualmente la insistencia del propio personaje en su belleza corporal y el baile que realiza deliberadamente para exhibir sus atributos físicos.

Ahora bien, a pesar de la libertad de decisión y de acción de los personajes de buchonas, se debe reconocer que su manera de actuar, moverse, vestirse, arreglarse y modificar su cuerpo está condicionada por los gustos masculinos y los valores e imperativos de belleza predominantes en el sistema heteropatriarcal de la narcocultura, así como por los parámetros del sistema neoliberal. Si bien las buchonas del narcocine son empoderadas, obtienen beneficios de su conexión con personas involucradas en el narcotráfico y tienen capacidad de ascender

socialmente, alcanzando incluso posiciones más elevadas en la jerarquía del narcotráfico que muchos narcos de menor rango que sus parejas, siguen ocupando una posición subordinada a sus esposos o novios, y su vida sigue afectada por el contexto de violencia regido por los mandatos del capitalismo gore. Dependen también de los narcos con los que están en relación para adquirir y generalmente conservar su estatus.

Además, al contrario de las buchonas reales, que deciden sobre su propia imagen y representación en las redes sociales, las buchonas del narcocine son producidas por directores, directores de fotografía, guionistas y, más ampliamente, por equipos de producción conformados en su gran mayoría por hombres¹⁹¹. Así, estos personajes pasan por otro filtro de la mirada y de la imaginación masculinas, lo que también ocurre en el caso de las jefas, de las sicarias y de las vengadoras. Un título de película como *La descarada* nos recuerda este filtro y esta visión masculina negativa a través de la cual conocemos al personaje de Mary Paz, dado que una persona descarada es una persona que habla o actúa con desvergüenza, atrevimiento, insolencia o falta de respeto. El título nos presenta entonces cierto juicio moral sobre las acciones de Mary Paz y nos alienta a verla como una persona manipuladora, que comete actos reprobables y traiciona la confianza de Santiago: de alguna manera, transmite una perspectiva masculina sobre el personaje y nos invita a posicionarnos del lado de Santiago al interpretar la trama narrativa. Una situación similar se observa en *Las tóxicas*, donde el título en sí mismo induce una valoración negativa de las buchonas desde el paratexto, incluso antes de comenzar a ver la película.

Teniendo en cuenta todos los aspectos analizados, se puede considerar que los personajes de buchonas, cuyo modelo de feminidad narco está moldeado por el neoliberalismo, contradicen algunos estereotipos de género heteropatriarcales, al mismo tiempo que refuerzan otros. Al igual que las patronas, sicarias y vengadoras, cuestionan las coreografías sociales de género que se apoyan en la pasividad y la sumisión femeninas. Con sus comportamientos de seducción y su sexualidad activa, desafían, además, los mandatos de pureza y castidad femeninas (León Olvera 2019, 33) asociadas al marianismo, asociándose a la segunda categoría de la dicotomía virgen/puta que suele caracterizar las representaciones femeninas en México y otros países del

¹⁹¹ Precisemos que los directores y directores de fotografía de todas las películas mencionadas en este apartado son hombres, y que la mayoría de los guionistas de estos filmes también son hombres.

continente (Anzaldúa [1987] 2012, 39, 53), una dicotomía que ya estaba presente en el cine mexicano de la Época de Oro (Tuñón 1998, 71-80, 102-7, 179, 279). No obstante, también consolidan los cánones de belleza narcoculturales impuestos a las mujeres, aunque lo hacen de manera consciente y activa para sacar provecho de la performatividad de esta “feminidad hiperbólica” (Herrera Bórquez 2018, 47). Dado el sistema opresivo y patriarcal en el que viven y que las atrapa, las buchonas usan “su cuerpo [como] una herramienta para insertarse en el mundo del narcotráfico” (León Olvera 2019, 36), instrumentalizándolo e invirtiendo en él con el objetivo de mejorar sus condiciones. De hecho, Alejandra León Olvera insiste en que en los cuerpos de las buchonas están inscritos procesos históricos, sociales y económicos (2019, 175). En este sentido, estos cuerpos se insertan plenamente en el dispositivo de poder sexo-genérico de la narcocultura y participan en la relación que vincula el narcotráfico con la ostentación y el consumo neoliberal.

7.4. Conclusiones parciales

En resumen, aunque el narcocine puede contribuir a la construcción hegemónica y tradicional del dispositivo de poder sexo-genérico de la narcocultura y reconducir mediante sus representaciones ciertos estereotipos de feminidades indefensas y cosificadas, como se analizó en el capítulo anterior, este capítulo demuestra que también presenta modelos alternativos y empoderados de mujeres que han aprendido a aprovechar las oportunidades ofrecidas por su entorno violento y machista. Efectivamente, los personajes femeninos del narcocine, a pesar del androcentrismo del universo narco, pueden en algunos casos trascender los roles de víctimas o de mujeres-trofeo en los que a menudo se les encasilla. Además, pueden instrumentalizar la violencia y la sexualidad en su propio beneficio para alcanzar sus metas de poder, venganza o consumo ostentoso.

Las jefas de cártel y las sicarias de nuestro corpus, violentas y peligrosas, movilizan las herramientas necropolíticas de uso en los cárteles de drogas para adquirir poder, prestigio y respeto, así como para cumplir con las demandas de hiperconsumo del capitalismo gore. A través de este necroempoderamiento, dichos personajes femeninos llegan a desempeñar un papel activo en la narcomáquina tal como la entiende Sayak Valencia (2017), es decir, en la estructura

criminal responsable del crecimiento de la violencia en México. Sin embargo, muchos de los personajes femeninos de patronas o de gatilleras deben su inclusión en las organizaciones delictivas a sus vínculos familiares o emocionales con narcotraficantes masculinos, lo que no les confiere una plena independencia de la influencia de los hombres.

Por su parte, los personajes de vengadoras responden a los malos tratos de los hombres narcotraficantes —ya sea la violación, la tortura, los crímenes familiares o la traición— con métodos despiadados en un esfuerzo por recuperar poder, dignidad y agencia. Al adoptar la *lex talionis* o ley del talión, es decir, la lógica de justicia retributiva del “ojo por ojo”, las vengadoras se adhieren a un sistema de justicia privada e individual que también se ajusta a los parámetros ideológicos del neoliberalismo. La venganza puede constituir una salida catártica para estos personajes femeninos enfurecidos, que desafían los estereotipos de pasividad femenina y subvierten las jerarquías de género previstas por la narcocultura. No obstante, el arco narrativo de la venganza perpetúa una diferenciación de género en la forma de ejercer la violencia, puesto que el uso de los métodos necropolíticos por parte de las mujeres se legitima por una experiencia traumática infligida por hombres.

Finalmente, las buchonas de las películas estudiadas adquieren bienes y lujos que pueden ostentar y ascienden en la escala social a través de sus relaciones erótico-afectivas con narcotraficantes, lo cual es posible gracias a su capital erótico y humano. Al invertir en su cuerpo y en su apariencia, las buchonas se acercan a los ideales de belleza narcoculturales, lo que les permite entablar relaciones con traficantes. Estos, a su vez, se benefician de la compañía de las buchonas, quienes les ofrecen cariño y sexo, además de permitirles lucir su estatus, su masculinidad heterosexual y su rol de proveedores. En este sentido, en medio de los afectos presentes, las relaciones entre narcos y buchonas están caracterizadas por dinámicas transaccionales desde una perspectiva neoliberal. Aun así, los personajes de buchonas se encuentran en una situación inestable, puesto que pueden perder sus privilegios si se daña su relación o si sus parejas pierden la vida.

Se puede considerar que las patronas y las sicarias son las contrapartes empoderadas de los personajes femeninos cómplices de bajo rango de los narcos, ya que han encontrado formas

de ascender en la jerarquía de los cárteles. De manera similar, las vengadoras representan una alternativa a las víctimas de la violencia descritas en el capítulo anterior, puesto que han tomado las armas para salir de su situación de victimización y tomar represalias contra sus agresores. Las buchonas son las contrapartes más poderosas de las mujeres-trofeo que, en lugar de aceptar la situación de cosificación sexual de sus cuerpos impuesta por los narcos, toman el liderazgo en este proceso y lo instrumentalizan conscientemente para aumentar su capital. A pesar de lo que tienen en común los personajes femeninos subordinados a las masculinidades narco y aquellos más empoderados, que evolucionan en ambos casos en un entorno heteropatriarcal, se diferencian principalmente en el tratamiento narrativo y formal que reciben, así como en el enfoque en los objetivos, aspiraciones, subjetividades y la intencionalidad de las acciones de la segunda categoría de mujeres analizadas. Si bien las patronas, sicarias, vengadoras y buchonas de nuestro corpus representan modelos bastante diferentes de feminidades, todas movilizan las estrategias a su alcance —ya sea el necroempoderamiento violento en el caso de las tres primeras o los lazos erótico-afectivos con narcos en el caso de las buchonas— para acceder a ciertas formas de poder dentro de la narcocultura.

Tanto las lideresas de cártel y las sicarias como las buchonas se alinean con las lógicas del mercado neoliberal y el gusto narco por la ostentación de riquezas. Si bien la aspiración al hiperconsumo no constituye el principal motor de las acciones de las vengadoras, ellas también se integran en las dinámicas del capitalismo gore. Las patronas, las sicarias y las justicieras que ejercen venganza movilizan efectivamente métodos agresivos y sanguinarios para alcanzar sus metas respectivas dentro de la economía ilícita del tráfico de drogas, demostrando su capacidad como mujeres para ejercer violencia. Sin embargo, al hacerlo, también consolidan un orden opresivo basado en ideales de dominación y poder individual alcanzados a través de técnicas necropolíticas y pedagogías de la crueldad heredadas del patriarcado. En cuanto a las buchonas, alcanzan la movilidad de clase anhelada, pero consolidan, por sus métodos, los patrones de sexualización femenina vigentes en la narcocultura machista. Dependiendo del entorno en el que han crecido, los personajes femeninos de las producciones audiovisuales del narcotráfico a veces tienen pocas opciones laborales para salir de la pobreza o ascender de clase; en algunos casos,

las prácticas letales del capitalismo gore o el hábil despliegue del capital erótico son los medios más rápidos y eficaces para acceder al éxito social y económico que persiguen.

Recordemos, para terminar, que el margen de acción de las patronas, sicarias, vengadoras y buchonas del narcocine *videohome* solo puede comprenderse dentro de las restricciones impuestas por su contexto sociohistórico, que está profundamente influenciado por la narcocultura, el heteropatriarcado y el neoliberalismo.

Conclusiones

Resumen y balance

Esta investigación ha analizado las representaciones femeninas en las películas de narcocine *videohome* mexicano y fronterizo, un cine caracterizado por su bajo presupuesto, su rápida producción y su distribución a través de circuitos alternativos, que, al igual que los narcocorridos que lo inspiran, retrata las actividades violentas de los cárteles de drogas en el país. De manera más específica, hemos centrado nuestro análisis en el tratamiento narrativo y formal de los tipos de personajes femeninos frecuentemente representados en los filmes producidos entre 2007 y 2024, sobre todo en lo que atañe a las cuestiones de violencia, consumo ostentoso y sexualidad heteronormativa. A lo largo de este trabajo, hemos estudiado, desde una postura interdisciplinaria, cómo estas representaciones femeninas se relacionan con el dispositivo de poder sexo-genérico (Núñez Noriega y Espinoza Cid 2017) y con las coreografías sociales del género (Valencia 2014) propias de la narcocultura, así como con las dinámicas violentas del neoliberalismo y de su manifestación más brutal en México y otras regiones precarizadas del mundo, el capitalismo gore (Valencia 2010).

Al contextualizar históricamente el fenómeno del narcotráfico en México, trazando de manera general su evolución y consolidación influenciadas por las políticas migratorias y las luchas institucionales emprendidas en su contra en México y en Estados Unidos desde las primeras décadas del siglo XX hasta la actualidad, insistimos en las profundas implicaciones sociales, políticas y económicas del tráfico de drogas en el país. Resaltamos que la llamada guerra contra el narcotráfico, iniciada en 2006 por el gobierno de Felipe Calderón, marcó un punto de inflexión en la intensificación de la violencia en el país, alterando las dinámicas de las organizaciones criminales.

En este contexto, observamos cómo ciertas regiones, como la frontera norte de México, se han convertido en espacios geopolíticos donde el narcopoder heteropatriarcal se manifiesta con especial crueldad sobre los cuerpos femeninos, reflejando las complejas intersecciones entre género, clase y violencia en el marco del capitalismo gore. Los feminicidios en ciudades como

Ciudad Juárez evidencian la dominación intergénero y la desvalorización sistémica de la vida de las mujeres, particularmente de aquellas pertenecientes a clases socioeconómicas desfavorecidas, en estos territorios marcados por la violencia necropolítica (Mbembe 2003). Paralelamente, la participación de las mujeres en el narcotráfico ha experimentado una evolución significativa en las últimas décadas, impulsada por una multiplicidad de factores económicos, sociales y personales, y facilitada por la guerra contra el narcotráfico. Si bien las mujeres han estado involucradas en diversas actividades relacionadas con el tráfico de drogas a lo largo del siglo XX, su papel se ha diversificado en los últimos años, extendiéndose desde posiciones de bajo rango hasta cargos de liderazgo dentro de los cárteles, aunque estos últimos siguen siendo minoritarios.

Resaltamos que la narcocultura, que abarca un conjunto de prácticas y valores, un universo simbólico, una estética distintiva y diversas producciones culturales que se nutren del tráfico de drogas, se extiende más allá de los círculos directamente vinculados a los cárteles en las sociedades afectadas por su presencia. Este fenómeno sociocultural ha cobrado fuerza desde los años setenta en México y en su región fronteriza norte —así como en otras regiones del mundo asoladas por el narcotráfico—, coincidiendo con la consolidación de los cárteles y la expansión de sus actividades. Presente en los diferentes ámbitos de la cultura mexicana y sobre todo de los estados con mayor producción y tráfico de drogas, la narcocultura ha desarrollado sus propias tendencias de moda e ideales de belleza, caracterizados por la exageración y la ostentación de lujos; en el caso femenino, esta narcoestética se manifiesta, además, en la voluptuosidad de cuerpos remodelados por la cirugía estética. En el ámbito musical, subrayamos que los narcocorridos y, más recientemente, los corridos tumbados, se inspiran en la temática del narcotráfico y en los enfrentamientos entre facciones criminales, tanto en sus letras como en la estética bélica que prevalece en los conciertos y videoclips desde la guerra contra el narco, y han servido como fuente de inspiración directa para las producciones culturales que analizamos en nuestra investigación: los filmes de narcocine *videohome*.

En relación con estas producciones, presentamos las características distintivas de la industria todavía poco estudiada del narcocine, abarcando consideraciones relacionadas con su producción, su tecnología, su estética y su distribución, entre otros elementos, y resaltando su

profundo anclaje en la narcocultura. Destacamos cómo el narcocine *videohome* creado desde 2007, es decir, desde la guerra emprendida por Calderón y el crecimiento de la narcoviencia, no solo se nutre de los acontecimientos relacionados con el narcotráfico, los enfrentamientos entre traficantes y fuerzas armadas, las guerras entre cárteles, el estilo de vida ostentoso, la violencia de género y la renegociación del papel de las mujeres en este contexto para desarrollar sus tramas y su estética, sino que también participa, desde el ámbito de la cultura popular, en la construcción de la memoria colectiva sobre este fenómeno. Además, insistimos en la relación estrecha que existe entre el narcocine y el capitalismo gore, al tratarse de una industria cinematográfica inserta en una lógica comercial que capitaliza la violencia y la muerte, tanto en sus narrativas, en las que los personajes de traficantes participan en un negocio que se apoya en métodos necropolíticos para prosperar, como en su modelo de producción. Efectivamente, argumentamos que el narcocine, al lucrar con la representación de historias violentas, se convierte en un producto del capitalismo gore, ejemplificando cómo, bajo el neoliberalismo, incluso la muerte se convierte en fuente de ganancias.

Nuestro análisis también ha subrayado la importancia de examinar quiénes están detrás de las películas que analizamos, con el fin de comprender de manera más profunda las dinámicas de género retratadas en dichas obras. La persistencia del “techo de celuloide” en la industria cinematográfica, particularmente pronunciado en el narcocine debido al machismo inherente a la narcocultura, implica que muchas de estas narrativas son construidas desde una perspectiva masculina. Efectivamente, la mayoría de los roles clave en la creación de estos filmes, incluyendo la dirección, la producción, el guion y la dirección de fotografía, suelen estar ocupados por hombres, aunque existen algunas excepciones. Esto influye inevitablemente en la forma en que se retratan a los personajes masculinos y femeninos, incluso en aquellas narrativas que promueven el empoderamiento de las mujeres. Por lo tanto, enfatizamos la necesidad de una mayor diversidad detrás de las cámaras en la industria del cine mexicano, y en particular en el narcocine. Argumentamos que solo a través de una mayor participación de mujeres en roles creativos y de toma de decisiones se podrán lograr representaciones matizadas y auténticas de las experiencias femeninas en el contexto del narcotráfico. Al revisar los estudios que se han realizado sobre los personajes femeninos en las producciones de ficción de la narcocultura

audiovisual mexicana y fronteriza, más concretamente en el narcocine *videohome*, los narcocorridos y sus videoclips, el cine sobre narcotráfico y las narcoseries, percibimos una preocupación compartida por gran parte de las investigadoras y los investigadores respecto a la estereotipación y cosificación sexual de los personajes femeninos, a la par de un reconocimiento de la presencia de personajes femeninos más activos y decididos. Estos trabajos anteriores han formulado importantes preguntas sobre la manera de interpretar los roles femeninos dentro del marco del heteropatriarcado violento, que han guiado nuestra reflexión.

Para situar las representaciones femeninas del narcocine dentro de su contexto de producción más amplio, explicitamos la influencia histórica del machismo y del marianismo (Paniagua Stevens 1973, Pantaleo 2010) en México como pilares patriarcales del dispositivo de poder sexo-genérico y de las convenciones sociales en torno a los comportamientos de género o coreografías esperadas. Efectivamente, la repetición de comportamientos normativos asociados al machismo y al marianismo ha dado lugar a la formación de modelos estereotipados de masculinidades agresivas y feminidades sumisas, que las producciones culturales no solo reflejan, sino que también refuerzan. De hecho, tanto Carlos Monsiváis (1981) como Sayak Valencia (2017) han subrayado el profundo vínculo histórico entre la construcción de la identidad nacional masculina y el machismo violento desde la Revolución mexicana y han enfatizado la difusión significativa de estos ideales de masculinidad bélica a través de las industrias culturales como el cine.

Esta situación da pie a un fenómeno que Sergio de la Mora (2006) denomina “cinemachismo”, caracterizado por la perpetuación y difusión de una ideología machista y patriarcal en el cine postrevolucionario. El cine de la Época de Oro, producido entre finales de los años treinta y la década de los cincuenta, es un ejemplo destacado de cómo la industria cinematográfica mexicana, mediante géneros como el melodrama, ha transmitido estereotipos de virtud y vulnerabilidad femeninas, así como de virilidad y fuerza masculinas, alineados con el “deber ser” dictado por las coreografías sociales del género. Paralelamente, este cine también ha dado vida a personajes que, al distanciarse considerablemente de estas normas, contribuyen a ponerlas de relieve.

Partiendo de estas bases, planteamos que el narcocine también se inscribe en esta tradición y presenta, a través de sus personajes y desde sus particularidades de producción, modelos específicos de masculinidades y feminidades narco que reflejan las dinámicas de su contexto sociohistórico. En este sentido, retoma ciertos estereotipos heteropatriarcales y machistas heredados de la Revolución mexicana y de las décadas ulteriores que fueron fortalecidos por el cine nacional a lo largo del siglo XX, y los reconfigura y actualiza conforme a los nuevos modos de construcción de subjetividades propios de la narcocultura y del capitalismo gore característicos de la era neoliberal. Mientras que los personajes masculinos tienden a encarnar los mandatos de la masculinidad hegemónica (Connell 1995) de la narcocultura —poderosa, violenta, heterosexual y particularmente ostentosa en su consumo—, las representaciones femeninas que los complementan revelan una diversidad de personajes que, en algunos casos, reproducen y, en otros, desafían o cuestionan parcialmente los estereotipos de género asociados al mundo del narcotráfico.

Identificamos en un primer momento personajes que reproducen roles tradicionales y subordinados a las figuras masculinas profundamente arraigados en la narcocultura, como las víctimas, que viven en carne propia la narcoviencia, y las mujeres decorativas o mujeres-trofeo, cuya apariencia se ajusta a una narcoestética (Rincón 2009) que valora la ostentación de lujos, la exageración y las curvas corporales exuberantes, lo que las convierte en signos visibles del estatus de los traficantes masculinos. Estos personajes tienden a reafirmar el poder necropolítico, el carácter violento, el prestigio, el poder adquisitivo o la masculinidad heterosexual de los hombres involucrados en el narcotráfico, reforzando estereotipos patriarcales sobre la fragilidad femenina y la cosificación sexual de las mujeres.

Siguiendo las reflexiones de Bhabha ([2001] 2003) y Butler ([1990] 2010), consideramos que la repetición de estos estereotipos de feminidades en nuestro amplio corpus consolida las coreografías sociales del género que perpetúan dinámicas desiguales de poder. Al respecto, Butler argumenta efectivamente que la significación del género se articula precisamente a través de un proceso regulado de repetición. Retomando sus palabras, “toda significación tiene lugar dentro de la órbita de la compulsión a repetir; por lo tanto, la ‘agencia’ debe situarse en la

posibilidad de una variación de esa repetición”¹⁹² ([1990] 2010, 198). Por ende, y de acuerdo con lo que propone Butler sobre la ubicación de la agencia, la presencia —también repetida— de personajes femeninos que se alejan abiertamente de la situación de subordinación en la que se encasilla a las mujeres permite desafiar estas coreografías, o por lo menos proponer alternativas paralelas y empoderadas.

De este modo, si, por un lado, el narcocine *videohome* presenta estereotipos de género que encajan con el dispositivo de poder sexo-genérico históricamente construido en México, por otro lado, sus películas también incorporan personajes que representan modelos alternativos y empoderados de feminidades en el narco y que transgreden, en cierta medida, dichas coreografías con sus comportamientos, dentro de los márgenes permitidos por la narcocultura actual. Las jefas de cártel y las sicarias, por ejemplo, adoptan estrategias violentas que tradicionalmente se asocian con la masculinidad, tales como las pedagogías de la crueldad (Segato 2018) y la instrumentalización y mercantilización de la muerte, para ganar poder dentro de las organizaciones criminales. Las vengadoras, por su parte, responden a la violencia masculina con métodos igualmente despiadados, desafiando el presunto monopolio masculino de la agresión, así como los estereotipos de pasividad femenina, y ejerciendo justicia por mano propia en un sistema en el que el Estado no garantiza la seguridad de sus ciudadanas. Finalmente, las buchonas utilizan su capital erótico (Hakim 2010) y humano (Foucault [1979] 2004; Feher 2007) e instrumentalizan su belleza y carisma para ascender social y económicamente a través de relaciones con narcotraficantes, navegando hábilmente en un sistema que las cosifica.

Aunque los personajes femeninos empoderados del narcocine se apartan de los roles tradicionales, su capacidad para actuar se negocia dentro de los límites de un sistema profundamente heteropatriarcal y neoliberal. Las estrategias que adoptan, ya sea a través de la violencia necropolítica o de la instrumentalización de su sexualidad, son imperfectas y, con frecuencia, replican las mismas lógicas opresivas del sistema que buscan subvertir, además de reconducir ciertas coreografías sociales del género femenino en cuanto a la disponibilidad sexual. Estas observaciones sobre la persistencia de un subtexto patriarcal en la representación de las

¹⁹² “all signification takes place within the orbit of the compulsion to repeat; ‘agency,’ then, is to be located within the possibility of a variation on that repetition” (Butler [1990] 2010, 198; nuestra traducción).

mujeres más activas del corpus nos llevan a afirmar, siguiendo a Ainhoa Vázquez Mejías, que los personajes femeninos empoderados de la narcocultura resquebrajan los roles tradicionales de género, sin llegar a romper definitivamente con ellos (2016, 228). Pese a ello, consideramos crucial reconocer que, aunque limitadas, ciertas formas de resistencia al dispositivo de poder sexo-genérico son posibles para los personajes, y que algunos modelos de feminidades con mayor poder e iniciativa se están incorporando de manera significativa al imaginario del narcocine *videohome*, predominantemente masculino. Estos coexisten junto con los modelos femeninos tradicionales y subordinados a la masculinidad narco, los cuales siguen estando particularmente presentes en las películas analizadas en el corpus. Por estas razones, las dinámicas expuestas en esta investigación plantean preguntas complejas sobre los mecanismos de perpetuación de la dominación intergénero patriarcal y las formas de ejercer el empoderamiento femenino, así como sobre las maneras de representar los modelos de feminidades en contextos marcados por la narcocultura, la violencia, el capitalismo gore, el hiperconsumo ostentoso y hedonista, la heteronormatividad y el machismo estructural.

Por lo tanto, el narcocine mexicano y mexicano-estadounidense, además de reconducir los patrones tradicionales, misóginos y heteropatriarcales de la narcocultura en lo que atañe a roles de género mediante la frecuente presencia de personajes masculinos violentos, ostentosamente ricos y heterosexuales y de personajes femeninos víctimas de la violencia y mujeres decorativas, también deja un espacio para papeles femeninos decididos y fuertes, aunque no totalmente emancipados de las estructuras androcéntricas de dominación y opresión, como las lideresas de cártel, las sicarias, las vengadoras y las buchonas. Estas observaciones van en la misma dirección que las de Mondaca Cota (2004), Ramírez-Pimienta (2010), Vázquez Mejías (2016) y Rivera Magos y Carriço Reis (2017), que dieron cuenta de la coexistencia, en el cine y en los narcocorridos, de papeles femeninos pasivos y sexualizados, que corresponden a los estereotipos heteropatriarcales y a los patrones misóginos de la narcocultura sobre feminidad, y de personajes femeninos fuertes con mayor poder e iniciativa.

Las representaciones femeninas del narcocine, que se inspiran libremente en los modelos reales de narcofeminidades y en el creciente involucramiento de mujeres en los cárteles desde el inicio de la guerra contra el narcotráfico, brindan una oportunidad para reflexionar de manera

crítica, desde la ficción, sobre el dispositivo de poder sexo-genérico que sustenta la narcocultura, la cual tiene profundas raíces en diversos estados de México desde hace un siglo, y sobre sus posibles transformaciones. Asimismo, ofrecen un reflejo de las tensiones inherentes a las complejas dinámicas de género, violencia y poder que se experimentan en México en el contexto neoliberal.

Verificación de las hipótesis

En cuanto a nuestras hipótesis, comprobamos que los personajes femeninos del narcocine *videohome* corresponden efectivamente a algunos papeles bien definidos que se repiten en varias películas, y que estas representaciones fácilmente reconocibles se dividen en dos categorías bastante diferentes que coexisten y se contraponen: por un lado, los personajes subordinados a las masculinidades narco y, en este sentido más tradicionales, que confirman el narcopoder patriarcal, y por otro, los personajes activos y empoderados.

Los roles que habíamos anticipado en la primera categoría eran los de víctimas de la violencia, mujeres decorativas y cómplices de bajo rango; si bien las víctimas y las mujeres decorativas o trofeo han resultado ser figuras recurrentes en nuestro corpus, las mujeres cómplices de bajo rango solo han aparecido de manera escasa en las películas visionadas.

En el caso de los personajes empoderados, habíamos anticipado la importancia de los papeles de patronas y de sicarias. Sin embargo, no habíamos previsto la prominencia que tendrían las vengadoras en nuestro corpus, aunque esta podría haberse anticipado dada la centralidad del tema de la venganza en el narcocorrido, del cual el narcocine se nutre. Tampoco habíamos considerado que ciertos personajes, en este caso las buchonas, utilizarían la sexualidad para empoderarse. En este sentido, habíamos identificado el empleo de estrategias necropolíticas como una vía para el empoderamiento femenino, pero no habíamos pensado en la movilización del capital erótico como un recurso de poder.

Finalmente, creíamos que los personajes femeninos fuertes serían retratados como excepciones, mientras que la norma sería la subordinación a los narcos masculinos, y que los personajes empoderados serían presentados desde una mirada masculina (Mulvey 1975) y

sexualizante y una perspectiva despreciativa. Si bien acertamos en prever la sexualización de los personajes activos, la situación es más compleja respecto a la excepcionalidad de su empoderamiento y de la perspectiva despectiva con la que se los presenta. Las películas de narcocine con protagonistas femeninas como jefas, sicarias y vengadoras y, en menor medida, buchonas, son relativamente numerosas, lo que sugiere que estos personajes agenciales no pueden considerarse casos aislados. No obstante, en algunos casos, son los propios personajes femeninos quienes se reivindicán discursivamente de su singularidad e insisten en distinguirse de las demás mujeres de la narcocultura. En cuanto a la perspectiva con la que se los representa, las jefas, sicarias y vengadoras suelen ser mostradas como valientes, fuertes y decididas, cualidades que son generalmente valoradas positivamente, excepto cuando se las asocia con la figura de la traidora; las buchonas, en contraste, tienden a ser retratadas desde una perspectiva masculina y patriarcal, como interesadas, manipuladoras y poco confiables.

Aportaciones de la tesis

Este trabajo contribuye al avance de los conocimientos sobre las representaciones femeninas y la conformación del dispositivo de poder sexo-genérico en las producciones vinculadas a la narcocultura mexicana. Se trata de uno de los primeros estudios de mayor envergadura enfocado específicamente en los personajes femeninos del narcocine *videohome*; en consecuencia, la identificación y la caracterización de los papeles femeninos más recurrentes en estos filmes sientan una base para el análisis de las cuestiones de género en el narcocine.

A través del constante diálogo que establecimos entre el corpus de películas de narcocine analizadas y las particularidades del contexto sociohistórico en el que estos filmes emergen —un contexto caracterizado por fenómenos como la narcoviolencia, el neoliberalismo y el fuerte arraigo de una narcocultura heteropatriarcal en México—, esta investigación tiene un alcance que se extiende más allá de los campos de los estudios cinematográficos o de los estudios hispánicos. Efectivamente, las ideas que planteamos sobre la centralidad del capitalismo gore en la construcción de los personajes masculinos y femeninos pueden ofrecer pistas valiosas para la comunidad académica interesada en la expresión de la violencia y su intersección con el género y la clase en las manifestaciones narcoculturales en sentido amplio (como producciones

audiovisuales, canciones, obras literarias y moda, entre otras), así como para quienes estudian las representaciones de la subordinación de las mujeres y de las negociaciones del poder femenino en contextos de precariedad económica o de inseguridad fuera de la esfera del narcotráfico.

Además de nuestras aportaciones al análisis de las dinámicas de género en la narcocultura, este trabajo, informado por el visionado de un corpus cinematográfico constituido por 175 películas de narcocine producidas entre 2007 y 2024, y complementado por la revisión de 105 películas anteriores a 2007, contribuye más ampliamente al desarrollo del discurso académico sobre el narcocine *videohome*. Dada la escasez de las investigaciones realizadas sobre el narcocine dentro de los estudios de la narcocultura a pesar de su amplio consumo tanto en México como en Estados Unidos, la información que este estudio proporciona acerca de su origen, su papel en la construcción de una memoria de la historia presente y las especificidades de su producción, estética y difusión, enriquecida por observaciones realizadas durante dos estancias de investigación en Tijuana, puede servir de base para futuras investigaciones sobre este extenso corpus.

Consideramos, en este sentido, que esta tesis puede resultar de interés para los estudios sobre la narcocultura, la violencia, las representaciones de género, la formación de subjetividades en contexto neoliberal, así como los cines de explotación.

Vías de investigación futuras

Si nuestra tesis contribuye a la reflexión sobre las representaciones de género en el narcocine *videohome*, numerosas preguntas aún quedan por plantearse. Dado el volumen considerable de cintas y la rapidez vertiginosa de producción, no ha sido posible alcanzar un conocimiento exhaustivo de todas las películas existentes en el narcocine. Por ende, aún quedan centenas de filmes por analizar, lo que permitiría confirmar o matizar las tendencias observadas en este trabajo e identificar posibles variaciones o inestabilidades en las representaciones de género.

Además, dado que las películas de narcocine dialogan de manera constante con su contexto histórico y de producción, sus representaciones son dinámicas y están sujetas a

transformaciones. Por lo tanto, será preciso seguir de cerca la evolución del narcocine y evaluar las contribuciones de las nuevas casas productoras al género en los próximos años. En el mismo orden de ideas, será interesante observar si la participación laboral de las mujeres en puestos creativos dentro del narcocine *videohome* experimenta un incremento, y, de ser así, analizar si se produce un cambio correspondiente en las representaciones de género.

En el marco de la presente investigación, nos enfocamos en los papeles femeninos más destacados en nuestro corpus con el fin de ilustrar el dispositivo de poder sexo-genérico de la narcocultura que se basa en la supeditación de las mujeres a los traficantes masculinos, así como las transgresiones de este modelo. Sin embargo, en nuestra revisión del corpus, también identificamos otros tipos de personajes femeninos que, aunque menos presentes en pantalla, están retratados en el narcocine. Entre estos personajes, se destacan las madres, hijas, hermanas y esposas de narcotraficantes, así como las cómplices de bajo rango, tales como las mulas, quimiqueras, lavadoras de dinero, narcomenudistas, empacadoras y cultivadoras, entre otras. Si bien este trabajo no tenía como objetivo abarcar todos los tipos de personajes femeninos representados en el narcocine, consideramos que un análisis detallado de aquellos personajes femeninos que ocupan un lugar secundario en las películas resultaría provechoso, ya que permitiría completar el panorama esbozado y profundizar la reflexión iniciada en este estudio.

Siguiendo la misma lógica, puesto que nuestra tesis se centra en las representaciones femeninas en el narcocine, solo describimos a grandes rasgos las representaciones de la masculinidad hegemónica narco —violenta, ostentadamente consumista y heterosexual—, mencionando brevemente las transgresiones a este modelo que se evidencian en la presencia de algunos traficantes homosexuales en el corpus. Un estudio dedicado a las representaciones masculinas en el narcocine, que abarque un amplio abanico de personajes como los capos sanguinarios, los narcos honorables y valientes, los gatilleros y narcos de bajo rango, los cultivadores y los padres e hijos de traficantes, entre otros, permitiría elaborar una descripción más completa de la construcción del dispositivo de poder sexo-genérico, de las coreografías sociales del género y de sus alternativas en el narcocine.

Aunque la información sobre las audiencias del narcocine es limitada debido a sus circuitos de distribución y exhibición marginales, resultaría interesante obtener más datos sobre los públicos del narcocine en México, Estados Unidos y otras regiones de América Latina, así como llevar a cabo estudios de recepción. Sería valioso analizar, por ejemplo, cómo estas representaciones cinematográficas inciden en las percepciones sociales respecto al papel de las mujeres en el narcotráfico y, en un sentido más amplio, al fenómeno del tráfico de drogas en México.

Otra pista que podría explorarse consiste en comparar las representaciones femeninas en el narcocine con las experiencias reales de las mujeres involucradas en el narcotráfico, relacionadas con integrantes de cárteles o afectadas por la narcoviolencia. Este enfoque permitiría evaluar en qué medida los personajes de ficción retratados se aproximan a la realidad social vivida en México.

Como este estudio se ha enfocado en las representaciones cinematográficas del narcocine mexicano, también resultaría relevante emprender un análisis comparativo con las representaciones de mujeres en los cines populares de Colombia y otros países de América Latina donde las redes de narcotráfico tienen una presencia significativa.

Existen aún numerosas vías de investigación por explorar en torno a las representaciones de género en la narcocultura audiovisual, así como diversas líneas abiertas por este trabajo. Sin embargo, nos limitaremos a destacar una última propuesta. Faltaría por realizar un estudio comparativo de las representaciones femeninas de la narcocultura audiovisual mexicana en diversos formatos, que incluyen no solo el narcocine *videohome*, sino también las películas comerciales y de festivales sobre narcotráfico, los videoclips de narcocorridos y las narcoseries. Este es precisamente el objetivo de nuestra investigación postdoctoral en México, en la que analizaremos las similitudes y diferencias en las representaciones ofrecidas por cada formato, con el fin de discernir en qué medida el formato de estas producciones audiovisuales influye o no en el grado de estereotipificación de los personajes femeninos en la pantalla, y qué producciones ofrecen mayores posibilidades de innovación en términos de empoderamiento. Considerando el peso significativo de los narcocorridos en la narcocultura y su función como fuente de inspiración

para el narcocine, así como la importancia histórica de las series y telenovelas en México y su popularidad entre las audiencias femeninas, creemos pertinente interesarnos por las representaciones de género que estos formatos proponen. Además, como se señaló en nuestra revisión del estado de la cuestión, los estudios previos sobre cine y narcotráfico, más allá del *videohome*, han observado que varias directoras mexicanas han empezado a crear cine sobre esta temática en los últimos años, introduciendo nuevas perspectivas femeninas sobre el fenómeno. La mayor participación de mujeres en la creación de estas otras producciones audiovisuales de la narcocultura podría implicar la representación de nuevas formas posibles de empoderamiento femenino en contextos de narcoviolenencia, tal vez más apartadas de la lógica del capitalismo gore y más enfocadas en la creación de espacios para las conductas femeninas habitualmente reprimidas por el patriarcado como la expresión de emociones, en la ética del cuidado y en las relaciones de apoyo y solidaridad entre mujeres.

Bibliografía

- “A 10 años de la guerra contra el narco: 100 mil muertos y 30 mil desaparecidos”. 11 de diciembre de 2016. *Milenio*. <https://www.milenio.com/policia/10-anos-guerra-narco-100-mil-muertos-30-mil-desaparecidos>
- Abad Faciolince, Héctor. 2008. “Estética y narcotráfico”. *Revista de Estudios Hispánicos* 42, núm. 3: 513-518.
- Acosta Ugalde, Lucía Elena. 2014. “Narcoestética: la estética de la acumulación”. *Multidisciplina* 19: 108-124. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/narcoestetica-la-estetica-de-la-acumulacion-56589>
- Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio. 2004. *State of exception*. Traducido por Kevin Attell. Chicago: University of Chicago Press.
- Aguirre, Lina Ximena. 2011. “Sin tetas no hay paraíso. Normalización del cuerpo femenino en el mundo del narcotráfico”. *Taller de letras* 48: 121-128.
- Alarcón, Orfa. 2010. *Perra brava*. México: Planeta.
- Alba D. Skar, Stacey. 2007. “El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional. Rosario Tijeras y María Ilena eres de gracia”. *ALPHA* 25: 115-131. doi: 10.4067/S0718-22012007000200008
- Allen, Verónica. 2011. “La música y la mujer: the connection between drugs, women, and narcocorridos in Mexico”. Ponencia presentada en el congreso *The art of public memory: an international, interdisciplinary conference*, University of North Carolina at Greensboro, 7-10 de abril.

- Allum, Felia e Irene Marchi. 2018. "Analyzing the role of women in Italian mafias: The case of the Neapolitan Camorra". *Qualitative Sociology* 41, núm. 3: 361-380. doi: 10.1007/s11133-018-9389-8.
- Almada, Marcos. 2005. "Narcocultura: música, marihuana y mucha acción. La cultura del narcotráfico en los medios de entretenimiento". *Diálogos, propuestas, historias para una Ciudadanía Mundial*. Publicado en julio de 2005. <https://base.d-ph.info/es/fiches/dph/fiche-dph-7137.html>
- Almanza Avendaño, Ariagor Manuel, Anel Hortensia Gómez San Luis, Diego Nahúm Guzmán González y José Alfonso Cruz Montes. 2018. "Representaciones sociales acerca del narcotráfico en adolescentes de Tamaulipas". *Región y sociedad* 30, núm. 72: 1-25. doi: 10.22198/rys.2018.72.a846
- Almazán, Alejandro. 2009. *Entre perros*. México: Mondadori.
- Almonacid Buitrago, Julián Alveiro. 2016. "Balas, narcotráfico y 'corridos prohibidos': la banda sonora del conflicto colombiano". *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* 14: 57-73. <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/315888>
- Altamirano, Magdalena. 2010. "Representaciones femeninas en el corrido mexicano tradicional. Heroínas y antiheroínas". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 65, núm. 2: 445-464. doi: 10.3989/rdtp.2010.15
- Álvarez Gardeazábal, Gustavo. 1986. *El divino*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Alvite, Dosinda. 2016. "La Reina del Sur: problemas éticos de un protagonismo excesivo". En *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura*, coordinado por Juan Carlos Ramírez-Pimienta y María Socorro Tabuenca Córdoba, 55-88. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Amezcu Vega, María José y Regina María Rodríguez Villanueva. 2022. "Las mujeres en la industria del cine de México". Tesis de licenciatura. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. <https://hdl.handle.net/11117/8549>

- Andrews, David. 2012. "The rape-revenge film: biocultural implications". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 54: 1-4.
<https://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/DAndrewsRapeRevenge/>
- Anesi, Cecilia y Giulio Rubino. 2020. "Inside the Sinaloa Cartel's move toward Europe". *Organized Crime and Corruption Reporting Project*. Publicado el 15 de diciembre de 2020.
<https://www.occrp.org/en/investigations/inside-the-sinaloa-cartels-move-toward-europe>
- Anitua, Gabriel Ignacio y Valeria Alejandra Picco. 2012. "Género, drogas y sistema penal. Estrategias de defensa en casos de mujeres mulas". En *Violencia de género. Estrategias de litigio para la defensa de los derechos de las mujeres*, editado por Verónica Absi, 217-254. Buenos Aires: Defensoría General de la Nación.
- Anzaldúa, Gloria. (1987) 2012. *Borderlands/La Frontera. The new Mestiza*. 4ª ed. San Francisco: Aunt Lute.
- Apodaca, Juan Alberto. 10 de julio de 2017. "El videohome contemporáneo. Un modelo para armar". *Revista Icónica*. <http://revistaiconica.com/videohome-mexicano/>
- Apodaca, Juan Alberto. 2020. "El narco cine en la frontera México-Estados Unidos. Apuntes sobre una (micro)industria del videohome fronterizo". En *Escenarios postnacionales en el Nuevo Cine Latinoamericano: Argentina - México - Chile - Perú - Cuba*, editado por Mónica Satarain y Christian Wehr, 197-207. Múnich: AVM – Akademische Verlagsgemeinschaft München.
- Apodaca, Juan Alberto, Lauro Zavala y Camilo Contreras Delgado. 2014. "Tijuana en el cine de México y Estados Unidos (1916-2011). La construcción de espacios ideologizados". *Revista Toma Uno* 3: 85-97. doi: 10.55442/tomauno.n3.2014.9293
- Arendt, Hannah. 1951. *The origins of totalitarianism*. Nueva York: Harcourt-Brace.
- Astorga, Luis Alejandro. 1995. *Mitología del "narcotraficante" en México*. México: Plaza y Valdés.
- Astorga, Luis Alejandro. 1996. *El siglo de las drogas*. México: Espasa.

- Astorga, Luis Alejandro. 1997. "Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia". *Revista Mexicana de Sociología* 59, núm. 4: 245-261. doi: 10.2307/3541131
- Astorga, Luis Alejandro. 2003. *Drogas sin fronteras*. México: Grijalbo.
- Astorga, Luis Alejandro. 2005. "Notas críticas. Corridos de traficantes y censura". *Región y sociedad* XVII, núm. 32: 145-165. <https://www.redalyc.org/pdf/102/10203205.pdf>
- Astorga, Luis Alejandro. 2007. *Seguridad, traficantes y militares: el poder y la sombra*. México: Tusquets.
- Astorga, Luis Alejandro y David A. Shirk. 2010. *Drug trafficking organizations and counter-drug strategies*. San Diego: University of California at San Diego, Center for U.S.-Mexican Studies. <https://escholarship.org/uc/item/8j647429>
- Avalos, Adán. 2009. "The *naco* in Mexican film: *La banda del carro rojo*, border cinema, and migrant audiences". En *Latsploitation, exploitation cinemas, and Latin America*, editado por Victoria Ruétalo y Dolores Tierney, 185-197. Nueva York y Oxford: Routledge.
- Avendaño Ruz, Claudio. 2022. "¿Vivir en contrapicado?". *Aularia: Revista digital de comunicación* 11, núm. 1: 65-66. https://www.aularia.org/lib/pdf/2022_009_articulo_AVENDANO.pdf
- Avila, Edward A. 2012. "Conditions of (im)possibility. Necropolitics, neoliberalism and the cultural politics of death in the contemporary Chicana/o film and literature". Tesis doctoral. University of California San Diego. <https://escholarship.org/uc/item/7sh1f55b>
- Avitia, Antonio. 1997. *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia. Tomo I (1810-1910)*. México: Porrúa.
- Ayala Blanco, Jorge. 1991. *La disolución del cine mexicano*. México: Grijalbo.
- Bailey, John. 2014. *The politics of crime in Mexico: democratic governance in a security trap*. Boulder: FirstForum Press.

- Baker, Katharine K. y Michelle Oberman. 2016. "Women's sexual agency and the law of rape in the 21st century". *Special Issue: Feminist Legal Theory (Studies in Law, Politics, and Society)* 69: 63-111. doi: 10.1108/S1059-433720160000069003
- Baldenea, Jesús. 9 de enero de 2024. "'La China': el narcocorrido de Javier Rosas sobre la peligrosa sicaria de 'Los Dámaso'". *Infobae*. <https://www.infobae.com/mexico/2024/01/09/la-china-el-narcocorrido-de-javier-rosas-sobre-la-peligrosa-sicaria-de-los-damaso/>
- Baltazar, Elia. 4 de febrero de 2018. "Duras, atractivas y sanguinarias: las mujeres que llegaron más alto en el narco mexicano". *Infobae*. <https://www.infobae.com/america/mexico/2018/02/04/duras-atractivas-y-sanguinarias-las-mujeres-que-llegaron-mas-alto-en-el-narco-mexicano/>
- Barranco Hernández, Geraldyn. 2022. "Indicadores del perfil de mujeres involucradas con la delincuencia organizada — Huachicol en Hidalgo, México". Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. <http://dgsa.uaeh.edu.mx:8080/jspui/handle/231104/3091>
- Batchelor, Susan. 1995. "Prove me the bam! Victimization and agency in the lives of young women who commit violent offenses". *The Probation Journal of Community and Criminal Justice* 52, núm. 4: 358-375. doi: 10.1177/0264550505058034
- Becerra Cuevas, Norma Angélica e Irma Lorena Acosta Reveles. 2023. "El Estado mexicano frente al feminicidio (2010-2020)". En *Perspectivas femeninas y feministas: arte, educación y violencias*, coordinado por Norma Gutiérrez Hernández y Oliva Solís Hernández, 173-190. Zacatecas: Astra.
- Becker, Gary S. 1964. *Human capital: a theoretical and empirical analysis, with special reference to education*. Chicago: University of Chicago Press.
- Beittel, June S. 2022. *Mexico: organized crime and drug trafficking organizations*. Washington: Servicio de Investigación del Congreso de los Estados Unidos. <https://crsreports.congress.gov/product/pdf/R/R41576>

- Belmonte Grey, Carlos. 2018. "Loz Brotherz Films, paradigma del cine narco televisivo y uso de la memoria presente". En *Cine y audiovisual: Trayectos de ida y vuelta*, coordinado por Antonia Del Rey-Reguillo y Nancy Berthier, 32-47. Madrid: Shangrila Textos Aparte.
- Belmonte Grey, Carlos. 2021. "Sentirse popular y mexicano: el cine de ficheras/sexycomedia". En *El paraíso de las emociones. Teoría, producción y contextos de la experiencia fílmica*, coordinado por Carlos Belmonte Grey y Álvaro Arturo Fernández Reyes, 197-219. Valencia: Tirant Humanidades.
- Benamou, Catherine L. 2009. "Con amor, tequila, y gasolina: Lola the truck driver, and screen resistance in *cine fronterizo*". En *Latsploitation, exploitation cinemas, and Latin America*, editado por Victoria Ruétalo y Dolores Tierney, 171-184. Nueva York y Oxford: Routledge.
- Benavides, Oswald Hugo. 2008. *Drugs, thugs, and divas: telenovelas and narco-dramas in Latin America*. Austin: University of Texas Press.
- Bernabéu Albert, Salvador. 2017. "La saga de Camelia la Texana. La mujer en el narco y en el narcocorrido". *Conserveries mémorielles* 20: 1-25.
<https://journals.openedition.org/cm/2498>
- Berthier, Nancy y Viviane Alary. 2011. *Lexique bilingue des arts visuels : français-espagnol*. París: Ophrys.
- Bhabha, Homi. (2001) 2003. "The other question: stereotype, discrimination and the discourse of colonialism". En *The new social theory reader: contemporary debates*, editado por Steven Seidman y Jeffrey C. Alexander, 388- 402. Londres y Nueva York: Routledge.
- Bolter, Jay David y Richard Grusin. 1999. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press.
- Bongertman, Eline C. 2014. "La enunciación de la identidad marginal. El Justiciero en el melodrama de la narcocultura mexicana". Tesis de maestría. Leiden University.
<https://studenttheses.universiteitleiden.nl/handle/1887/28563>
- Bordwell, David y Kristin Thompson. 2008. *Film art: an introduction*. Boston: McGraw-Hill.

- Botero Carvajal, Lorena. 2018. "Telenovelas and narconovelas: love and intimacy in Cali, Colombia". Tesis de maestría. Dalhousie University. <https://dalspace.library.dal.ca/xmlui/handle/10222/73896>
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. París: Les Éditions de Minuit.
- Boyd, Susan. 2002. "Media construction of illegal drugs, users and sellers. A closer look at *Traffic*". *International Journal of Drug Policy* 13: 397-407. doi: 10.1016/S0955-3959(02)00079-8
- Boyd, Susan. 2006. "Representation of women in the drug trade". En *Criminalizing women: gender and (in)justice in neo-liberal times*, editado por Gillian Balfour y Elizabeth Comack, 131-151. Black Point: Fernwood.
- Boyle, Karen. 2004. *Media and violence: gendering the debates*. Thousand Oaks: Sage.
- Brennan, Teresa. 2004. *The transmission of affect*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- Brey, Iris. 2020. *Le regard féminin: Une révolution à l'écran*. París: Éditions de l'Olivier.
- Brownmiller, Susan. 1975. *Against our will: men, women, and rape*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Bunker, Robert J. y José de Arimatéia da Cruz. 2015. "Cinematic representations of the Mexican narco war". *Small Wars & Insurgencies* 26, núm. 4: 702-716. doi: 10.1080/09592318.2015.1050821
- Burgos Dávila, César Jesús. 2011. "Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos desde la noción de mediador". *Athenea Digital* 11, núm. 1: 97-110. <https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/244689>
- Burgos Dávila, César Jesús. 2012. "Mediación musical. Aproximación etnográfica al narcocorrido". Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/129901>
- Burgos Dávila, César Jesús. 2016. "¡Que truene la tambora y que suene el acordeón!": Composición, difusión y consumo juvenil de narcocorridos en Sinaloa". *Trans. Revista transcultural de música* 20: 1-24. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82252822010>

Burgos Dávila, César Jesús, Helena Simonett y David Moreno Candil. 2021. "La censura al narcocorrido en México: análisis etnográfico de la controversia". En *Economías de las músicas norteñas*, coordinado por José Juan Olvera Gudiño, 47-70. México: Publicaciones de la Casa Chata.

Butler, Judith. (1990) 2010. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Nueva York: Routledge.

Cabañas, Miguel Ángel. 2008. "El narcocorrido global y las identidades transnacionales". *Revista de Estudios Hispánicos* 42, núm. 3: 519-542.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2880436>

Calderón, Laura Y., Kimberly Heinle, Rita E. Kuckertz, Octavio Rodríguez Ferreira y David A. Shirk, eds. 2021. *Organized crime and violence in Mexico: 2021 special report*. San Diego: University of San Diego.

Campbell, Ann. 1990. "Female participation in gangs". En *Gangs in America*, editado por C. Ronald Huff, 163-182. Newbury Park: Sage.

Campbell, Federico. 1995. "El narcotraficante". En *Mitos mexicanos*, editado por Enrique Florescano, 283-292, México: Nuevo Siglo Aguilar.

Campbell, Howard. 2008. "Female drug smugglers on the U.S.-Mexico border. Gender, crime and empowerment". *Anthropological Quarterly* 81, núm. 1: 233-267. doi: 10.1353/anq.2008.0004

Campbell, Howard. 2011. "No end in sight: violence in Ciudad Juárez". *NACLA Report on the Americas* 44, núm. 3: 19-22.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10714839.2011.11722155>

"Cantantes que fueron asesinados en los últimos años en México y que pudieron ser víctimas del hijo del Chapo Guzmán". 22 de diciembre de 2021. *Prensa Libre*, sección Internacional.
<https://www.prensalibre.com/internacional/cantantes-que-fueron-asesinados-en-los-ultimos-anos-en-mexico-y-que-pudieron-ser-victimas-del-hijo-del-chapo-guzman/>

- Cantarell Gamboa, Melvin. 2002. "Malverde y Bernal, el santo y el héroe". En *Historia de la violencia, criminalidad y narcotráfico en el noroeste de México. Memoria del XVII Congreso de historia regional, versión internacional*, 129-136. Culiacán: Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales, Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Caputi, Jane y Diana E. H. Russell. 1992. "Femicide: Sexist terrorism against women". En *Femicide, the politics of woman killing*, editado por Jill Radford y Diana E. H. Russell, 13-21. Nueva York y Toronto: Twayne Publishers y MacMillan.
- Caramalac, Rosilene y Flávio Adriano Nantes. 2022. "A violência, os afetos, a sodororidade em *Noche de fuego*, de Tatiana Huevo". *Polémicas feministas* 6: 1-19. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/polemicasfeminista/article/view/39429/39409>
- Carey, Elaine. 2008. "Women with golden arms: narco-trafficking in North America, 1910-1970". *History Compass* 6, núm. 3: 774-795. doi: 10.1111/j.1478-0542.2008.00516.x
- Carey, Elaine. 2009. "'Selling is more of a habit than using'. Narcotraficante Lola la Chata and her threat to civilization, 1930-1960". *Journal of Women's History* 21, núm. 2: 62-89. doi: 10.1353/jowh.0.0080
- Carey, Elaine. 2014. *Women drug traffickers: mules, bosses, and organized crime*. Albuquerque. University of New Mexico Press.
- Carey, Elaine y José Carlos Cisneros Guzmán. 2011. "The daughters of La Nacha: profiles of women traffickers". *NACLA report on the Americas* 44, núm. 3: 23-24.
- Cardi, Coline y Geneviève Pruvost, dir. 2012. *Penser la violence des femmes*. París: La Découverte. https://www.academia.edu/44043394/Penser_la_violence_des_femmes
- Carrillo Hernández, Edith. 2012. "¿Vinculadas al narco? Mujeres presas por delitos contra la salud". *Desacatos: Revista de Antropología Social* 38: 61-72. doi: 10.29340/38.271
- Carrillo Cal y Mayor, Juan Carlos. 2022. "Representaciones de la violencia fílmica desde la mirada femenina. Tres películas mexicanas postpandemia: *Sin señas particulares* (Fernanda

- Valadez, 2020), *Noche de fuego* (Tatiana Huezo, 2021), *La civil* (Teodora Mihai, 2021)". *Revista Panamericana de Comunicación* 4, núm. 1: 107-118. doi: 10.21555/rpc.v4i1.2556
- Casas-Zamora, Kevin. 23 de diciembre de 2010. "Mexico's forever war". *Foreign Policy*. <https://foreignpolicy.com/2010/12/23/mexicos-forever-war/>
- Castañeda Álvarez, Ulises. 9 de marzo de 2020. "Panorama de la mujer en el cine mexicano". *La Crónica de hoy — Morelos*, sección Escenario. <https://www.cronicamorelos.com/notas-panorama-de-la-mujer-en-el-cine-mexicano-1868-2020>
- Castejón Leorza, María. 2004. "Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres. *Berceo* 147: 303-327. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1387383>
- Castelletti Font, Claudia. 2016. "Las 'narcas': estereotipos de género en los roles y funciones de las mujeres que integran una asociación ilícita para el tráfico de drogas". En *Género y justicia. Estudios e investigaciones en el Perú e Iberoamérica*, coordinado por Marianella Ledesma Narváez, 299-328. Lima: Tribunal Constitucional del Perú.
- Castro Ricalde, Maricruz. 2002. "Feminismo y teoría cinematográfica". *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 25: 23-48. <https://biblat.unam.mx/en/revista/escritos-revista-del-centro-de-ciencias-del-lenguaje/articulo/feminismo-y-teoria-cinematografica>
- Castro Ricalde, Maricruz. 2003. "El cuerpo femenino y los modelos de representación: el cine de María Novaro". *Debate feminista* 27: 261-276. <https://www.jstor.org/stable/42624753>
- Castro Ricalde, Maricruz. 2004. "Popular Mexican cinema and undocumented immigrants". *Discourse* 26, núms. 1-2: 194-213. doi: 10.1353/dis.2005.0012
- Castro Ricalde, Maricruz. 2005. "El feminismo y el cine realizado por mujeres en México". *Razón y Palabra* 46. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/mcastro.html>
- Centro de Capacitación Cinematográfica. 2020. "Paridad de género en el proceso de admisión del CCC para 2021". Publicado el 1 de julio de 2020.

<https://elccc.com.mx/sitio/index.php/noticias-y-prensa/noticias/2012-paridad-de-genero-en-el-proceso-de-admision-del-ccc-para-2021>

Cerbino, Mauro y Anahí Macaroff. 2011. "Un diálogo con José Manuel Valenzuela. Heridas abiertas en la frontera México-Estados Unidos: migración, feminicidio y narco-cultura". *Iconos. Revista de ciencias sociales* 39: 169-178. <https://iconos.flacsoandes.edu.ec/index.php/iconos/article/view/746/726>

Cervantes, Sergio. 2002. "La narcoviolencia en Sinaloa". En *Historia de la violencia, criminalidad y narcotráfico en el noroeste de México. Memoria del XVII Congreso de historia regional, versión internacional*, 219-230. Culiacán: Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales, Universidad Autónoma de Sinaloa.

Chabat, Jorge. 2010. *Combatting drugs under Calderon: the inevitable war*. México: Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE).

Chastagner, Claude. 2016. "Les narcocorridos du Movimiento Alterado. Une poésie de la rue?". *Les Cahiers de Framespa* 21: 1-21. doi: 10.4000/framespa.3908

Cisneros Guzmán, José Carlos. 2012. "Las tres jefas". En *Las jefas del narco. El ascenso de las mujeres en el crimen organizado*, coordinado por Arturo Santamaría Gómez, 125-138. México: Grijalbo.

Cloutier, Gretchen. 2016. "Latin America's female prisoner problem: how the War on drugs, feminization of poverty, and female liberation contribute to mass incarceration of women". *Clocks and Clouds* 7, núm. 1. <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1563>

Clover, Carol J. 1992. *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*. Princeton: Princeton University Press.

Cobo, Adriana. "¿Es el ornamento un delito?". *Esfera Pública*. 28 de junio de 2008. <https://publicaesfera.wordpress.com/2008/06/28/la-estetica-del-narcotrafico/>

Cobo, Leila. 2013. *Jenni Rivera: the incredible story of a warrior butterfly*. Nueva York: Penguin.

Cocca, Carolyn. 2020. "Reproducing inequality and representing diversity: the politics of gender in superhero comics". En *Spaces between*, editado por Nina Eckhoff-Heindl y Veronique Sina, 1-15. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH. doi: 10.1007/978-3-658-30116-3_1

"'Los cocineros', la nueva exportación de los cárteles narco mexicanos y colombianos a Europa". 19 de mayo de 2022. *Infobae*. <https://www.infobae.com/america/mexico/2022/05/19/tecnologia-mas-narcos-de-mexico-y-colombia-la-combinacion-letal-que-envenena-a-europa/>

Colín, Mario. 1972. *El corrido popular en el Estado de México*. Toluca: Gobierno del Estado de México.

Colín Rodea, Marisela. 2014. "Miss Bala: la normalidad del mal y la dimensión psicológica del miedo". En *Changes, conflicts and ideologies in contemporary Hispanic culture*, editado por Teresa Fernández-Ulloa, 432-452. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing. http://www.csub.edu/~tfernandez_ulloa/changes.pdf

Congreso de los Estados Unidos. 2020. Comité de asuntos exteriores de la Cámara de representantes, Subcomité del Hemisferio Occidental, seguridad civil y comercio. *Assessing U.S. Security Assistance to Mexico*. Washington: Oficina de asuntos internacionales de narcóticos y aplicación de la ley. <https://2017-2021.state.gov/assessing-u-s-security-assistance-to-mexico/>

Connell, Raewyn. 1995. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.

Connell, Raewyn. 1998. "Masculinities and Globalization". *Men and Masculinities* 1, núm. 1: 3-23. doi: 10.1177/1097184X98001001001

Connell, Raewyn. y James W. Messerschmidt. 2005. "Hegemonic masculinity: rethinking the concept". *Gender and Society* 19, núm. 6: 829-859. doi: 10.1177/0891243205278639

Córdova Solís, Rober Nery. 2011. *La narcocultura: simbología de la transgresión, el poder y la muerte. Sinaloa y la "leyenda negra"*. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.

Coria, Carlos. 13 de marzo de 2015. "Sanciones de 300 mil pesos a quien interprete o difunda narcocorridos". *Excelsior*.

<https://www.excelsior.com.mx/nacional/2015/03/13/1013124>

Covarrubias González, Israel. 2000. "Frontera y anonimato: una interpretación de la violencia sobre las mujeres en Ciudad Juárez, 1993-2000". Tesis de maestría. Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora.

Creed, Barbara. 1993. *The monstrous feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. Nueva York: Routledge.

Crenshaw, Kimberle. 1989. "Demarginalizing the intersection of race and sex: a Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics". *The University of Chicago Legal Forum* 1: 139-167.

<https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8/>

Cronin, Anne M. 2000. "Consumerism and 'compulsory individuality'. Women, will and potential". En *Transformations: Thinking through feminism*, editado por Sarah Ahmed, Jane Kilby, Celia Lury, Maureen McNeil, Maureen Mcneil y Beverley Skeggs, 273-287. Londres: Routledge.

Cupic, Tijana. 2021. "The perfect Miss Narco: on hateful representation of women in Netflix TV shows *El Chapo* and *Narcos: Mexico*". *ACTA IASSYENSIA COMPARATIONIS* 28, núm. 2: 89-94. doi: 10.47743/aic-2021-2-0010

D. Skar, Stacey Alba. 2007. "El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional. *Rosario Tijeras y María llena eres de gracia*". *ALPHA* 25: 115-131. doi: 10.4067/S0718-22012007000200008

De Bragança, Maurício. 2015. "Imagens de ostentação nas narconarrativas: consumo e cultura popular". *Rumores* 17, núm. 9: 147-163. doi: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2015.90028

"De Chalino Sánchez a Valentín Elizalde, los atentados en contra de cantantes de regional mexicano". 6 de marzo de 2023. *Infobae*.

<https://www.infobae.com/entretenimiento/2023/03/06/de-chalino-sanchez-a-valentin-elizalde-los-atentados-en-contra-de-cantantes-de-regional-mexicano/>

De la Mora, Sergio. 2006. *Cinemachismo. Masculinities and sexualities in Mexican film*. Austin: University of Texas Press.

De la Torre Barrón, Arcelia. 2002. "Simbología de las drogas en el narcocorrido sinaloense". En *Historia de la violencia, criminalidad y narcotráfico en el noroeste de México. Memoria del XVII Congreso de historia regional, versión internacional*, 255-264. Culiacán: Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales, Universidad Autónoma de Sinaloa.

De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

De Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

De los Ríos Ramírez, María Fernanda. 2012. "Narcovideohomes el reflejo de la sociedad mexicana en crisis". Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México. <https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000686386>

"De venganzas y narcocorridos: los terribles asesinatos de músicos bajo la sombra del narco". 10 de julio de 2019. *Infobae*. <https://www.infobae.com/america/mexico/2019/07/10/de-venganzas-y-narcocorridos-los-terribles-asesinatos-de-artistas-bajo-la-sombra-del-narco/>

Dehayé, Maxime. 2019. "Le kitsch dans le cinéma narco". Tesis de maestría. Université de Liège. <http://hdl.handle.net/2268.2/6703>

Del Olmo, Rosa. 1992. *¿Prohibir o domesticar? Políticas de drogas en América Latina*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad.

Dell'Agnese, Elena. 2005. "The US-Mexico border in American movies: A political geography perspective". *Geopolitics* 10: 204-221. doi: 10.1080/14650040590946548

Delvaux, Martine. (2013) 2018. *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*. Montreal: Éditions du remue-ménage.

“Detienen en México al cantante Gerardo Ortiz por su polémico video donde se simula el asesinato de una mujer”. 18 de julio de 2016. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-36830138>

Di Leo Razuk, Andrés. 2018. Introducción a *Pensar el fenómeno narco: El narcotráfico en los discursos audiovisuales (2010-2015)*, editado por Esteban Mizrahi, Adriana Callegaro, Andrés Di Leo Razuk, Agustina Grasso, Rafael Mc Namara, Mariana Quadrini y María Alejandra Val, 13-43. Buenos Aires: CLACSO.

Díaz Martín, Esther. 2017. “Contestaciones: The music genre of cyber-hociconas”. *Chicana/Latina Studies* 16, núm. 2: 76-99. <https://www.jstor.org/stable/45186495>

Doane, Mary Ann. 1991. *Femmes fatales. Feminism, film theory, psychoanalysis*. Nueva York: Routledge.

Domínguez Ruvalcaba, Héctor. 2015. *Nación criminal: Narrativas del crimen organizado y el Estado mexicano*. México: Ariel, Ediciones culturales Paidós.

Domínguez Ruvalcaba, Héctor. 2017. “Crueldad y masculinidad en las narrativas del narcotráfico en México”. En *Narcocultura de norte a sur. Una mirada cultural al fenómeno del narco*, editado por Ainhoa Vásquez Mejías, 115-132. México, Chihuahua: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte (UNAM) y Universidad Autónoma de Chihuahua.

Domínguez Ruvalcaba, Héctor y Patricia Ravelo. 2003. “La batalla de las cruces. Los crímenes contra las mujeres en la frontera y sus intérpretes”. *Desacatos* 13: 122-133.

Drug Enforcement Administration. “Staffing and budget”. *United States Drug Enforcement Administration*. Último acceso el 13 de abril de 2024. <https://www.dea.gov/data-and-statistics/staffing-and-budget>

- Dunn, Stephane. 2010. *“Baad bitches” and sassy supermamas: Black power action films*. Champaign: University of Illinois Press.
- Echazarreta Soler, Carmen y Teresa Gema Martín Casado. 2017. “La desigualdad de género en los videoclips musicales”. En *La desigualdad de género invisibilizada en la comunicación: Aportaciones al III Congreso internacional de comunicación y género y al I Congreso internacional de micromachismo en la comunicación*, editado por Juan Carlos Suárez Villegas, Luis Alfonso Guadarrama Rico, Jannet Valero Vilchis y Paola Panarese. Madrid: Dykinson. E-book.
<https://books.google.fr/books?hl=en&lr=&id=rrOxDgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT245&dq>
- Edberg, Mark Cameron. 2004. *El Narcotraficante. Narcocorridos & the construction of a cultural persona on the U.S.-Mexico border*. Austin: University of Texas Press.
- Elefant, Lior, Ety Konor-Attias, Yael Hasson y Noga Dagan-Buzaglo. 2021. *The celluloid ceiling: a gender-based analysis of the Israeli film industry*. Tel-Aviv y Bonn: Adva Center y Friedrich Ebert Stiftung.
- Escalante Gonzalbo, Fernando. 2013. “Paisaje antes de la batalla. Notas sobre el contexto de la guerra contra las drogas en México”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 58, núm. 218: 73-104. doi: 10.1016/S0185-1918(13)72290-6
- Escobar, Fernando. 21 de diciembre de 2021. “Valentín Elizalde, Jenny Rivera y los famosos presuntamente asesinados por el narco”. *El Sol de la Laguna*.
<https://www.elsoldelalaguna.com.mx/doble-via/famosos-que-presuntamente-fueron-asesinados-por-carteles-del-narco-7637688.html>
- Farge, Arlette. 2012. Prefacio a *Penser la violence des femmes*, dirigido por Coline Cardi y Geneviève Pruvost, 9-12. París: La Découverte.
- Federal Glass Ceiling Commission. 1995. *Solid investment: making full use of the nation's human capital*. Washington: U.S. Department of Labor.
- Feher, Michel. 2007. “S’apprécier, ou les aspirations du capital humain”. *Raisons politiques* 28: 11-31. <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2007-4-page-11.htm>

- Fernández, Jorge. 2001. *El otro poder: las redes del narcotráfico, la política y la violencia en México*. México: Nuevo Siglo Aguilar.
- Fernández, Celestino. 2021. "'Corridos': (Mostly) true stories in verse with music". *Journal of Folklore and Education* 8: 63-70. <https://jfepublications.org/wp-content/uploads/2021/09/2021Fernandez.pdf>
- Fernández Velázquez, Juan Antonio. 2011. "Los sinaloenses: entre gustos musicales, gozos y representaciones. De los corridos sobre narcotráfico y traficantes a los narcocorridos (1970-2000)". Tesis de maestría. Universidad Autónoma de Sinaloa. <https://cutt.ly/USp75Yz>
- Fernández Velázquez, Juan Antonio. 2014. "Las mujeres en el narcotráfico". *Clivajes* 1, núm. 1: 1-11. <https://clivajes.uv.mx/index.php/Clivajes/article/view/697/1518>
- Fernández Meléndez, Jorge. 1994. *La trama negra de las redes del narcotráfico: a la despenalización de la droga*. México: Rayuela.
- Ferri, Pablo. 9 de junio de 2018. "El Chapo Guzmán es la mayor ficción de la supuesta guerra del narco". *El País*. https://elpais.com/internacional/2018/06/08/mexico/1528477825_898902.html?id_externo_rsoc=FB_CC
- "Firman medios acuerdo contra la violencia". 24 de marzo de 2011. *El Universal*. <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/754131.html>
- Fisher, Steve y Patrick J. McDonnell. 18 de junio de 2018. "Mexico sent in the army to fight the drug war. Many question the toll on society and the army itself". *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/world/la-fg-mexico-military-drugs-20180618-story.html>
- Flores, Enrique. 2013. *Rimas malandras: del narcocorrido al narco rap*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Flores Pérez, Carlos Antonio. 2019. "Contrabando, tráfico de drogas y la configuración de circuitos institucionales para su protección en México". *Revista de Estudios en Seguridad Internacional* 5, núm. 1: 37-58. doi: 10.18847/1.9.4
- Flores Ramírez, Dayri Jaruny. 2021. "Feminicidios en Tijuana: la segunda entidad a nivel nacional con más asesinatos de mujeres por el hecho de ser mujeres". Ponencia presentada en el *Congreso internacional de ciencias sociales Paso del Norte*, 8-12 de noviembre. <http://econferencias.uacj.mx/ocs/index.php/cienciassociales/CS2021/paper/view/1040/0>
- Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir*. París: Gallimard.
- Foucault, Michel. (1976) 1997. "Cours du 17 mars 1976". En *Il faut défendre la société 1975-1976*. París: Gallimard, 213-235.
- Foucault, Michel. (1975) 1993. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. París: Gallimard.
- Foucault, Michel. (1977) 2000. *Estrategias de poder, vol.II*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel. (1979). 2004. *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*. París: Gallimard y Seuil.
- Franco, Jean. 1989. *Plotting women: Gender and representation in Mexico*. Nueva York: Columbia University Press.
- Franco, Jean. 2008. "La violación: un arma de guerra". *Debate Feminista* 37: 16-33. <https://www.jstor.org/stable/42625509>
- Franco Ramos, Jorge. 1999. *Rosario Tijeras*. Barcelona: Planeta.
- Franko Aas, Katja. 2013. *Globalization and crime*. Londres: Sage.
- Fredriksson, Tea. 2020. "Avenger in distress: a semiotic study of Lisbeth Salander, rape-revenge and ideology". *Nordic Journal of Criminology* 22, núm. 1: 58-71. doi: 10.1080/2578983X.2020.1851111

- Fregoso, Rosa-Linda y Cynthia Bejarano, eds. 2010. *Terrorizing women: femicide in the Américas*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Fuller, Abigail A. 2004. "What difference does difference make? Women, race, ethnicity, social class, and social change". *Race, Gender, and Class* 11: 8-29. <https://www.jstor.org/stable/43496816>
- Galindo Vásquez, Karla. 2002. "Representaciones simbólicas de la violencia en las narcopelículas". En *Historia de la violencia, criminalidad y narcotráfico en el noroeste de México. Memoria del XVII Congreso de historia regional, versión internacional*, 265-269. Culiacán: Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales, Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Gallegos Hernández, Karla. 1999. "Antecedentes y trascendencia de la migración china a la zona del Pacífico norte mexicano". En *La crisis asiática y Sinaloa*, coordinado por Alfredo Octavio Millán Alarid, 244-256. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Gallegos Vargas, Jorge Luis e Iraís Rivera George. 2018. "Luces, cámara, acción: la participación de las mujeres en el cine mexicano". En *X Congreso virtual sobre historia de las mujeres. Comunicaciones (15 al 31 de octubre de 2018)*, 265-280. Jaén: Archivo histórico diocesano de Jaén. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6859743>
- Galvin, Jennie. 2014. "The Narcocorridos Movimiento Alterado (2008-2012): Representations of gender and gender relations in a world of hierarchies, drugs and violence". Tesis doctoral. University of Galway. <https://aran.library.nuigalway.ie/handle/10379/4771>
- Gamlin, Jennie B. y Sarah J. Hawkes. 2018. "Masculinities on the continuum of structural violence. The case of Mexico's homicide epidemic". *Social Politics* 25, núm. 1: 50-71. doi: 10.1093/sp/jxx010
- García, Gustavo y José Felipe Coria. 1997. *Nuevo cine mexicano*. México: Clío.
- García Canclini, Néstor. (2006) 2008. "La nueva escena sociocultural". En *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, Néstor García Canclini y Ernesto Piedras Fera, 2ª ed. revisada, 9-45. México: Siglo XXI y Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) México.

- García Niño, Arturo E. 2013. "La narconarrativa: un subgénero literario fronterizo y binacional". *Razón y Palabra* 84. <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/397/0>
- García Niño, Arturo E. 2017. "¿Atípicas narrativas o expresiones inherentes al espíritu de los tiempos? (Postales para un reaceramiento autocrítico a la narconarrativa)". En *Narcocultura de norte a sur. Una mirada cultural al fenómeno del narco*, editado por Ainhoa Vásquez Mejías, 17-45. México y Chihuahua: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte (UNAM) y Universidad Autónoma de Chihuahua.
- García Ochoa, Santiago. 2009. "Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la Road Movie". *Liño: Revista Anual de Historia del Arte* 15: 187-196. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3000459>
- García Pereyra, Rutilio y Juan Manuel Madrid Solórzano. 2009. "La representación del vicio a partir del desarrollo económico de una zona de frontera: Ciudad Juárez (México) y El Paso (Estados Unidos)". *El Norte — Finnish Journal of Latin American Studies* 4: 1-17. https://www.researchgate.net/publication/326922177_La_representacion_del_vicio_a_partir_del_desarrollo_economico_de_una_zona_de_frontera_Ciudad_Juarez_Mexico_y_El_Paso_Estados_Unidos
- García Riera, Emilio. 1986. *Historia del cine mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública.
- García Riera, Emilio. 1995. *Historia documental del cine mexicano. Tomo 17: 1974-1976*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara y Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.
- Garcíaadiego, Javier. 2010. "El Porfiriato (1876-1911)". En *Historia de México*, organizado por Gisela von Wobeser, 209-225. México: Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública, Academia Mexicana de Historia.
- Gaspar de Alba, Alicia. 2003. "The maquiladora murders: 1993-2003". *Aztlan: A Journal of Chicano Studies* 28: 1-17. <https://www.ingentaconnect.com/contentone/csrc/aztlan/2003/00000028/00000002/art0000>

- Gaspar de Alba, Alicia. 2005. *Desert blood: the Juárez murders*. Houston: Arte Público Press.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. París: Seuil.
- Getino, Octavio y Fernando Ezequiel Solanas. 1969. "Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo". *Tricontinental* 13. Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAL). <https://cinedocumentalyetnologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf>
- Giacomello, Corina. 2013. "Mujeres, delitos de drogas y sistemas penitenciarios en América Latina". Documento informativo del Consorcio Internacional sobre políticas de drogas, 1-27. https://www.unodc.org/documents/congress/background-information/NGO/IDPC/IDPC-Briefing-Paper_Women-in-Latin-America_SPANISH.pdf
- Giraldo, Isis. 2015. "Machos y mujeres de armas tomar. Patriarcado y subjetividad femenina en la narco-telenovela colombiana contemporánea". *La manzana de la discordia* 10, núm. 1: 67-81. doi: 10.25100/lamanzanadeladiscordia.v10i1.1596
- Giusto, Salvatore. 2019. "'One of us': the neomelodic music industry as a Camorra-mediated space of subaltern publicity in contemporary Naples". *Global Crime* 20, núm. 2: 134-155. doi: 10.1080/17440572.2019.1646131
- Goch, Víctor Manuel. "Homenaje al Mexploitation, género underground del cine mexicano". *Yo sí veo cine mexicano*. 20 de octubre de 2012. <http://yosiveocinemexicano.blogspot.com/2012/10/feratum-rinde-homenaje-al-cine-de.html>
- Goliot-Lété, Anne y Francis Vanoye. (2009) 2020. *Précis d'analyse filmique*. París: Armand Colin.
- González, Ronaldo. 1996. "Modernidad, narcotráfico y violencia en Sinaloa". En *Merodeos (una Mirada generacional)*, 56-70. Culiacán: Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional (DIFOCUR).

- González Flores, Francisca. 2010. "Mujeres y pacto fáustico en el narcomundo. Representaciones literarias y cinematográficas en *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria, *María llena eres de gracia* de Joshua Marston y *La reina del sur* de Arturo Pérez Reverte". *Romande Quarterly* 57, núm. 4: 286-299. doi: 10.1080/08831157.2010.496346
- González Rodríguez, Sergio. (2002) 2005. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- González Rodríguez, Sergio. 2012. *The femicide machine*. Los Ángeles: Semiotext(e).
- González Sánchez, Igael. 2016. "Entre la censura y los negocios: notas sobre la industria del corrido de narcotráfico y de la nueva música regional mexicana". *Methodos. Revista de Ciencias Sociales* 4, núm. 1: 87-99. doi: 10.17502/m.rcs.v4i1.107
- Grayson, George W. 2007. "Mexico and the drug cartels". *E-Notes: Foreign Policy Research Institute*.
<https://web.archive.org/web/20100710083037/http://www.fpri.org/enotes/200708.grayson.mexicodrugcartels.html>
- Gribaudo, Gabriella. 2010. "Donne di camorra e identità di genere." *Meridiana: Rivista di storia e scienze sociali*, número especial "Donne di Mafia", 67: 145-154. Roma: Viella. doi: 10.1400/166970
- Grillo, Ioan. (2011) 2012. *El narco: Inside Mexico's criminal insurgency*. Nueva York: Bloomsbury Press.
- Guerrero Gutiérrez, Eduardo. 1 de junio de 2011. "La raíz de la violencia". *Nexos*.
<https://www.nexos.com.mx/?p=14318>
- Guerrero Velasco, Jorge Abel. 2012. "Territorio Chapo". En *Las jefas del narco. El ascenso de las mujeres en el crimen organizado*, coordinado por Arturo Santamaría Gómez, 213-229. México: Grijalbo.
- Gutiérrez Bayardi, José Oswaldo. 2014. "Arguments by definition: Felipe Calderón's *War on drugs* and the power to persuade". Tesis de maestría. Université de Montréal.
<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11963>

- Hagedorn, John. 2005. "The global impact of gangs". *Journal of Contemporary Criminal Justice* 21, núm. 2:153-159. doi: 10.1177/1043986204273390
- Hakim, Catherine. 2010. "Erotic capital". *European Sociological Review* 26, núm. 5: 499-518. doi: 10.1093/esr/jcq014
- "Halconas, cocineras, traficantes y acompañantes: ¿qué papel juegan las mujeres en el narco?". 3 de noviembre de 2021. *El Heraldo de México*. <https://heraldodemexico.com.mx/nacional/2021/11/3/halconas-cocineras-traficantes-acompanantes-que-papel-juegan-las-mujeres-en-el-narco-350049.html>
- Hall, Amelia A. 2015. "Badasses in bad movies: border hybridity, women's models, and gendered national identity in *cine fronterizo*". Tesis de licenciatura *honors*. University of Alberta. doi: 10.7939/R3862BB56
- Harley Tellez, Henry y Nereida Loera Salcedo. 2023. "El estigma social sobre el corrido de narcotráfico a través del meme". *Leteo* 4, núm. 8: 129-150. <https://vocero.uach.mx/index.php/leteo/article/view/1322>
- Harvey, David. 2005. *A brief history of neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.
- Haskell, Molly. (1974) 1975. *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*. Nueva York: Rinehart and Winston.
- Héau-Lambert, Catherine. 2014. "El narcocorrido mexicano: ¿la violencia como discurso identitario?". *Sociedad y discurso* 26: 155-178. doi: 10.5278/ojs.v0i26.1097
- Héau-Lambert, Catherine y Gilberto Giménez. 2004. "La representación social de la violencia en la trova popular mexicana". *Revista Mexicana de Sociología* 66, núm. 4: 627-659. doi: 10.22201/iis.01882503p.2004.004.6000
- Heller-Nicholas, Alexandra. 2011. *Rape-revenge films: a critical study*. Jefferson: McFarland.
- Henry, Claire. 2012. "Rape-revenge revisions: case studies in the contemporary film genre". Tesis doctoral. Anglia Ruskin University. <https://aru.figshare.com/articles/thesis/Rape->

[revenge revisions case studies in the contemporary film genre/23757639?file=42194970](https://www.researchgate.net/publication/23757639?file=42194970)

Henry, Claire. 2014. *Revisionist rape-revenge: redefining a film genre*. Nueva York: Springer.

Herlinghaus, Hermann. 2006. "Narcocorridos: An ethical reading of musical diegesis". *Trans. Revista Transcultural de Música*, dossier "Música silencios y silenciamientos: música violencia y experiencia cotidiana", editado por Ana María Ochoa, 10. <https://www.sibetrans.com/trans/article/150/narcocorridos-an-ethical-reading-of-musical-diegesis>

Hernández, Anabel, 2010. *Los señores del narco*. México: Random House Mondadori.

Hernández, Anabel, 2021. *Emma y las otras señoras del narco*. México: Grijalbo.

Hernández, Juan Miguel. 25 de febrero de 2021. "Baja California, primer lugar nacional en asesinatos de mujeres". *El Sol de Tijuana*. <https://www.elsoldetijuana.com.mx/local/baja-california-primer-lugar-nacional-en-asesinatos-de-mujeres-femicidios-violencia-6408269.html>

Hernández, Juan Miguel. 26 de febrero de 2023. "Baja California entre los más violentos contra la mujer". *La Voz de la Frontera*. <https://www.lavozdelafrontera.com.mx/local/baja-california-entre-los-mas-violentos-contra-la-mujer-9682414.html>

Hernández-Hernández, Oscar Misael. 2017. "Geopolíticas de los estudios sobre masculinidades en México". Conferencia pronunciada en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 12 de mayo. https://www.researchgate.net/publication/324964959_Geopoliticas_de_los_estudios_sobre_masculinidades_en_Mexico

Herrera, Yuri. 2004. *Trabajos del reino*. Cáceres: Periférica.

Herrera Bórquez, Kenya. 2018. "La cabrona aquí soy yo': cuerpos y subjetividades femeninas en la *narcocultura* de la frontera norte de México". Tesis doctoral. Universidad de Potsdam. doi: 10.25932/publishup-42368

- Herrera-Frimont, Celestino. 1946. *Los corridos de la Revolución*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Herrera-Sobek, María. 1993. *The Mexican corrido: a feminist analysis*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hickey, Walt, Ella Koeze, Rachael Dottle y Gus Wezerek. 2017. "The next Bechdel test". *FiveThirtyEight*. <https://projects.fivethirtyeight.com/next-bechdel/>
- Hinojosa Córdova, Lucila. 2015. "El cine mexicano de lo global a lo local". Ponencia presentada en el XXXIII Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA): *Precariedades, exclusiones, emergencias*, San Juan. https://www.academia.edu/17693433/El_cine_mexicano_de_lo_global_a_lo_local_L_Hinojosa_C%C3%B3rdova
- Human Rights Watch. 2010. "Mexico: country summary". Último acceso el 13 de abril de 2024. http://www.hrw.org/sites/default/files/related_material/mexico_0.pdf
- Ibargüengoitia, Juan. 18 de junio de 2011. "Baja Films suma ya más de 300 películas de aventuras producidas a bajo costo. Todas se inspiran en corridos". *Revista Pantalla*, sección Noticias de El Encerrón. http://www.revistapantalla.com/telemundo/elencerron/?id_nota=10393
- Iglesias-Prieto, Norma. 1991. *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*. Vol. 1 y 2. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- Illescas, Jon E. 2015. *La dictadura del videoclip*. México: Intervención cultural.
- Ingrascì, Ombretta. 2007a. "Women in the 'Ndrangheta: The Serraino-DiGiovine case." En *Women and the mafia. Female roles in organized crime structures*, editado por Giovanni Fiandaca, 47-52. Nueva York: Springer. doi: 10.1007/978-0-387-36542-8_4
- Ingrascì, Ombretta. 2007b. *Donne d'onore: Storie di mafia al femminile*. Milán: Bruno Mondadori.
- Ingrascì, Ombretta. 2010. "Donne, 'ndrangheta, 'ndrine. Gli spazi delle donne nelle fonti giudiziarie." *Meridiana: Rivista di storia e scienze sociali*, número especial "Donne di Mafia", 67: 35-54. Roma: Viella. doi: 10.1400/166965

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). 2024. *Defunciones por homicidio. De enero a junio de 2023 (preliminar)*. Aguascalientes: Sistema Nacional de Información Estadística y Geográfica.

https://inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2024/DH/DH2023_En-Jn.pdf

Jahangir, Asma. 1999. *Informe de la Relatora relativo a las ejecuciones extrajudiciales, sumarias o arbitrarias y presentado en cumplimiento de la resolución 1999/35 de la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas*. Nueva York y Ginebra: Consejo económico y social de la Organización de las Naciones Unidas.

<https://www.refworld.org/es/ref/informision/unchr/1999/es/101366>

Jamshidian, Sahar y Fazel Asadi Amjad. 2020. "Modern rape-revenge movies and Percy Bysshe Shelley's *The Cenci*". *K@ta* 22, núm. 2: 70-78. doi: 10.9744/kata.22.1.70-78

Jiménez Valdez, Elsa Ivette. 2014. "Mujeres, narco y violencia. Resultados de una guerra fallida". *Región y Sociedad* 4: 101-128. <http://hdl.handle.net/11117/3854>

Jimeno Santoyo, Myriam. 2004. *Crimen pasional: contribución a una antropología de las emociones*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Juan-Navarro, Santiago. 2018. "Narco-culturas transatlánticas. Espacios fronterizos y globalización en *La reina del sur*". *Diálogos Latinoamericanos* 27: 22-44. doi: 10.7146/dl.v19i27.111643

Kanagawa, Katie Michelle. 2009. "Girl avengers: Revising feminist approaches to sexuality, violence, and power in representation". Tesis doctoral. University of California.

Kaplan, Marcos. 1993. *El narcotráfico latinoamericano y los derechos humanos*. México: Comisión Nacional de los Derechos Humanos.

Karam Cárdenas, Tanius. 2013. "Mecanismos discursivos en los corridos mexicanos de presentación del 'Movimiento Alterado'". *Anagramas* 12, núm. 23: 21-41. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4740146>

- Karam Cárdenas, Tanius. 2014. "Nuevas construcciones de la mujer en el discurso musical. Reiteraciones y disonancias en el Corrido Alterado". En *Discurso, semiótica y lenguaje. Memorias del XXVI Encuentro Nacional de la Asociación mexicana de investigadores de la comunicación. La investigación de la comunicación en México ante la reforma constitucional en materia de telecomunicaciones, radiodifusión y competencia económica*, 893-908. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- Karam Cárdenas, Tanius. 2017a. "Recursos semióticos en los videoclips del narcocorrido contemporáneo". En *Miradas, lenguajes y perspectivas semióticas. Aportes desde América Latina*, compilado por Pardo Abril, Neyla Graciela y Luis Eduardo Ospina Raigosa, 560-575. Bogotá: Federación Latinoamericana de Semiótica, Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo.
- Karam Cárdenas, Tanius. 2017b. "Regímenes de representación de la violencia en las letras y videoclips de los tipos de narcocorrido contemporáneo". En *Cultura en América Latina: prácticas, significados, cartografías y discusiones*", coordinado por David Bautista Toledo, César Jiménez-Yañez y Christian Fernández Huerta, 159-172. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California.
- Karam Cárdenas, Tanius. 2018. "Los sonidos de la narcocultura. Exploración a propósito de la expresión musical". *Anuario de Investigación CONEICC* 1, núm. 25: 50-60. doi: 10.38056/2018aiccXXV43
- Kaye, Bradley. 2014. "Happily never after: reality, fantasy, and cultural dissonance in rape-revenge horror cinema". Tesis de maestría. Colorado State University. https://www.researchgate.net/publication/283085057_Happily_Never_After_Reality_Fantasy_and_Cultural_Dissonance_in_Rape-Revenge_Horror_Cinema
- Kik, Fei Jiun. 2019. "Women-led films: different female representations in popular cinemas". *International Journal of Social Sciences* 8, núm. 2: 88-107. doi: 10.20472/SS.2019.8.2.006
- Klingner, Donald E. 2015. "La tormenta perfecta: el tráfico de drogas en la región transfronteriza de México y Estados Unidos como una oportunidad no reconocida para el fortalecimiento

de la administración pública”. En *La Tormenta Perfecta, el tráfico de drogas ilegales en la zona fronteriza México—Estados Unidos y el papel de las administraciones públicas*, editado por Donald E. Klingner y Roberto Moreno Espinoza, 25-46. México: Academia Internacional de Ciencias Político-Administrativas y Estudios de Futuro (IAPAS).

LaFranchi, Howard. 20 de julio de 2009. “Mexico’s Army is violating human rights, groups say”. *The Christian Science Monitor*, sección Foreign Policy. <https://www.csmonitor.com/USA/Foreign-Policy/2009/0720/p02s01-usfp.html>

Lagarde y de los Ríos, Marcela. (1990) 1993. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Posgrado.

Lagarde y de los Ríos, Marcela. 2006. “Del femicidio al feminicidio”. *Desde el Jardín de Freud* 6: 216-225. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8343>

Lagarde y de los Ríos, Marcela. 2010. “Preface: Feminist keys for understanding femicide”. En *Terrorizing women: femicide in the Américas*, editado por Rosa-Linda Fregoso y Cynthia Bejarano, xi-xxvi. Durham y Londres: Duke University Press.

Laine, Tarja. 2007. *Shame and desire: emotion, intersubjectivity, cinema*. Bruselas: P.I.E. Peter Lang.

Lara, Eric. 2003. “‘Salieron de San Isidro...’ El corrido, el narcocorrido y tres de sus categorías de análisis: el hombre, la mujer y el soplón. Un acercamiento etnográfico”. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 15: 203-230. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38401509>

Lara López, María Eiletiia Suhei y Rodolfo Rodríguez León. 2001. “‘Mingo compró unas parcelas de un rancho abandonado con unas matitas verdes que no se come el ganado...’ La cultura popular en Hermosillo, Sonora: el caso del narcocorrido”. Tesis de licenciatura. Universidad de Sonora. <http://www.repositorioinstitucional.uson.mx/bitstream/20.500.12984/941/1/laralopezmariaeiletiiasuheil.pdf>

- Lara Salazar, Eric Federico. 2005. "Sonaron siete balazos. Narcocorrido: objetivación y anclaje". *Trayectorias* 7, núm. 17: 82-95. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60722197009>
- Lauzen, Martha M. 1998. *Employment and equality: assessing the status of women in the top 100 films of 1987, 1992, & 1997*. Los Ángeles: Women in film.
- Lauzen, Martha M. 2024. *The celluloid ceiling: employment of behind-the-scenes women on top grossing U.S. films in 2023*. San Diego: San Diego State University Center for the Study of Women in Television and Film. <https://womenintvfilm.sdsu.edu/the-celluloid-ceiling-employment-of-behind-the-scenes-women-on-top-grossing-u-s-films-in-2023/>
- Lazcano, Manuel. 1992. *Una vida en la vida sinaloense*. Culiacán: Universidad de Occidente.
- Lehman, Katherine J. 2011. *Those girls: single women in sixties and seventies popular culture*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Lemus Martínez, Violeta. 2015. "Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de Ficheras de los años 1970". *América* 2, núm. 46: 161-168. doi: 10.4000/america.1310
- Lentón, Diana. 2023. "Prólogo". *Publicar* 22, núm 35: 4-5. <https://publicar.cgantropologia.org.ar/index.php/revista/article/view/472>
- Lentz, Kirsten Marthe. 1993. "The popular pleasures of female revenge (or rage bursting in a blaze of gunfire)". *Cultural Studies* 7, núm. 3: 374-405. doi: 10.1080/09502389300490271
- León Olvera, Alejandra. 2019. "La Feminidad Buchona: performatividad, corporalidad y relaciones de poder en la narcocultura mexicana". Tesis doctoral. El Colegio de la Frontera Norte. <https://www.colef.mx/posgrado/tesis/20161371/>
- Lewis, Susan, Richenda Gambles y Rhona Rapoport. 2007. "The constraints of a 'work-life balance' approach: an international perspective". *The International Journal of Human Resource Management* 18, núm. 3: 360-373. doi: 10.1080/09585190601165577
- Lewis, Vek. 2010. *Crossing sex and gender in Latin America*. Nueva York: Palgrave MacMillan. https://transreads.org/wp-content/uploads/2019/03/2019-03-17_5c8e0589cdb65_crossingsexandgenderinlatinamerica.pdf

- Lira-Hernández, Alberto. 2013. "El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario". *Contribuciones desde Coatepec* 12, núm. 24: 29-43. <https://revistacoatepec.uaemex.mx/article/view/299>
- Lizárraga, Ernestina. 2012a. "De Sinaloa y el narcotráfico". En *Las jefas del narco. El ascenso de las mujeres en el crimen organizado*, coordinado por Arturo Santamaría Gómez, 53-70. México: Grijalbo.
- Lizárraga, Ernestina. 2012b. "Las narcas en las prisiones sinaloenses". En *Las jefas del narco. El ascenso de las mujeres en el crimen organizado*, coordinado por Arturo Santamaría Gómez, 151-183. México: Grijalbo.
- López, Ana M. 2004. "Tears and desire: Women and melodrama in the 'old' Mexican cinema". En *The Latin American Cultural Studies Reader*, editado por Ana Del Sarto, Alicia Ríos y Abril Trigo, 441-458. Durham y Londres: Duke University Press.
- Lorde, Audre Geraldine. 1984. "The master's tools will never dismantle the master's house". En *Sister outsider: essays and speeches*, 106-109. Trumansburg: Crossing Press.
- Loyola, Bernardo y Abelardo Martín. 31 de agosto de 2009. "Narcotic films for illegal fans: the Mexican videohome industry makes movies for the masses". *Vice*. <https://www.vice.com/en/article/7bwvqg/narcotic-films-for-illegal-fans-132-v16n9>
- Luévano, Rafael. 2008. "A living call: the theological challenge of the Juárez-Chihuahua femicides". *Journal of Feminist Studies in Religion* 24, núm. 2: 67-76. <https://www.istor.org/stable/20487927>
- Lugones, María. 2007. "Heterosexualism and the colonial/modern gender system". *Hypatia* 22, núm. 1: 186-209. doi: 10.1111/j.1527-2001.2007.tb01156.x
- Madrigal, Alejandro. 18 de febrero de 2010. "Millones de latinos compran narcopelículas". *El Universal*. <http://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/96945.html>
- Maihold, Günther y Rosa María Sauter. 2012. "Capos, reinas y santos. La narcocultura en México". *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico* 2, núm. 3: 64-96.

[https://www.imex-revista.com/wp-content/uploads/Narcocultura en M%C3%A9xico GM SdM.pdf](https://www.imex-revista.com/wp-content/uploads/Narcocultura_en_M%C3%A9xico_GM_SdM.pdf)

“Mapa criminal de los cárteles mexicanos 2023: cuáles son y dónde operan”. 7 de mayo de 2023.

El Diario de Yucatán. <https://www.yucatan.com.mx/mexico/2023/5/7/mapa-criminal-de-los-carteles-mexicanos-2023-cuales-son-donde-operan-403666.html>

Marín Beltrán, Rubén Aurelio. 2022. “Evolución del narcocorrido en Sinaloa de 1985-2010. Representación de los narcotraficantes y las drogas”. Tesis de maestría. Universidad Autónoma de Sinaloa.

Márquez, Carlos F. 25 de septiembre de 2005. “Los cineastas deben ser realistas y sujetarse a las condiciones del país”. *La Jornada Michoacán*.

<http://www.lajornadamichoacan.com.mx/2005/09/25/20n1con.html>

Martín Barbero, Jesús. 1983. “Memoria narrativa e industria cultural”. *Comunicación y Cultura en América Latina* 10, núm. 10: 59-73.

https://perio.unlp.edu.ar/catedras/comunicacionyrecepcion/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/martin_barbero_memoria_narrativa_e_industria_cultural.pdf

Martín Barbero, Jesús. (1987) 1998. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, 5ª ed. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Martínez, Jorge. 10 de diciembre de 2024. “‘Narcopandemia’ en Sinaloa: a tres meses de guerra entre ‘Los Chapitos’ y ‘Los Mayos’”. *Milenio*, sección Policía.

<https://www.milenio.com/policia/guerra-facciones-cartel-sinaloa-cumple-meses>

Martínez de Velasco Vélez, Patricia. 1991. *Directoras de cine. Proyección de un mundo oscuro*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación (CONEICC).

Martínez-Sáez, Celia. 2016. “Cuerpos y necropolítica. *María llena eres de gracia y Sin tetas no hay paraíso*”. *Artelogie* 9: 1-14. doi: 10.4000/artelogie.310

- Marz, Ron. 1994. *Forced entry*. *Green lantern* 3, núm. 54. Ilustrado por Steve Carr, Derec Aucoin, Darryl Banks, Romeo Tanghai y Steve Mattsson. Nueva York: DC Comics.
- Mata Navarro, Itzelín del Rocío. 2013. "El cuerpo de la mujer vinculada al narcotráfico como narración de sus relaciones sociales". Tesis de maestría. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. <http://hdl.handle.net/11117/2596>
- Mathijs, Ernest. Exploitation film. *Oxford Bibliographies*. Última revisión el 28 de octubre de 2011. doi: 10.1093/OBO/9780199791286-0096
- Maya Lozano, Ana Laura. 2015. "Mujeres y su papel en la narcocultura en México (de la Guerra contra el Crimen Organizado de Calderón hasta nuestros días)". Ponencia presentada en las *XI Jornadas de Sociología*, Universidad de Buenos Aires, 13-17 de julio. <https://www.aacademica.org/000-061/1016>
- Mazzola, Alessandro. 2017. "Neomelodica music: formal, informal and criminal dimensions of Naples' marginalized entertainment industry". *The European Review of Organised Crime* 4, núm. 1: 84-105. <https://orbi.uliege.be/handle/2268/205308>
- Mbembe, Achille. 2003. "Necropolitics". Traducido por Libby Meintjes. *Public Culture* 15, núm. 1: 11-40. <https://muse.jhu.edu/article/39984>
- Mbembe, Achille. 2011. *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- McSherry, Joan Patrice. 2005. *Predatory States: Operation Condor and covert war in Latin America*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers.
- Meléndrez, Cynthia. 2011. "Nuevos/as sujetos sociales como producto del narcocorrido". *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios* 9, núm. 1: 47-58. <https://divergencias.arizona.edu/2022/10/26/volumen-9-numero-1-verano-2011/>
- Mendoza, Breny. 2010a. "Reflexiones teóricas para un movimiento feminista de la no violencia". En *Ensayos de crítica feminista en Nuestra América*, editado por Breny Mendoza, 273-289. México: Herder.

- Mendoza, Breny. 2010b. "Los desafíos de los feminismos transnacionales en la nueva era del terror". En *Ensayos de crítica feminista en Nuestra América*, editado por Breny Mendoza, 303- 324. México: Herder.
- Mendoza, Élmer. 2008. *Balas de plata*. México: Tusquets.
- Mendoza, Vicente T. 1954. *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Mercader, Yolanda. 2012. "Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico". *Tramas. Subjetividad y Procesos sociales* 36: 209-237. <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/608>
- Michael, Joachim. 2013. "Asesinas en serie: violencia femenina en la televisión mexicana". *iMex. Mexico interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico* 3, núm. 5: 68-85. doi: 10.23692/iMex.5.5
- Migliarini, Julián. 28 de septiembre de 2010. "México: la violencia del narco, al cine". *BBC Mundo*. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2010/09/100928_mexico_narco_cine_violencia_amab
- Mijangos Valle, Diana Nayelly y Verónica García Martínez. 2013. "La Prensa versus El Infierno: Análisis mediático de la guerra contra el narcotráfico en México". *Questions* 1, núm. 38: 312-322. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1808>
- Miller, Jody. 1998. "Gender and victimization risk among young women in gangs". *Journal of Research in Crime and Delinquency* 35, núm. 4: 429-453. doi: 10.1177/0022427898035004004
- Miller, Jody. 2001. *One of the guys: girls, gangs, and gender*. Nueva York: Oxford University Press.
- Miller, Jody. 2002. "Young women in street gangs: Risk factors, delinquency, and victimization risks". En *Responding to gangs. Evaluation and research*, editado por Winifred Reed y Scott H. Decker. Washington: National Institute of Justice Report.

- Miller, Toby, Marta Milena Barrios y Jesús Arroyave. 2018. "Prime-time narcos: the Mafia and gender in Colombian television". *Feminist Media Studies* 19, núm. 3: 348-363. doi: 10.1080/14680777.2018.1434223
- Molina, Rafael. 2012. Prólogo a *Las jefas del narco. El ascenso de las mujeres en el crimen organizado*, coordinado por Arturo Santamaría, 9-26. México: Grijalbo.
- Molina Lora, Luis. 2013. "Narrativas de tráfico en la producción cultural de México, Colombia y España". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 38, núm. 1: 229-247. <https://www.jstor.org/stable/24388690>
- Monárrez Fragoso, Julia Estela. 2005. "Feminicidio sexual sistémico: víctimas y familiares, Ciudad Juárez, 1993-2004". Tesis doctoral. Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco. <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/1600?mode=full>
- Monárrez Fragoso, Julia Estela. 2019. "Feminicidio sexual sistémico: impunidad histórica constante en Ciudad Juárez, víctimas y perpetradores". *Estado & comunes, revista de políticas y problemas públicos* 8, núm. 1: 85-110. doi: 10.37228/estado_comunes.v1.n8.2019.99
- Mondaca Cota, Anajilda. 2002. "La representación del rol femenino en la música de traficantes de drogas". *Anuario de Investigación de la Comunicación* 9: 423-444. doi: 10.38056/2002aicclX219
- Mondaca Cota, Anajilda. 2004. *Las mujeres también pueden. Género y narcocorrido*. Los Mochis: Universidad de Occidente.
- Mondaca Cota, Anajilda. 2012. "Narcocorridos, ciudad y vida cotidiana: espacios de expresión de la narcocultura en Culiacán, Sinaloa, México". Tesis doctoral. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente. <https://rei.iteso.mx/handle/11117/1274>
- Mondaca Cota, Anajilda. 2014. "Narrativas de la narcocultura. Estética y consumo". *Ciencia desde el Occidente* 1, núm. 2: 29-38.

- Mondaca Cota, Anajilda. 2015. "El discurso del cuerpo femenino en la narcocultura". En *Discurso, semiótica y lenguaje. Memorias del XXVII Encuentro Nacional de la Asociación mexicana de investigadores de la comunicación. Historias y aportes de la investigación de la comunicación en México*, 2431-2455. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Mondaca Cota, Anajilda, Gloria M. Cuamea Lizárraga y Rocío del Carmen Payares Flores. 2015. "Mujer, cuerpo y consumo en *microproducciones* de narcocorridos". *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación* 6, núm. 1. 170-188. doi: 10.31207/rch.v6i1.75
- Mondragón, Adán. 25 de julio de 2023. "Es Tijuana tercer lugar nacional en feminicidios". *Esquina* 32. <https://esquina32.info/2023/07/es-tijuana-tercer-lugar-nacional-en-feminicidios/>
- Mondzain, Marie José. 2002. *L'image peut-elle tuer?* París: Bayard.
- Monsiváis, Carlos. 1977a. "El cine nacional". En *Historia general de México*, coordinado por Daniel Cosío Villegas, tomo 4, 434-458. México: El Colegio de México.
- Monsiváis, Carlos. 1977b. "Prólogo: De México a los chicanos, de México y su cultura fronteriza". En *La otra cara de México: el pueblo chicano*, David R. Maciel, 1-19. México: Ediciones "El Caballito".
- Monsiváis, Carlos. 1981. "¿Pero hubo alguna vez once mil machos?". *Fem* 5, núm. 18: 9-20. <https://biblat.unam.mx/es/revista/fem/articulo/pero-hubo-alguna-vez-once-mil-machos>
- Monsiváis, Carlos. 2004. "El narcotráfico y sus legiones". En *Viento rojo. Diez historias del narco en México*, 34-44. México: Plaza y Janés.
- Montaño, Charlene. 2010. "The transnational gaze. Viewing Mexican identity in contemporary corridos and narcocorridos". Tesis de licenciatura *honors*. Oberlin College. <https://digitalcommons.oberlin.edu/honors/387/>
- Montoya Arias, Luis Omar. 2010. "Paulino Vargas: el padre del corrido moderno". Ponencia presentada en el 7º Congreso internacional del corrido, Museo del Estado de Michoacán, 28-29 de octubre.

[https://www.academia.edu/28401506/El padre del corrido moderno por Luis Omar Montoya Arias](https://www.academia.edu/28401506/El_padre_del_corrido_moderno_por_Luis_Omar_Montoya_Arias)

Montoya Arias, Luis Omar y Juan Antonio Fernández Velázquez. 2009. "El Narcocorrido en México". *Revista Cultura y Droga* 14, núm. 16: 207-233.

Moore, Joan. 2007. "Female gangs: gender and globalization". En *Gangs in the global city: alternatives to traditional criminology*, editado por John M. Hagedorn. Urbana: University of Illinois Press.

Moore, Joan y John M. Hagedorn. 2001. *Female gangs: a focus on research*. Washington: Departamento de Justicia de los Estados Unidos, Boletín de Justicia Juvenil. <https://ojidp.ojp.gov/library/publications/female-gangs-focus-research>

Mora, Luis Ángel. 22 de julio de 2023. "¿Por qué Peso Pluma le canta al narco? 'Yo hago corridos por encargo'". *Infobae*. <https://www.infobae.com/mexico/2023/07/22/por-que-peso-pluma-le-canta-al-narco-yo-hago-corridos-por-encargo/>

Moraga, Cherríe. 1986. "From a long line of *vendidas*: Chicanas and feminism". En *Feminist studies/Critical studies*, editado por Teresa de Lauretis, 173-190. Londres: Palgrave MacMillan.

Morales Oyarvide, César. 2011. "La guerra contra el narcotráfico en México. Debilidad del Estado, orden local y fracaso de una estrategia". *Aposta. Revista de Ciencias Sociales* 50: 1-35. <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/oyarvide.pdf>

Moreno Lizárraga, Christian. 2012. "Mujeres de arranque, mujeres de poder". En *Las jefas del narco. El ascenso de las mujeres en el crimen organizado*, coordinado por Arturo Santamarís Gómez, 139-150. México: Grijalbo.

Morrissey, Belinda. 2003. *When women kill: questions of agency and subjectivity*. Londres y Nueva York: Routledge.

Morrissey, Belinda. 2023. "Sad, bad or mad: the denial of agency to women who kill". En *Emerald international handbook on feminist perspectives on women's acts of violence*, editado por

Stacy Banwell, Lynsey Black, Dawn Cecil, Yanyi Djamba, Sitawa Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal y Eric Tenkorang, 361-375. México: Consejo Mexicano de Ciencias Sociales.

Mraz, John. 1984. "Mexican cinema of churros and charros". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 29: 23-24.

Mulvey, Laura. 1975. "Visual pleasure and narrative cinema". *Screen* 16, núm. 3: 6-18. doi: 10.1093/screen/16.3.6

Mulvey, Laura. (1981) 1989. "Afterthoughts on 'Visual pleasure and narrative cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the sun* (1946)". En *Visual and Other Pleasures*, 29-38. Basingstoke: Macmillan.

Mulligan, Martin. 2021. "Corridos en *La guerra contra el narco*: Estéticas necropolíticas en México". Tesis doctoral. University of Missouri-Columbia. <https://mospace.umsystem.edu/xmlui/handle/10355/85804>

Murillo Tenorio, Ilse Mayté. 2019. "Imaginario de la narcoviencia en el cine mexicano contemporáneo". Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Querétaro. [https://www.academia.edu/44357973/Imaginario de la narcoviencia en el cine mexicano contempor%C3%A1neo](https://www.academia.edu/44357973/Imaginario_de_la_narcoviencia_en_el_cine_mexicano_contempor%C3%A1neo)

Murillo Tenorio, Ilse Mayté y Samuel Lagunas Cerda. 2022. "Imaginario de las infancias en el cine mexicano del narcomundo: los casos de *Vuelven* y *Noche de fuego*". *Arte y políticas de identidad*, dossier "Políticas visuales del narcomundo. Discursos de la violencia transnacional, narcocultura y representaciones de género", coordinado por Alejandra León Olvera y Virginia Villaplana Ruiz y Alejandra León Olvera, 26: 29-49. doi: 10.6018/reapi.529981

Nacaveva, Ángelo. 1967. *Diario de un narcotraficante*. México: B. Costa-Amic.

"Los 'narcocorridos' que llevaron a cantantes a la muerte". 10 de julio de 2019. *La silla rota*, sección Nación. <https://lasillarota.com/nacion/2019/7/10/los-narcocorridos-que-llevaron-cantantes-la-muerte-191251.html>

- Nava, Gabriela. 2003. “‘Pongan cuidado muchachas miren como van viviendo’: los feminicidios en los narcocorridos, ecos de la violencia censora”. *Revista de Literaturas Populares* 3, núm. 2: 124-140.
- Noble, Andrea. 2005. *Mexican national cinema*. Londres: Routledge.
- Núñez González, Marco y Ramón Ismael Alvarado. 2012. “Las buchonas: las mujeres de los narcos”. En *Las jefas del narco. El ascenso de las mujeres en el crimen organizado*, coordinado por Arturo Santamaría Gómez, 101-123. México: Grijalbo.
- Núñez Noriega, Guillermo. 2017. “‘El mal ejemplo’: masculinidad, homofobia y narcocultura en México”. *El Cotidiano* 202: 45-58. <https://www.redalyc.org/pdf/325/32550024005.pdf>
- Núñez Noriega, Guillermo y Claudia Esthela Espinoza Cid. 2017. “El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico: crimen organizado, masculinidad y teoría queer”. *Estudios de género de El Colegio de México* 3, núm. 5: 90-128. doi: 10.24201/eg.v3i5.119
- Olea, Héctor. 1989. *Badiraguato, visión panorámica de su historia*. Culiacán: H. Ayuntamiento de Badiraguato y Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional (DIFOCUR).
- Oliver, Felipe. 2017. “Entre la música y Hollywood. Estéticas encontradas en la narconarrativa mexicana”. En *Narcocultura de norte a sur. Una mirada cultural al fenómeno del narco*, editado por Ainhoa Vásquez Mejías, 63-79. Ciudad de México, Chihuahua: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte (UNAM) y Universidad Autónoma de Chihuahua.
- Ornelas Ramírez, Anaïs. 2022a. “Addictions et adaptations: transfictionnalité et représentation féminine dans les *narcotelenovelas*”. *HispanismeS. Revue de la Société des Hispanistes Français* 19: 1-15. doi: 10.4000/hispanismes.16804
- Ornelas Ramírez, Anaïs. 2022b. “Prepagos transatlánticas: emancipación y trabajo sexual en *Sin tetas no hay paraíso*”. *Cuadernos de Humanidades*, dossier “Mujeres en el narco: entre el estereotipo y la subversión”, coordinado por Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles Latorre, 35: 67-82. <http://id.caicyt.gov.ar/ark://xmq6bprsm>

Ornelas Ramírez, Anaïs. 2023. "Narco-é(ste)ticas visuales en reconversión: ¿de la narcocultura a una mirada femenina?". *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, dossier "El boom de lo narco: más que una representación estética y cultural", coordinado por Ainhoa Vásquez Mejías, Ingrid Urgelles Latorre y Danilo Santos López, 73: 102-118. doi: 10.7764/Aisth.73.5

Ortega, Juan Carlos. 24 de enero de 2022. "Belleza trágica: el brutal caso de Miss Jalisco que terminó asesinada por traicionar a 'El Señor de los Cielos'". *Prensa Libre*, sección Internacional. <https://www.prensalibre.com/internacional/belleza-tragica-el-brutal-caso-de-miss-jalisco-que-termino-asesinada-por-traicionar-a-el-senor-de-los-cielos/>

Ovalle, Lilian Paola y Corina Giacomello. 2006. "La mujer en el 'narcomundo'. Construcciones tradicionales y alternativas del sujeto femenino". *Revista de Estudios de Género. La ventana* 24: 297-318. <https://www.ingentaconnect.com/content/doi/14059436/2006/00002006/00000024/art00010>

Páez Varela, Alejandro. 2009a. *Corazón de Kaláshnikov*. México: Planeta.

Páez Varela, Alejandro. 2009b. *La guerra por Juárez*. México: Planeta.

Palaversich, Diana. 2017. "El boom de la narconarrativa y *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda como la obra maestra del género". En *Narcocultura de norte a sur. Una mirada cultural al fenómeno del narco*, editado por Ainhoa Vásquez Mejías, 47-61. Ciudad de México y Chihuahua: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte (UNAM) y Universidad Autónoma de Chihuahua.

Paniagua Stevens, Evelyn. 1973. "Marianismo: the other face of machismo in Latin America". En *Female and male in Latin America: essays*, editado por Ann Pescatello, 90-101. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Pannetier Leboeuf, Gabrielle. 2016. "Cine mexicano y narcoviencia patriarcal: los casos de *Miss Bala* y *El otro sueño americano*". *Hispanophone* 1,

<http://hispanophone.ca/2016/04/08/cine-mexicano-y-narcoviolenca-patriarcal-los-casos-de-miss-bala-y-el-otro-sueno-americano/>

Pannetier Leboeuf, Gabrielle. 2017. "¿Víctimas del necropoder? La construcción del cuerpo femenino en el cine mexicano sobre narcotráfico". *Comunicación y Medios*, dossier monográfico especial "Imaginario catastrófico: discurso mediático y visualidad", editado por Nancy Berthier y Carlos Belmonte Grey, 36: 43-54. doi: 10.5354/0719-1529.2017.46203

Pannetier Leboeuf, Gabrielle. 2022a. "Mujeres víctimas y mujeres empoderadas en la narcocultura audiovisual popular". *Cuadernos de Humanidades*, dossier "Mujeres en el narco: entre el estereotipo y la subversión", coordinado por Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles Latorre, 35: 31-48. <http://id.caicyt.gov.ar/ark://d2rorf4dc>

Pannetier Leboeuf, Gabrielle. 2022b. "Necropolíticas neoliberales y narcotráfico en el cine mexicano de serie B: un estudio de caso de *El juego final* (2014), de Oscar López". *Arte y Políticas de Identidad*, dossier "Políticas visuales del narcomundo. Discursos de la violencia transnacional, narcocultura y representaciones de género", coordinado por Alejandra León Olvera y Virginia Villaplana Ruiz, 26: 103-120. doi: 10.6018/reapi.530021

Pannetier Leboeuf, Gabrielle. 2023. "Representaciones audiovisuales del neoliberalismo salvaje: jefas de cartel y buchonas". *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, dossier "El boom de lo narco: más que una representación estética y cultural", coordinado por Ainhoa Vásquez Mejías, Ingrid Urgelles Latorre y Danilo Santos López, 73: 71-101. doi: 10.7764/Aisth.73.4

Pannetier Leboeuf, Gabrielle. 2023. "Masculinidades violentas glocales de la narcocultura audiovisual en México, Estados Unidos y Colombia". En *Vidas amortajadas: Poderes sicarios, violencias y resistencias sociales*, coordinado por José Manuel Valenzuela Arce y Juan Carlos Ayala Barrón, 421-448. Culiacán y México: Universidad Autónoma de Sinaloa y Tirant lo Blanch.

Pannetier Leboeuf, Gabrielle. 2024. "El Chrysler 300: El corrido de Chuy y Mauricio. Sobre papeles femeninos en una película icónica del narcocine *videohome* mexicano". En *Violencias, resistencias y estrategias. Análisis de la situación de violencia en México*, coordinado por Juan Carlos Ayala Barrón, 295-316. Culiacán y México: Universidad Autónoma de Sinaloa y Tirant lo Blanch.

Pannetier Leboeuf, Gabrielle y Anaïs Ornelas Ramírez. 2023. "Feminist perspectives on rape-revenge and necroempowerment in *narcotelenovelas* and B movies". En *Emerald international handbook on feminist perspectives on women's acts of violence*, editado por Stacy Banwell, Lynsey Black, Dawn Cecil, Yanyi Djamba, Sitawa Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal y Eric Tenkorang, 463-477. México: Consejo Mexicano de Ciencias Sociales.

Pantaleo, Katherine. 2010. "Gendered violence: an analysis of the maquiladora murders". *International Criminal Justice Review* 20, núm. 4: 349-365. doi: 10.1177/1057567710380914

Pavón Cuellar, David, Miguel Vargas Frutos, Mario Orozco Guzmán y Flor de María Gamboa Solís. 2014. "Las mujeres en los narcocorridos: idealización y devaluación, conversión trágica y desenmascaramiento cómico". *Alternativas en Psicología* 31: 22-44. <https://alternativas.me/component/content/article/19-numero-31-agosto-2014-enero-2015/63-2-las-mujeres-en-los-narcocorridos-idealizacion-y-devaluacionconversion-tragica-y-desenmascaramiento-comico>

Paxman, Andrew. 2019. "Historia de la prohibición de las drogas. Precedentes internacionales y principios universales". 1-18. [https://www.academia.edu/38274415/Historia de la prohibici%C3%B3n de las drogas Precedentes internacionales y principios universales](https://www.academia.edu/38274415/Historia_de_la_prohibici%C3%B3n_de_las_drogas_Precedentes_internacionales_y_principios_universales)

Paz, Octavio. (1950) 1994. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pelayo, Alejandro. 2020. "El cine mexicano en la época de la presidencia de José López Portillo". En *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*, coordinado por

Álvaro A. Fernández y Ángel Román Gutiérrez, 169-194. Zacatecas y México: Universidad Autónoma de Zacatecas y Cineteca Nacional.

Peña Cañas, Jacqueline Johana. 2022. "El 'no' femenino en la narcoserie *La Reina del Sur*". *Cuadernos de Humanidades*, dossier "Mujeres en el narco: entre el estereotipo y la subversión", coordinado por Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles Latorre, 35: 49-66. <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2683782x/as40uaaim>

Peraza Álvarez, María Fernanda y Marco Alejandro Núñez González. 2021. "Las buchonas, una identidad femenina creciente en México: una revisión de la literatura". En *Redes temáticas: Género, migración y trabajo social*, coordinado por Claudia Yudith Reyna Tejada, Noemí Macedonio Toledo y Georgina Hernández Ríos, 59-85. Pachuca de Soto: Academia Nacional de Investigación en Trabajo Social (ACANITS), Universidad Autónoma de Coahuila y Universidad Veracruzana.

Pereyra, Guillermo. 2012. "México: violencia criminal y 'guerra contra el narcotráfico'". *Revista Mexicana de Sociología* 74, núm. 3: 429-460. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32123148003>

Pérez Bonfil, Montserrat. 2022. "La nostalgia del melodrama silente: *The heart of the world* de Guy Maddin". *Zanzalá — Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais* 10, núm. 1: 23-51. doi: 10.34019/2236-8191.2022.v10.39797

Pérez Lara, Jorge Enrique. 2011. "La guerra contra el narcotráfico: ¿una guerra perdida?". *Espacios Públicos* 14, núm. 30: 211-230. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67618934014>

Pérez-Reverte, Arturo. 2002. *La Reina del Sur*. Madrid: Alfaguara. Piñón, Juan. 2013. "EE.UU.: En busca de una audiencia joven: el 'rebranding' de la televisión hispana". En *Memoria social y ficción televisiva en países iberoamericanos: anuario Obitel 2013*, coordinado por Guillermo Orozco Gómez y Maria Immacolata Vassallo de Lopes, 321-355. Porto Alegre: Sulina.

- Pobutsky, Aldona Bialowas. 2005. "Towards the Latin American action heroine: the case of Jorge Franco Ramos' *Rosario Tijeras*". *Studies in Latin American Popular Culture* 24: 17-35. https://www.researchgate.net/publication/291740453_Towards_the_Latin_American_action_heroine_The_case_of_Jorge_Franco_Ramos'_Rosario_Tijeras
- Pobutsky, Aldona Bialowas. 2009. "Pérez-Reverte's *La Reina del Sur* or female aggression in *narcocultura*". *Hispanic Journal* 30, núm. ½: 273-284. <https://www.jstor.org/stable/44287469>
- Pobutsky, Aldona Bialowas. 2010. "Deleitar denunciando: la narco telenovela de Gustavo Bolívar 'Sin tetas no hay paraíso' marca el pulso de la sociedad colombiana". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 46. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/deleitar.htm>
- Polit Dueñas, Gabriela. 2016. "Dejemos en paz a la reina". En *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura*, coordinado por Juan Carlos Ramírez-Pimienta y María Socorro Tabuenca Córdoba, 161-182. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Poppa, Terrence E. 1990. *Drug lord: The life and death of a Mexican kingpin*. Nueva York: Pharos.
- Presdee, Mike. 2000. *Cultural criminology and the carnival of crime*. Nueva York: Routledge.
- Prieto Osorno, Alexander. "Las aventuras del prefijo 'narco'". *Centro Virtual Cervantes*, sección Rinconete — Lengua. Publicado el 28 de diciembre de 2006. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_06/28122006_02.htm
- Proal, Juan Pablo. 14 de septiembre de 2009. "Almada y el cine de narcos: capos en búsqueda de la inmortalidad". *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2016/10/5/almada-el-cine-de-narcos-capos-en-busqueda-de-la-inmortalidad-video-171733.html>
- Projansky, Sarah. 2001. *Watching rape: film and television in postfeminist culture*. Nueva York: New York University Press.
- Quijano, Aníbal. 2000. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

- Quin, Robyn. 1996. "Enfoques sobre el estudio de los medios de comunicación: la enseñanza de los temas de representación de estereotipos". En *La revolución de los medios audiovisuales: educación y nuevas tecnologías*, coordinado por Roberto Aparici Marino, 225-232. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Radding, Cynthia. 1985. *Historia general de Sonora: IV Sonora Moderno: 1880-1929*. Hermosillo: Gobierno del Estado de Sonora.
- Radford, Jill y Diana E. H. Russell. 1992. *Femicide, the politics of woman killing*. Nueva York y Toronto: Twayne Publishers y MacMillan.
- Radner, Hilary. 1995. *Shopping around: feminine culture and the pursuit of pleasure*. Londres: Routledge.
- Ramírez Berg, Charles. 1992. *Cinema of solitude: A critical study of Mexican film, 1967-1983*. Austin: University of Texas Press.
- Ramírez Berg, Charles. 2002. *Latino images in film: stereotypes, subversion and resistance*. Austin: University of Texas Press.
- Ramírez Paredes, Juan Rogelio. 2012. "Huellas musicales de la violencia: el 'movimiento alterado' en México". *Sociológica* 27, núm. 77: 181-234. <http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/65>
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. 1998. "El corrido de narcotráfico en los años ochenta y noventa: un juicio moral suspendido". *The Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 23, núm. 2: 145-156.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. 2010. "Sicarias, buchonas y jefas: Perfiles de la mujer en el narcocorrido". *The Colorado Review of Hispanic Studies* 8-9: 327-352. https://www.academia.edu/30969598/Sicarias_buchonas_y_jefas_perfiles_de_la_mujer_en_el_narcocorrido
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. 2011. *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcotráfico*. México: Temas de hoy.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. 2013. "De torturaciones, balas y explosiones: Narcocultura, Movimiento Alterado e hiperrealismo en el sexenio de Felipe Calderón". A *Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina* 10, núm. 3: 302-334.

[https://www.academia.edu/37486529/ De torturaciones balas y explosiones Narcocultura Movimiento Alterado e hiperrealismo en el sexenio de Felipe Calder%C3%B3n](https://www.academia.edu/37486529/De_torturaciones_balas_y_explosiones_Narcocultura_Movimiento_Alterado_e_hiperrealismo_en_el_sexenio_de_Felipe_Calder%C3%B3n)

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. 2015. "El tema de la traición en tres corridos de narcotráfico y narcotraficantes: 'Carga Blanca,' 'Contrabando y traición' y 'Chuy y Mauricio'". *Hispanic Journal* 36, núm. 2: 161-177. <https://www.jstor.org/stable/44287625>

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. 2016a. "'Del dinero y de Camelia nunca más se supo nada': Camelia la Texana en el cancionero y la narcocultura mexicana". En *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura*, coordinado por Juan Carlos Ramírez-Pimienta y María Socorro Tabuenca Córdoba, 25-54. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. 2016b. "'El Pablote': Una nueva mirada al primer corrido dedicado a un traficante de drogas". *Revista de Pensamiento crítico y Estudios literarios latinoamericanos* 14: 41-56. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5759384>

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. 2017. "Presentación". En *Los bragados de Sinaloa y sus famosos corridos*, Óscar Lara Salazar, 9-13. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. 2018. "El narcocorrido en la frontera y la frontera en el narcocorrido". *Revista Iberoamericana* 84, núm. 265: 1101-1116. doi: 10.5195/reviberoamer.2018.7679

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. 2019. "Esos malditos meneos: la homosexualidad en la corridística mexicana". A *Contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos* 7, núm. 1: 246-277.

[https://www.academia.edu/42130198/ Esos malditos meneos La homosexualidad e n la corrid%C3%ADstica mexicana](https://www.academia.edu/42130198/Esos_malditos_meneos_La_homosexualidad_en_la_corrid%C3%ADstica_mexicana)

- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. 2021. *Una historia temprana del crimen organizado en los corridos de Ciudad Juárez*. Culiacán y Chihuahua: Universidad Autónoma de Sinaloa, Universidad Autónoma de Chihuahua.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. 2022. "Narcocorrido y neomelódico: un esbozo comparativo de los cantos al crimen en México y en Italia". *Música oral del Sur* 19: 137-158. <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/403>
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. 2024. "Una exploración en los orígenes del narcocorrido y la narcocultura sinaloense". *Letras Hispánicas* 20, núm. 2: 95-111. <https://www.worldlang.txst.edu/letrashispanas/special-volume.html>
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos y María Socorro Tabuena Córdoba, coords. 2016. *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura*. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Rancière, Jacques. (2000) 2004. *The politics of aesthetics*. Traducido por Gabriel Rochill. Londres y Nueva York: Continuum. Print.
- Rashotte, Ryan. 2015. *Narco cinema. Sex, drugs, and banda music in Mexico's B-filmography*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Ravelo, Ricardo. 2011. *El Narco en México. Historia e historias de una guerra*. México: Grijalbo.
- Read, Jacinda. 2000. *The new avengers: feminism, femininity and the rape-revenge cycle*. Manchester: Manchester University Press.
- Reguillo Cruz, Rossana. 2012. "De las violencias: caligrafía y gramática del horror". *Desacatos* 40: 33-46. doi: 10.29340/40.254
- Reguillo Cruz, Rossana. 2021. *Necromáquina: cuando morir no es suficiente*. Guadalajara y Barcelona: ITESO y Ned.
- Restrepo, Luis Carlos. 2001. *La fruta prohibida*. Bogotá: Panamericana.

- Reuter, Jas. 1983, *La música popular en México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Panorama Editorial.
- Reveles, José. 2010. *El Cártel Incómodo. El fin de los Beltrán Leyva y la hegemonía del Chapo Guzmán*. México: Grijalbo.
- Reza, Brenda. 27 de junio de 2024. “¿Regresa el movimiento alterado?, este fue el llamado que hizo ‘El Komander’”. *POSTA*. <https://www.posta.com.mx/share/regresa-el-movimiento-alterado-este-fue-el-llamado-que-hizo-el-komander/vl1587776>
- Rincón, Omar. 2009. “Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia”. *Nueva Sociedad* 222: 147-163. <https://nuso.org/articulo/narcoestetica-y-narcocultura-en-narcolombia/>
- Rincón, Omar. 2013. “Todos llevamos un narco adentro – un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad”. *MATRIZES* 7, núm. 2: 1-33. <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/69414/71991>
- Rincón, Omar. 2021. “Hacia una teoría de la narcoestética: sin narcos no hay paraíso capitalista”. En *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*, editado por Danilo Santos López, Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles Latorre, 53-75. Ciudad Juárez: El Colegio de Chihuahua.
- Ríos, Julio. 2020. “Violencia en México en vías de superar a las víctimas de guerra civil en Colombia”. *Centro Universitario de Ciencias Económico Administrativas. Universidad de Guadalajara, Red Universitaria de Jalisco*. Publicado el 30 de noviembre de 2020. <https://ucea.udg.mx/es/noticia/30-nov-2020/violencia-en-mexico-en-vias-de-superar-las-victimas-de-guerra-civil-en-colombia>
- Riquelme Ortiz, Gustavo y Omar Barriga. 2015. “Madres narcotraficantes: Las motivaciones de ingreso al narcomundo en mujeres internas en el Centro Penitenciario Femenino de Chillán, Chile”. *Revista Punto Género* 5: 42-58. doi: 10.5354/2735-7473.2015.37663
- Rivelois, Jean. 1999. *Droque et pouvoirs, du Mexique aux paradis*. París: L’Harmattan.

- Rivera Magos, Sergio y Bruno Carriço Reis. 2017. "Roles de género en los videoclips de narcocorrido. Los videos musicales de YouTube en la generación buchona". En *New concepts and territories in Latin America*, editado por Adilson Cabral, César Bolaño, Denize Araujo, Fernando Andacht y Fernando Paulino, 642-666. São José dos Pinhais: Página 42. <https://repositorio.ual.pt/handle/11144/3158>
- Rodríguez Ferreira, Octavio. 2016. "Violent Mexico: participatory and multipolar violence associated with organised crime". *International Journal of Conflict and Violence* 10, núm. 1: 40-60. <https://www.ijcv.org/index.php/ijcv/article/download/3077/pdf/14778>
- Rojas-Sotelo, Miguel L. 2014. "Narcoaesthetics in Colombia, Mexico and the United States. Death narco, narco nations, border states, Narcochingadazo?". *Latin American Perspectives* 41, núm. 2: 215-231. doi: 10.1177/0094582X13518757
- Romero Guzmán, Rosendo. 1994. "Segregación racial en Sinaloa: la formación de los barrios chinos". *Clío* 2, núm. 12.
- Ronquillo, Víctor. 2008. *La reina del Pacífico y otras mujeres del narco*. México: Planeta.
- Rosas Mantecón, Ana. 2017. *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Gedisa y Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rosen, Marjorie. 1973. *Popcorn Venus: women, movies and the American dream*. Nueva York: Coward, McCann & Geoghegan.
- Rubin, Gayle S. 1993. "Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality". En *The lesbian and gay studies reader*, editado por Henry Abelove, Michele Aina Barale y David M. Halperin, 3-44. Nueva York: Routledge.
- Ruétalo, Victoria y Dolores Tierney. 2009. "Introducción: Reinventing the frame—exploitation and Latin America". En *Latsploitation, exploitation cinemas, and Latin America*, editado por Victoria Ruétalo y Dolores Tierney, 1-12. Nueva York y Oxford: Routledge.
- Ruiz Tresgallo, Silvia. 2017. "Jefa de jefes: construcciones hegemónicas del género y el narcotráfico en el narcocorrido 'La Reina del Sur' de los Tigres del Norte". *Religión*.

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades 2, núm. 8: 163-176.
<https://revista.religacion.com/index.php/religacion/article/view/118/113>

Saavedra Luna, Isis. 2007. *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Safranoff, Ana y Antonella Tiravassi. 2018. *Mujeres en contextos de encierro en América Latina: características y factores de riesgo asociados a determinados comportamientos delictivos*, editado por Eric L. Olson, Robert Pantzer, Gustavo Mauricio Bastien-Olvera y Jacquelyn Dolezal. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo y Wilson Center. doi: 10.18235/0001113

Salazar Gutiérrez, Salvador. 2015. "Muerte y violencia(s) en el norte de México. El dominio de la necropolítica y la búsqueda de disidir su régimen de horror". Ponencia presentada en el *V Coloquio internacional del Día de muertos*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez y Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 29-30 de octubre.
https://www.academia.edu/17618002/Muerte_y_violencia_s_en_el_norte_de_México_el_dominio_de_la_necropolítica_y_la_búsqueda_de_disidir_su_régimen_de_horror

Saldaña, Lucero. 2019. "Cultural tune-out: misogyny and violence in narcocorridos". Tesis de maestría. The University of Texas at San Antonio.
<https://www.proquest.com/docview/2309942290?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses>

Salvador Ruiz, José. "Pacas verdes: superación personal, envidia y humildad en los corridos tumbados". *Letras Hispanas* 20, núm. 2: 13-26.
<https://www.worldlang.txst.edu/letrashispanas/special-volume.html>

Sánchez, Alan. 18 de diciembre de 2007. "La narcocultura en Sinaloa: los otros cultivos de la sierra". *La Jornada*, suplemento La Jornada del campo 3.

Sánchez Godoy, Jorge Alan. 2009. "Procesos de institucionalización de la narcocultura en Sinaloa". *Frontera Norte* 21, núm. 41: 77-103. doi: 10.17428/rfn.v21i41.977

- Sánchez Prado, Ignacio M. 2014. *Screening neoliberalism: transforming Mexican cinema, 1988-2012*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Sánchez Prado, Ignacio M. 2020. "La contradictoria neoliberalización: El cine mexicano en los periodos presidenciales de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y Ernesto Zedillo (1994-2000)". En *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*, coordinado por Álvaro A. Fernández y Ángel Román Gutiérrez, 195-217. Zacatecas y México: Universidad Autónoma de Zacatecas y Cineteca Nacional.
- Santamaría Gómez, Arturo. 1997. *El culto a las reinas de Sinaloa y el poder de la belleza*. Mazatlán: Comisión de Promoción y Desarrollo Turístico de Mazatlán.
- Santamaría Gómez, Arturo. 2012. Introducción a *Las jefas del narco. El ascenso de las mujeres en el crimen organizado*, 27-52. México: Grijalbo.
- Saravia Quiroz, Leobardo. 1991. Presentación a *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, Norma Iglesias, 9-12. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- Sawhney, Minni. 2016. "Jenni Rivera y sus corridos: la historia de un desafío". En *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura*, coordinado por Juan Carlos Ramírez-Pimienta y María Socorro Tabuenca Córdoba, 139-160. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Schaefer, Eric. (1999) 2001. *"Bold! Daring! Shocking! True!": A history of exploitation films, 1919-1959*. Durham: Duke University Press.
- Scherer García, Julio. 2008. *La Reina del Pacífico: Es la hora de contar*. México: Grijalbo.
- Schubart, Rikke. 1998. "Woman with a gun does not signify man with a phallus. Gender and narrative change in the action movie". *Nordicom Review* 19, núm. 1: 205-214. <https://norden.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1534606&dswid=5409>
- Schubart, Rikke. 2007. *Super bitches and action babes: the female hero in popular cinema, 1970-2006*. Jefferson: McFarland.

- Schultz, Theodore William. 1961. "Investment in human capital". *The American Economic Review* 51, núm. 1: 1-17. <https://www.jstor.org/stable/1818907>
- Sconce, Jeffrey. 1995. "'Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style". *Screen* 36, núm. 4: 371-393. doi: 10.1093/screen/36.4.371
- Scott, Joan. (1986) 1990. "Género, una categoría útil para el análisis histórico". En *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, compilado por James Amelang y Mary Nash, 23-56. Valencia: Alfons el Magnànim.
- Scott, Peter Dale. 2010. *American war machine. Deep politics, the CIA global drug connection and the road to Afghanistan*. Nueva York: Rowman & Littlefield Publishers.
- Scott, A. O. 31 de enero de 2019. "'Miss Bala' review: Gina Rodriguez finds the wrong place at the wrong time". *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2019/01/31/movies/miss-bala-review.html>
- Secretaría de Cultura e Instituto Mexicano de Cinematografía. 2023. *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2022*. México: Gobierno de México.
- Segato, Rita Laura. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Segato, Rita Laura. 2018. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Selmini, Rosella. 2020. "Women in organized crime". *Crime and Justice* 49, núm. 1: 339-383. doi: 10.1086/708622
- Serrano, Nacho. 25 de enero de 2017. "¿Qué es el cine de serie Z? Madrid, meca de las películas más cutres de la historia". *ABC*. https://www.abc.es/plan-b/aplaudir/abci-cutrecon-meca-obras-maestras-cine-cutre-201701251759_noticia.html
- Shannon, Elaine. 1988. *Desperadoes: Latin drug lords, U.S. lawmen and the war America can't win*. Nueva York: Viking.

- Shu-Ying Chang, Luisa. 2014. "Seducción, traducción y maldición — reflexión sobre el mito de la Malinche". En *Culturas de la seducción*, editado por Patricia Cifre Wibrow, 289-296. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sibila, Deborah A. y Andrea J. Weiss. 2014. "Narco Culture". *The Encyclopedia of Theoretical Criminology*: 1-4. doi: 10.1002/9781118517390.wbetc195
- Siebert, Renate. 2010. "Tendenze e prospettive". *Meridiana: Rivista di storia e scienze sociali*, número especial "Donne di Mafia", 67: 21-33. Roma: Viella. doi: 10.2307/23204923
- Siegel, Dina. 2014. "Women in transnational organized crime". *Trends in Organized Crime* 17: 52-65. doi: 10.1007/s12117-013-9206-4
- Silverman, Kaja. 1988. *The acoustic mirror. The female voice in psychoanalysis and cinema*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Simone, Gail. "Women in refrigerators". Publicado en marzo de 1999. <https://www.lby3.com/wir/index.html>
- Simonett, Helena. 2004. "Subcultura musical: el narcocorrido comercial y por encargo". *Caravelle (Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien)* 82: 179-193.
- Sinatra, Florencia Eugenia. 2020. "¿Guerra contra las drogas o guerra contra las mujeres? El encarcelamiento de las mujeres mulas del narcotráfico". Tesis de abogacía. Universidad de San Andrés. <https://repositorio.udesa.edu.ar/jspui/handle/10908/18149>
- Slater, Don. 1997. *Consumer culture and modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Smith, Benjamin T. 2021. *The dope: The real history of the Mexican drug trade*. Londres: Ebury.
- Smith, Paul Julian. 2021. *Mexican genders, Mexican genres: cinema, television, and streaming since 2010*. Martlesham: Tamesis Books. doi: 10.2307/j.ctv1850j3z
- Smith, Peter, ed. 1992. *Drug policy in the Americas*. Boulder y Oxford: Westview Press.

- Smith, Peter. 1997. "Drug trafficking in Mexico". En *Coming together?: Mexico-United States relations*, editado por Barry Bosworth, Susan M. Collins y Nora C. Lustig, 125-139. Washington: The Brookings Institution.
- Soler Jorge, Marina. 2021. "Women in a world of men: female representation in *Narcos* and the illusion of 'universal' serial fiction". *Revista Estudios Feministas* 29, núm. 1: 1-13. doi: 10.1590/1806-9584-2021v29n167486
- Solís González, José Luis. 2013. "Neoliberalismo y crimen organizado en México: el surgimiento del Estado narco". *Frontera norte* 25, núm. 50: 7-34. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13628944001>
- Soto Espinoza, Angélica Jocelyn y Hazel Zamora Mendieta. 22 de diciembre de 2020. "Covid-19: más violencia feminicida, ninguna estrategia que la frene". *Cimacnoticias*. <https://cimacnoticias.com.mx/2020/12/22/covid-19-mas-violencia-feminicida-ninguna-estrategia-que-la-frente-segunda-y-ultima-parte/#gsc.tab=0>
- Speckman, Elisa. 2002. *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (Ciudad de México, 1872-1910)*. México: El Colegio de México y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Stratfor. 6 de agosto de 2021. *Tracking Mexico's cartels in 2021*. Rane: Austin. <https://worldview.stratfor.com/article/tracking-mexicos-cartels-2021?app=old>
- Sutherland, Edwin J. 1947. *Principles of criminology*. Chicago: J. B. Lippincott.
- Tabachnik, Silvia. 2015. "Reinas y sicarias. Una indagación en el archivo audiovisual del narco en la Red". *DeSignis* 23: 213-226. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066892020>
- Tabuenca Córdoba, María Socorro. 2003. "Baile de fantasmas en Ciudad Juárez al final/principio del milenio". En *Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos*, editado por Boris Muñoz y Silvia Spitta, 411-437. Pittsburgh: Biblioteca de América.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro. 2016. "'Nunca en mi vida había visto damas con tantas agallas': cine mexicano, mujeres y narcotráfico". En *Camelia la Texana y otras mujeres de*

la narcocultura, coordinado por Juan Carlos Ramírez-Pimienta y María Socorro Tabuena Córdoba, 263-290. Culiacán: Universidad Nacional de Sinaloa.

Taraud, Christelle. 2022. "Une histoire mondiale des féminicides : pour quoi faire? ". En *Féminicides : une histoire mondiale*, dirigido por Christelle Taraud, 11-22. París: La Découverte.

Tenorio Trillo, Mauricio y Aurora Gómez Galvarriato. (2006) 2018. *El Porfiriato*. México: Centro de Investigación y Docencia Económicas y Fondo de Cultura Económica.

Tickner, Arlene B., Laura Alonso, Lara Loaiza, Natalia Suárez, Diana Castellanos y Juan Diego Cárdenas. 2020. *Mujeres y crimen organizado en América Latina: más que víctimas o victimarias*. Bogotá: Observatorio Colombiano de Crimen Organizado.

Tiznado Armenta, Karina. 2017. "Narcotelenovelas. La construcción de nuevos estereotipos de mujer en la ficción televisiva de Colombia y México a través del retrato de una realidad social". Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/459153>

Toro, María Celia. 1995. *Mexico's war on drugs, causes and consequences*. Boulder: Lynne Rienner Publishers.

Torres, Sandra, Ana Inés Corzo, Jenny Duque y Lluvia Medina. 2011. "Neoliberalismo, ciudadanía y educación: Una mirada desde América Latina. El caso de Perú, Colombia y México". Ponencia presentada en las *IX Jornadas de Sociología*, Universidad de Buenos Aires, 8-12 de agosto. <https://cdsa.aacademica.org/000-034/717.pdf>

Troccoli de Nogueira Saboia, Carolina. 2017. "Objetificação sexual das mulheres: Uma análise da série Narcos". Tesis de licenciatura. Universidade de Brasília. <https://bdm.unb.br/handle/10483/18074>

Trujillo Amaya, Julián Fernando. 2013. "Narco cinema, narco soap operas and narco literature". *Studylib.net*. <https://studylib.net/doc/8396131/narco-cinema--narco-soap-operas-and-narco-literature>

- Tuñón, Julia. 1998. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen*. México: Colegio de México.
- Valdés, Guillermo. 2013. *Historia del narcotráfico en México*. México: Aguilar.
- Valdez Cárdenas, Javier. 2009. *Miss Narco: belleza, poder y violencia. Historias reales de mujeres en el narcotráfico mexicano*. Madrid: Aguilar.
- Valencia, Sayak. 2010. *Capitalismo Gore*. Barcelona: Melusina.
- Valencia, Sayak. 2012. "Capitalismo gore y necropolítica en México contemporáneo". *Relaciones internacionales* 19: 83-102. doi: 10.15366/relacionesinternacionales2012.19.004
- Valencia, Sayak. 2014. "Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo". *Universitas Humanística* 78: 65-88. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/6392>
- Valencia, Sayak. 2016a. "Estado, narcocultura y coreografías sociales del género en México". *Letras femeninas* 42, núm. 1: 22-36. doi: 10.14321/letrfeme.42.1.0022
- Valencia, Sayak. 2016b. "Género(s) y narcocultura". En *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura*, coordinado por Juan Carlos Ramírez-Pimienta y María Socorro Tabuena Córdoba, 239-262. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Valencia, Sayak. 2017. "Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género". En *Mujeres intelectuales: Feminismos y liberación en América Latina y el Caribe*, editado por Alicia de Santiago Guzmán, Edith Caballero Borja y Gabriela González Ortuño, 371-387. Buenos Aires: CLACSO. https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170728011718/Antologia_Mujeres_Intelectuales.pdf
- Valencia, Sayak y Liliana Falcón. 2021. "Narcomodernidades: de embriagos a CEO's". En *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del narcopop*, editado por

- Danilo Santos, Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles Latorre, 39-52. Ciudad Juárez: El Colegio de Chihuahua.
- Valencia, Sayak y Sonia Herrera Sánchez. 2020. "Pornomiseria, violencia machista y mirada colonial en los filmes *Backyard: El traspatio* y *La mujer del Animal*". *Anclajes XXIV*, núm. 3: 7-27. doi: 10.19137/anclajes-2020-2432
- Valencia, Sayak y Alejandra León Olvera. 2019. "De profesión, femeninas: género, prostética y estéticas como trabajo contemporáneo". *Cuadernos de Literatura* 23, núm. 46: 24-46. doi: 10.11144/Javeriana.cl23-46.pfge
- Valencia, Sayak y Katia Sepúlveda. 2016. "Del fascinante fascismo a la fascinante violencia. Psico/bio/necro/política y mercado gore". *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* 14: 75-91. doi: 10.5565/rev/mitologias.395
- "Valentín Elizalde y otros cantantes asesinados por el narco". 8 de marzo de 2022. *Terra México*, sección Música. <https://www.terra.com.mx/entretenimiento/2022/3/8/valentin-elizalde-otros-cantantes-asesinados-por-el-narco-24600.html>
- Valenzuela Arce, José Manuel. (2002) 2003. *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. La Habana: Casa de las Américas.
- Valenzuela Arce, José Manuel. 2012. *Sed de mal. Femicidio, jóvenes y exclusión social*. Tijuana y San Nicolás de los Garza: Colegio de la Frontera Norte y Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Valenzuela Arce, José Manuel. 2018. "Narcocultura: sentidos y significados de la vida y de la muerte". En *Narcodependencia. Escenarios heterogéneos de narración y reflexión*, coordinado por Luis Fernando Lara, Alicia Ortega y Herman Herlinghaus, 505-539. México: El Colegio Nacional.
- Vallejo, Fernando. 1994. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.

- Van der Linden, Kimberly. 2017. "La narcocultura a través del cine: Análisis de la representación de la mujer en *Miss Bala* (2011)". Tesis de licenciatura. Radboud Universiteit Nijmegen. <https://theses.ubn.ru.nl/items/0fd7771b-a73f-440a-b3df-31d32e1ce2e7>
- VanHerck, Glen. 2021. "Declaraciones del comandante en rueda de prensa conjunta". Colorado Springs y Miami: Mando de Defensa Aeroespacial de Norteamérica (NORAD), Comando Norte de Estados Unidos y Comando Sur de Estados Unidos, 16 de marzo.
- Vargas, Ángel. 2 de febrero de 2008. "Monsiváis llama a ver el narcotráfico más allá 'del conteo de cadáveres'". *La Jornada*, sección Cultura. <https://www.jornada.com.mx/2008/02/02/index.php?section=cultura&article=a06n1cul>
- Vásquez Mejías, Ainhoa. 2016. "De muñecas a dueñas. La aparente inversión de roles de género en las narcoseries de Telemundo". *Culturales* 4, núm. 2: 209-230. <http://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/431>
- Vásquez Mejías, Ainhoa. 2017a. "Los narcos también lloran: narcoseries y melodrama". En *Narcocultura de norte a sur. Una mirada cultural al fenómeno del narco*, editado por Ainhoa Vásquez Mejías, 201-223. Ciudad de México y Chihuahua: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte (UNAM) y Universidad Autónoma de Chihuahua.
- Vásquez Mejías, Ainhoa, ed. 2017b. "Narcoseries: Machos sensibles y mujeres poderosas". *Hispanorama* 157: 4-8.
- Vásquez Mejías, Ainhoa. 2020. *No mirar. Tres razones para defender las narcoseries*. México y Culiacán: Universidad Autónoma de Chihuahua y Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Vásquez Mejías, Ainhoa e Ingrid Urgelles Latorre. 2023. "Subvertir la narcoviolenca en dos películas mexicanas. *Noche de fuego* (2021) de Tatiana Huezo y *Sin señas particulares* (2020) de Fernanda Valadez". *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, dossier "El boom de lo narco: más que una representación estética y cultural", coordinado por Ainhoa Vásquez Mejías, Ingrid Urgelles Latorre y Danilo Santos López, 73: 119-136. doi: 10.7764/Aisth.73.6

- Veblen, Thorstein. (1899) 1915. *The theory of the leisure class; an economic study of institutions*. Nueva York y Londres: MacMillan.
- Vega, Alfredo Nicolás. 2023. "Las mujeres y las drogas". *Revista Pensamiento Penal* 471: 1-13. <https://www.pensamientopenal.com.ar/doctrina/90828-mujeres-y-drogas>
- Velasco, Alfonso Luis. 1886. *Geografía y estadística de la República Mexicana*. México: Oficinas Cinco de Mayo.
- Velasco, Ollin. 23 de noviembre de 2017. "'Narcolenguaje', así irrumpió la violencia en el léxico de los mexicanos". *Vice*. <https://www.vice.com/es/article/bj7qj4/vice-news-narcolenguaje-asi-irrupio-la-violencia-en-el-lexico-de-los-mexicanos>
- Vidales, Mayra. 1993. "Los comerciantes chinos en Culiacán (1900-1920)". *Clío* 9: 33-40. <https://xdoc.mx/preview/los-comerciantes-chinos-en-culiacan-5ee3ef1300943>
- Vigil, James D. 2008. "Female gang members from East Los Angeles". *International Journal of Social Inquiry* 1, núm. 1: 47-74. <https://dergipark.org.tr/en/pub/ijsi/issue/17826/186937>
- Villalobos, Juan Pablo. 2010. *Fiesta en la madriguera*. Barcelona: Anagrama.
- Vincenot, Emmanuel. 2010. "Narcocine : la descente aux enfers du cinéma populaire mexicain". *Violence et société dans le cinéma latino-américain contemporain* 213: 31-54. doi: 10.4000/orda.2409
- "La violencia explícita copa la música mexicana". 10 de noviembre de 2017. *Infobae*. <https://www.infobae.com/2011/12/22/1040633-la-violencia-explicita-copa-la-musica-mexicana/>
- Wainwright, Tom. 2018. *Narconomics: cómo administrar un cartel de la droga*. Madrid: Debate.
- Wald, Elijah. 2001. *Narcorrido. Un viaje al mundo de la música de las drogas, armas y guerrilleros*. Traducido por Deborah R. Huacuja. Nueva York: Rayo.
- Washington Valdez, Diana. 2005. *Cosecha de mujeres: safari en el desierto mexicano*. México: Océano.

- Wellinga, Klaas. 2021. "Praise the drug lord: *Narcocorridos* in Mexico". En *Crime and music*, editado por Diana Siegel y Frank Bovenkerk, 103-122. Cham: Springer.
- Wenceslau, Taluana y Gregoria Sticco. 2017. "Representaciones de género en el cine mexicano. Un análisis sobre la representación de las mujeres delante y detrás de cámaras en películas mexicanas de mayor asistencia". En *Representaciones de género en la industria audiovisual*, 9-35. México: Osífragos.
- Williams, Raymond. (1976) 1985. *Keywords: A vocabulary of culture and society*. Nueva York: Oxford University Press.
- Wilt, David. 2009. "Based on a true story. Reality-based exploitation cinema in Mexico". En *Latsploitation, exploitation cinemas, and Latin America*, editado por Victoria Ruétalo y Dolores Tierney, 158-170. Nueva York y Oxford: Routledge.
- "Women face celluloid ceiling in US film industry, study finds". 22 de enero de 2013. *Chicago Tribune*, sección People. <https://www.chicagotribune.com/2013/01/22/women-face-celluloid-ceiling-in-us-film-industry-study-finds/>
- Wright, Melissa. 2006. *Disposable women and other myths of global capitalism*. Nueva York: Routledge.
- Wright, Melissa W. 2011. "Necropolitics, narcopolitics, and femicide: gendered violence on the Mexico-U.S. border". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 36, núm. 3: 707-731. doi: 10.1086/657496
- Yehya, Naief. 1995. "El narcocine". *Nexos* 214. <http://www.nexos.com.mx/?p=7565>
- Yépez, Heriberto. 2008. *Al otro lado*. México: Planeta.
- Young, Alison. 2009. *The scene of violence: cinema, crime, affect*. Abingdon y Nueva York: Routledge-Cavendish. doi: 10.4324/9780203880791
- Zamudio Angles, Carlos Alberto. 1 de julio de 2008. "¿Qué es el narcomenudeo?: un acercamiento etnológico". *Liberaddictus*. <https://www.liberaddictus.org/varios/903-que-es-el-narcomenudeo--un-acercamiento-etnologico.html>

Zavala, Oswaldo. 2014. "Imagining the U.S.-Mexico drug war: the critical limits of narconarratives". *Comparative Literature* 66, núm. 3: 340-360. doi: 10.1215/00104124-2764088

Zavala, Oswaldo. 2018. *Los cárteles no existen: narcotráfico y cultura en México*. Barcelona y México: Malpaso.

Videografía

Aceves, Jon, dir. 2023. *La Reyna de Michoacán*. OLA Studios.

<https://www.youtube.com/watch?v=OVIfuL4rCXg&t=2811s>

Aldama, Jorge, dir. 2022. *Prisionera del cartel*. OLA Studios.

<https://www.youtube.com/watch?v=jl0huXXDYSg&t=1737s>

Álvarez, Daniel, dir. 2024. *Nacida para vengar*. Producciones Huizar.

<https://www.youtube.com/watch?v=1L03uB-3BSM>

Álvarez, Luis, dir. 2011. *El principio del infierno*. Loz Brotherz Films y Baja Pictures. DVD.

Álvarez, Luis, dir. 2011. *La última sombra*. Loz Brotherz Films. DVD.

Álvarez, Mariano, dir. 2020. *Las cuatro michoacas*. Producciones Torero y Sandoval.

<https://www.youtube.com/watch?v=LhCjrrX4z5U>

Álvarez, Mariano, dir. 2021. *La venganza de una viuda — Le apodan el Diablo*. Producciones

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

Álvarez, Mariano, dir. 2022. *La jefa de la plaza*. Producciones Huizar.

https://www.youtube.com/watch?v=urdfqvpv_mU

Álvarez, Mariano, dir. 2024. *El regreso de la patrona: lealtad o morir*. Producciones Huizar.

<https://www.youtube.com/watch?v=pfftnTsv1UU>

Amuchastegui, Kepa, dir. 1987. *El divino*. Caracol Televisión.

El Ánima de Sinaloa. 2013. “Muchos enemigos (el Chapo Guzmán)”. Video de *YouTube*, 2m59s.

<https://www.youtube.com/watch?v=XUOG7fMIgJY>

Araujo, Jorge, dir. 1997. *El señor de los cielos en el cártel de Juárez*. Laguna Productions. DVD.

Arciniega, Omar, dir. 2023. *Mi vecina me fascina*. OLA Studios.

<https://www.youtube.com/watch?v=IxKeOc7jGBk>

Argenis, Heruz, dir. 2023. *Bélico: el corrido del 10*. Cinelatino y OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=rGeybazkb0A>

Argenis, Heruz, dir. 2023. *La venganza de las hermanas*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=1dDzPYIRtQU>

Argenis, Heruz, dir. 2024. *Los hijos de Camelia y Emilio: destinos cruzados*. Producciones Huizar.
<https://www.youtube.com/watch?v=-wmZJfIkcl8&t=1725s>

Arteaga Ríos, Edgar, dir. 2022. *En el radio un cochinerero*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=f6sKgZsufIM>

Arteaga Ríos, Edgar, dir. 2023. *En el radio un cochinerero 2: el teniente de la muerte*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=TPF06WM5Vy4&t=2204s>

Arteaga Ríos, Edgar, dir. 2023. *Las viejas del sicario*. OLA Studios y Art Rios Studios.
https://www.youtube.com/watch?v=p1_3rJoiGI0

Arteaga Ríos, Edgar, dir. 2024. *El cartel de las Barbies*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=WWYFJAMiKSk&t=4838s>

Arteaga Ríos, Edgar, dir. 2024. *La Diabla*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=A7YAMcrX2j8>

Arteaga Ríos, Edgar, dir. 2024. *El regreso de la Diabla*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=6EM3Lue--3E>

Arteaga Ríos, Edgar, dir. 2024. *La traficante del Maserati (La Texana)*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=T9D-LcLE364&t=124s>

Baiz, Andrés, dir. 2024. *Griselda*. Netflix.

Baiz, Andrés, Fernando Coimbra, Josef Kubota Wladyka y Gerardo Naranjo, dirs. 2015-2017.
Narcos. Netflix.

Baiz, Andrés, Amat Escalante, Alonso Ruizpalacios y Josef Kubota Wladyka, dirs. 2018-2021.
Narcos: México. Netflix.

Bernal, Agustín, dir. 1998. *Los chacales de Sinaloa*. JC Films. DVD.

Bernal, Agustín, dir. 2002. *Michoacán a poca madre*. Producciones Felipe Pérez Arroyo. DVD.

Bidart, Arturo, dir. 2023. *El plebe del Camaro*. OLA Studios.
https://www.youtube.com/watch?v=IAb9nGfRf_A

Bolívar, Gustavo, dir. 2010. *Sin tetas no hay paraíso*. Amazonas Films, E-nnovva y RCN Cine. DVD.

Carrera, Carlos, dir. 2009. *Backyard: el traspatio*. Tardan/Berman, Inbursa, Coppel, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE-México) y Argos Comunicación. DVD.

Cartas, Salvador y Mauricio Cruz, dirs. 2015. *Señorita Pólvora*. TNT y Canal 5.

Cartas, Salvador, Alejandro Lozano, Bonnie Cartas y Rolando Ocampo, dirs. 2016-2019. *Rosario Tijeras*. Azteca Trece y Azteca 7.

Chávez Estrellita, Angie, dir. 2021. *Las Chakalosas*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=ILyp-YzD9cl&t=530s>

Colomo, Fernando, dir. 1989. *Bajarse al moro*. Ion Films, Lolafilms y Televisión Española (TVE). DVD.

Cruz, Mauricio, Walter Doehner, Carlos Bolado y Diego Rendón, dirs. 2011-2023. *La reina del Sur*. Telemundo.

Cruz Osorio, Javier, dir. 2013. *La familia michoacana: antes de la quemazón*. Producciones Huizar. DVD.

Cruz Osorio, Javier, dir. 2013. *La familia michoacana 2: los caballeros templarios*. Diamante Films. DVD.

De la Torre, Sergio y Vicky Funari, dirs. 2006. *Maquilapolis: city of factories*. Independent Television Service, Film Arts Foundation, Complex Corporation y Pittsburgh Filmmakers. DVD.

Del Valle, Hugo, dir. 2012. *Los kokainos*. Laguna Productions. DVD.

Díaz, Jeovanny, dir. 2024. *Poco a poco: pistolero de barrio*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=0y8rWuxoToU>

(dirección desconocida). 2011. *Crónicas de un narco: la Barbie*. Productora desconocida. DVD.

Escalante, Amat, dir. 2013. *Heli*. Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE-México), Lemming Film, Mantarraya Producciones, No Dream Cinema, Le Pacte, Ticoman, Tres Tunas y Unafilm. DVD.

Estrada, Luis, dir. 2003. *La mera reyna del sur*. Producciones Javier Ulloa y Luis Estrada. DVD.

Estrada, Luis, dir. 2010. *El infierno*. Bandidos Films, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE-México), Estudios Churubusco Azteca y EFICINE. DVD.

Favela, Adriel. 2014. "Dime". Video de *YouTube*, 3m03s.
<https://www.youtube.com/watch?v=SbiARX3gLbE>

Fernández, Raúl, dir. 1983. *Lola la trailera*. Latin Entertainment y Scope Films. DVD.

Fragoso Montoya, Jesús, dir. 1998. *Carmela la Michoacana*. Azteca Pictures. DVD.

Frazier, Roger Ellis, dir. 2015. *Miss Narca*. Loz Brotherz Films. DVD.

Gabito Ángel, John, dir. 2016. *Las viudas del capo*. La Unión Films. DVD.

Galindo, Rubén, dir. 1978. *La banda del carro rojo*. Filmadora Chapultepec. DVD.

Gamboa, Yasmín. 2010. "Las plebitas chacalosas". Video de *YouTube*, 2m54s.
https://www.youtube.com/watch?v=FMztJogEc_g

García Jr., Eleazar, dir. 2010. *El plebe chakaloso*. M & M Producciones. DVD.

García Jr., Eleazar, dir. 2011. *La escolta personal*. Richie's Productions. DVD.

Gavidia, Danny, Jaime Segura, Bernardo Mota y Víctor Herrera McNaught, dirs. 2013-2024. *El señor de los cielos*. Telemundo.

Gaviria, Carlos, Rodrigo Lalinde e Israel Sánchez, dirs. 2010. *Rosario Tijeras: Amar es más difícil que matar*. RCN Televisión.

Gaviria, Víctor, dir. 2016. *La mujer del animal*. Polo a Tierra y Viga Producciones. DVD.

González, Christian, dir. 2002. *Narco gays: los hijos del narco*. Producciones Felipe Pérez Arroyo. DVD.

González, Gonzalo, dir. 2016. *Cuernito Armani*. Plus Entertainment y Plus Latino. DVD.

Guadalupe, Josué, dir. 2001. *20 mujeres de negro*. Imperial Films and Music y Baja Films Internacional. DVD.

Hardwicke, Catherine, dir. 2019. *Miss Bala*. Columbia Pictures, Canana Films, Misher Films y Sony Pictures. DVD.

Hernández Jr., Max, dir. 2012. *El mundo es tuyo*. OLA Studios. DVD.

Hernández Jr., Max, dir. 2013. *Welcome to Tijuana: el cartel de la rana*. OLA Studios. DVD.

Hernández Jr., Max, dir. 2015. *La Emperatriz*. Producciones Gaer. DVD.

Hernández Jr., Max, dir. 2022. *La mafiosa*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=2IZUAjFRCHU>

Hernández Jr., Max, dir. 2022. *La mujer del capo*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=kpA6ALMQBEI&t=3s>

Herrera, Antonio, dir. 2008. *La nueva generación: ascenso a la perdición*. Baja Pictures, Baja Films Internacional y Piscisdragon Producciones. DVD.

Herrera, Antonio, dir. 2011. *Está de parranda el jefe*. Piscisdragon Producciones y Baja Pictures. DVD.

Huezo, Tatiana, dir. 2021. *Noche de fuego*. Pimienta Films y The Match Factory. DVD.

Lebrija, Fernando, dir. 2010. *Amar a morir*. Irreversible Pictures y Laguna Pictures. DVD.

López, Issa, dir. 2017. *Vuelven*. Filmadora Nacional y Peligrosa. DVD.

López, Oscar D., dir. 2012. *Culiacán vs Mazatlán*. Baja Pictures. DVD.

López, Oscar D., dir. 2014. *Culiacán vs Mazatlán 2*. Frontera Films y Loz Brotherz Films. DVD.

López, Oscar. D., dir. 2014. *El de los lentes Carrera*. Frontera Films y Loz Brotherz Films. DVD.

López, Oscar D., dir. 2014. *El juego final: el Artista*. Loz Brotherz Films y Frontera Films. DVD.

López, Oscar D., dir. 2014. *Morir con estilo*. Frontera Films y Loz Brotherz Films. DVD.

López, Oscar D., dir. 2015. *Culiacán vs Mazatlán 3: la Hummer y el Camaro*. Loz Brotherz Films y Frontera Films. DVD.

López Oscar D., dir. 2015. *El Rayo de Sinaloa*. Loz Brotherz Films. DVD.

López, Oscar D., dir. 2015. *Sicario de Dios*. Loz Brotherz Films. DVD.

López, Oscar D., dir. 2016. *Fuego contra fuego*. Loz Brotherz Films y Olympusat. DVD.

López, Oscar D., dir. 2016. *La verdadera historia de Culiacán vs. Mazatlán*. Loz Brotherz Films. DVD.

López, Oscar D., dir. 2017. *La descarada*. Loz Brotherz Films y Olympusat. DVD.

López, Oscar D., dir. 2018. *Cartel de a kilo*. Loz Brotherz Films y Olympusat. DVD.

López, Oscar D., dir. 2018. *Jefe de jefes: el Mochomo 2*. Producciones Fílmicas Tijuana.
<https://www.youtube.com/watch?v=OiFNmvR7rMo>

López, Oscar D., dir. 2018. *El Mochomo*. Loz Brotherz Films. DVD.

López, Oscar D., dir. 2023. *Compa me gusta su vieja*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=HDoxzX2j1Os&t=1594s>

Loza, José, dir. 1981. *Pistoleros famosos*. Producciones Monte. DVD.

Lozano, Alejandro, Carlos Cock y William González, dirs. 2014-2016. *La viuda negra*. Univisión y Caracol Televisión.

Maillé, Emilio, dir. 2005. *Rosario Tijeras*. Dulce Compañía, Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), Maestranza Films, Moonshot Pictures, Programa Ibermedia, Río Negro y United Angels Productions. DVD.

Martínez, Arturo, dir. 1977. *Contrabando y traición (Camelia la Texana)*. Hermanos Benítez y Producciones Potosí. DVD.

Martínez, Arturo, dir. 1978. *Mataron a Camelia la Texana*. Producciones Potosí. DVD.

Martínez, Aurora, dir. 2004. *Las 4 bellas del Norte (Convento de pervertidas)*. Diamante Films. DVD.

Martínez, Aurora, dir. 2004. *La malnacida*. JC Films. DVD.

Martínez, Aurora, dir. 2005. *Por perra y traicionera*. Diamante Films. DVD.

Martínez, Eduardo, dir. 2008. *El Mocho Chávez*. Orbita Films. DVD.

Martínez, Eduardo, dir. 2008. *La Suburban de las monjas*. E.M. Producciones, Plus Entertainment y Plus Latino. DVD.

Melendrez, Bernabé, dir. 2011. *4 damas en 300*. Flores Productions. DVD.

Melendrez, Bernabé, dir. 2011. *La hija del capo mayor*. John Solis Films y Garza Films. DVD.

Melendrez, Bernabé, dir. 2011. *La salvadoreña*. Frontera Films. DVD.

Melendrez, Bernabé, dir. 2011. *La verdadera hija de Camelia*. John Solis Films y Garza Films. DVD.

Melendrez, Bernabé, dir. 2012. *La jefa de Tijuana*. Producciones Silva. DVD.

Melendrez, Bernabé, dir. 2012. *La jefa de Tijuana 2*. Producciones Silva. DVD.

Melendrez, Bernabé, dir. 2013. *La chingona de las Hummers*. Garza Films. DVD.

Mendoza, Orlando R., dir. 1986. *La mafia se ladea 2*. Vega Video. DVD.

Mihai, Teodora, dir. 2021. *La civil*. Les Films du Fleuve, Menuetto Film, Mobra Films, One For The Road y Teorema Films. DVD.

Molleda, Miguel, dir. 2024. *La mujer del traficante*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=d8rkw0T6Mx0>

Murillo, Enrique, dir. 2008. *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio*. Imperial Films and Music y Baja Films Internacional. DVD.

Murillo, Enrique, dir. 2008. *El comando negro 2: operación exterminio*. JC Films. DVD.

Murillo, Enrique, dir. 2009. *El Chrysler 300 2 (La venganza)*. Baja Pictures y Baja Films Internacional. DVD.

Murillo, Enrique, dir. 2009. *El Chrysler 300 3: el final*. Baja Pictures y Baja Films Internacional. DVD.

Murillo, Enrique, dir. 2009. *Le compré la muerte a mi hijo*. Baja Pictures y Baja Films Internacional. DVD.

Murillo, Enrique, dir. 2010. *Las águilas andan solas*. Enroque Films. DVD.

Murillo, Enrique, dir. 2010. *El Baleado*. Baja Pictures y Baja Films. DVD.

Murillo, Enrique, dir. 2010. *El corrido del Katch*. Baja Pictures y Baja Films Internacional. DVD.

Murillo, Enrique, dir. 2010. *En preparación*. Baja Pictures y Baja Films Internacional. DVD.

Murillo, Enrique, dir. 2010. *Narcojuniors*. Baja Pictures y Baja Films Internacional. DVD.

Murillo, Enrique, dir. 2010. *Narcojuniors 2*. Baja Pictures y Baja Films Internacional. DVD.

Murillo, Enrique, dir. 2011. *El comando del diablo*. Baja Pictures y Baja Films Internacional. DVD.

Murillo, Enrique, dir. 2011. *El estudiante*. Baja Films Internacional y Baja Pictures. DVD.

Murillo, Enrique, dir. 2012. *El corrido del Katch 2: la sorpresa del Katch*. Baja Pictures y Baja Films Internacional. DVD.

Murillo, Enrique, dir. 2012. *El estudiante 2*. Baja Films Internacional y Baja Pictures. DVD.

Murillo, Enrique, dir. 2012. *La mafia muere*. Enroque Films y Frontera Films. DVD.

Murillo, Enrique, dir. 2012. *El mercenario*. Baja Pictures y Baja Films Internacional. DVD.

- Murillo, Enrique, dir. 2013. *La muerte del Ondeado*. Baja Pictures. DVD.
- Murillo, Enrique, dir. 2013. *La muerte del Ondeado 2*. Baja Pictures. DVD.
- Murillo, Enrique, dir. 2017. *La novia de la mafia*. Beba Films.
<https://www.youtube.com/watch?v=WryUG16nbk>
- Naranjo, Gerardo, dir. 2011. *Miss Bala*. Canana Films, 20th Century Fox, Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Fondo de Inversión y Estímulos al Cine. DVD.
- Nava, Gregory, dir. 2007. *Bordertown*. Möbius Entertainment, El Norte Productions, Nuyorican Productions y Mosaic. DVD.
- Ortega, Héctor, dir. 2022. *Las diosas de la mafia*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=C1thoU0opRY&t=1308s>
- Ortega, Héctor, dir. 2022. *Las tóxicas*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=5w MvcKiryI&t=5258s>
- Ortiz, Gerardo. 2016. "Fuiste mía". Video de YouTube, 2m37s.
<https://www.youtube.com/watch?v=ChJpxMc 3Bg>
- Ortiz Jr., Alonso, dir. 2023. *Don Nadie*. OLA Studios. <https://www.youtube.com/watch?v=JJm-7vwwUSY&t=4073s>
- Ortiz Jr., Alonso, dir. 2023. *Los ninis*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=tNML3LQjNzl>
- Ortiz Jr., Alonso, dir. 2024. *Los ninis 2: la people*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=1eRbAKhZDTw>
- Ortiz Jr., Alonso, dir. 2024. *Vuelve el papá de los pollitos*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=L TMY0QULLM>
- Ortiz Lara, Alonso, dir. 2009. *El papá de los pollitos*. JC Films. DVD.
- Ortiz Lara, Alonso, dir. 2009. *El Pozolero*. JC Films. DVD.

Ortiz Lara, Alonso, dir. 2010. *El ejecutor*. OLA Studios. DVD.

Ortiz Lara, Alonso, dir. 2011. *Las dos michoacanas*. Diamante Films y Castañeda Films. DVD.

Ortiz Lara, Alonso, dir. 2011. *La Recia*. Castañeda Films. DVD.

Ortiz Lara, Alonso, dir. 2011. *Los sanguinarios del M1*. Diamante Films y OLA Studios. DVD.

Ortiz Lara, Alonso, dir. 2012. *El pistolero: orden exigido*. OLA Studios. DVD.

Ortiz Lara, Alonso, dir. 2015. *Las mafiosas*. Producciones Huizar.
<https://www.youtube.com/watch?v=5pcp3z4e6Y0&t=4852s>

Ortiz Lara, Alonso, dir. 2016. *El corrido del viejón*. OLA Studios. DVD.

Ortiz Lara, Alonso, dir. 2016. *La dama del Corvette*. OLA Studios. DVD.

Ortiz Lara, Alonso, dir. 2016. *Yo soy la patrona*. Producciones Huizar.
<https://www.youtube.com/watch?v=ElbO3KeL7Bg&t=4816s>

Ortiz Lara, Alonso, dir. 2017. *La Dama X*. OLA Studios. DVD.

Ortiz Lara, Alonso, dir. 2017. *La de las zapatillas Ferragamo*. Marlene Garza Productions.
<https://www.youtube.com/watch?v=RdfUmqpBMpl>

Ortiz Lara, Alonso, dir. 2018. *Soy de rancho*. Cinelatino y Plus Entertainment.
<https://www.youtube.com/watch?v=rKx1ufsdmFI>

Ortiz Lara, Alonso, dir. 2021. *El inicio de una sicaria (Soy la sicaria)*. OLA Studios.
<https://www.youtube.com/watch?v=wPIEp-lgaFk>

Ortiz Lara, Alonso, dir. 2022. *La princesa*. OLA Studios. DVD.

Ortiz Lara, Alonso, dir. 2022. *La venganza de una sicaria: Aurelia la Texana*. Producciones Huizar.
<https://www.youtube.com/watch?v=r3thyT-KTlo&t=331s>

Pérez Nieto, Francisco, dir. 2007. *Herencia asesina*. T.H.A. Producciones. DVD.

Portillo, Lourdes, dir. 2001. *Señorita extraviada*. Producciones Xochitl. DVD.

Quintanilla, Guillermo, dir. 2011. *Andabas de perro*. M & M Producciones. DVD.

Restrepo, Luis Alberto, dir. 2006. *Sin tetas no hay paraíso*. Caracol Televisión.

Restrepo, Luis Alberto, dir. 2009-2019. *Las muñecas de la mafia*. Caracol Televisión y Netflix.

Ripstein, Arturo, dir. 1978. *El lugar sin límites*. Conacite Dos. DVD.

Rosón, Mariano, dir. 2017. *¿Cómo le digo?*. Cine Latino. DVD.

Sáenz, Fernando, dir. 2008. *El depredador*. Diamante Films. DVD.

Saldaña, Miguel Ángel, dir. 2009. *El águila blanca*. Baja Pictures y Baja Films Internacional. DVD.

Saldaña, Miguel Ángel, dir. 2009. *Frontera roja: la guerra de dos grandes*. Baja Pictures. DVD.

Saldaña, Miguel Ángel, dir. 2009. *La Reyna del Pacífico*. Baja Films Internacional. DVD.

Samperio, Carlos, dir. 2013. *El otro Cochiloco*. Producciones Felipe Pérez Arroyo y MCM Video. DVD.

Samperio, Carlos, dir. 2014. *El Cochiloco vs los sapos*. Loz Brotherz Films. DVD.

Schroeder, Barbet, dir. 2000. *La virgen de los sicarios*. Les Films du Losange, Canal+, Vértigo Films, Proyecto Tucan y Tornasol Films. DVD.

Silva, Rossina. 2010. "La dama de la troca colorada". Video de YouTube, 2m37s. <https://www.youtube.com/watch?v=3NTOJ4h-sIE>

Solar, Javier, Víctor Herrera McNaught y Carlos Boldado, dirs. 2014. *Camelia la Texana*. Telemundo.

Teoyótl, Tina, dir. 2005. *La Güera Mendoza*. Producciones Felipe Pérez Arroyo. DVD.

Todd, Alejandro, dir. 2007. *El Zacatecas*. Imperial Films and Music y Baja Films Internacional. DVD.

Urquieta, José Luis, dir. 1989. *La camioneta gris*. Cinematográfica Tamaulipas. DVD.

Valadez, Fernanda, dir. 2020. *Sin señas particulares*. Avanti Pictures, Corpulenta Producciones, EnAguas Cine, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE-México) y Nephilim Producciones. DVD.

Valdemar, Carlos, dir. 1995. *Muerte en el Tovar*. Imperial Films and Music y Baja Films Internacional. DVD.

Varoni, Miguel, Walter Doehner, Rafa Lara y Jaime Segura, dirs. 2014-2019. *Señora Acero*. Telemundo.

Vera Alamillo, José Luis, dir. 2004. *La mafiosa — Una vieja de pocas pulgas*. La Raza Mex. DVD.

Vera Alamillo, José Luis, dir. 2008. *AK47 Cuna de narcos (Los niños de la sierra)*. La Raza Mex. DVD.

Vilaplana, Lilo, Nicolás Di Blasi, Leonardo Galavis y Víctor Huerta, dirs. 2015. *Dueños del paraíso*. Telemundo y Televisión Nacional de Chile.

Musicografía

Los Aguirre. 1997. "La dama del Montecarlo". *Corridos censurados*. Luna. Disco compacto.

Los Alegres de Terán. 1967. "Carga blanca". Por Manuel Cuellar Valdez (1948). *Corridos famosos*. Caliente. Vinilo.

Los Buitres de Culiacán. 2010. "Las plebes High Class". Por Gabriel Ernesto Silva. *Los Buitres con "Tololoche"*. La Disco. Disco compacto.

BuKnas de Culiacán, El Komander, Los Buitres de Culiacán, Los Buchones de Culiacán, Los 2 Primos, Erik Estrada, Noel Torres, Rogelio Martínez, Los Nuevos Elegantes, Oscar García. 2010. "Sanguinarios del M1". Por Gabriel Ernesto Silva. *Los Buitres con "Tololoche"*. La Disco. Disco compacto.

Cabrera, Pepe. 1980. "La mafia muere". Por Pepe Cabrera. *La mafia muere*. Eco. Vinilo.

Los Cachorros de Juan Villarreal. 2007. "Abran botellas". Por Juan Villarreal. *Abran botellas*. Serca. Disco compacto.

Los Embajadores del Norte. 1996. "La guerrera del Norte". Por Jaime Juárez. *Puros corridos perrones y sigue la malandrina, vol. 4*. Kimo's. Disco compacto.

Flores y Durán. 1935. "Corrido del hampa". Composición anónima. *Corrido del hampa. 1ra parte*. Vocalion. Vinilo.

Hernández, Luis y Leonardo Sifuentes. 1929. "La Piedrera". Por Clemente Chávez. *La Piedrera — Parte 1*. Victor. Vinilo.

Negrete, Jorge. 1959. "La Adelita". (1913). *Yo soy mexicano*. Victor. Vinilo.

Puente, Reyes y sus Castores. 2012. "El narco gay". *Corridos alterados: Nuevas generaciones. Más alterados que nunca*. <https://www.youtube.com/watch?v=xK3KVb6ON50>

Ramos, Luis. 2008. "El Jabalí". Por José Ojeda. En *El Chrysler 300: El corrido de Chuy y Mauricio* (película). Actuación musical.

- Los Reales del Norte. 2010. "Las jefas de jefas". Por Martín Barajas. *Con banda y norteño*. Barajas. Disco compacto.
- Los Relámpagos del Norte. 1969. "Pancha contrabandista". Por Cornelio Reyna. *Strike again! vol. 3*. Bego. Vinilo.
- Revolver Cannabis. 2012. "El de los lentes Carrera". Por Geovani Cabrera. *Mini CD*. DEL Records. Disco compacto.
- Revolver Cannabis. 2012. "El sicario de Dios (El sicario y Ramón)". Por Geovani Cabrera. *Seremos eternos... pero por ahora somos los que estamos*. DEL Records. Disco compacto.
- Los Rieleros del Norte. 1985. "Luz Elia la de Chihuahua". Por Filemon Sánchez. *Corazón cerrado*. Joey. Vinilo.
- Rivera, Jenni. 1994. "También las mujeres pueden". Por Francisco Quintero. *Poco a poco*. Kimo's. Disco compacto.
- Rosales, José y Norverto González. 1931. "El Pablote". Por José Rosales. *El Pablote*. Vocalion. Vinilo.
- Rosas, Javier y su Artillería pesada. 2015. "En la sierra y en la ciudad 'La China'". Por Javier Rosas. *Otro golpe*. Universal Music Latin Entertainment — Fonovisa. Disco compacto.
- Sánchez, Rosalino "Chalino". 1992. "El crimen de Culiacán". Por Nacho Hernández. *Nieves de enero*. Musart Super. Casete.
- Los Tigres del Norte. 1974. "Contrabando y traición". Por Ángel González (1972). *Contrabando y traición*. Fama. Vinilo.
- Los Tigres del Norte. 1975. "La banda del carro rojo". Por Paulino Vargas. *La banda del carro rojo*. Fama. Vinilo.
- Los Tigres del Norte. 1975. "Ya encontraron a Camelia". Por Ángel González. *La banda del carro rojo*. Fama. Vinilo.

Los Tigres del Norte. 1976. "La tumba del mojado". Por Paulino Vargas. *La tumba del mojado*. Fama. Vinilo.

Los Tigres del Norte. 1977. "El hijo de Camelia". Por Manuel Contreras. *Vivan los mojados*. Fama. Vinilo.

Los Tigres del Norte. 1977. "Margarita la de Tijuana". Por Lupe Tijerina. *Vivan los mojados*. Fama. Vinilo.

Los Tigres del Norte. 1989. "La camioneta gris". Por Rubén Villarreal. *Corridos prohibidos*. Musivisa. Vinilo.

Los Tigres del Norte. 1997. "Jefe de jefes". Por Teodoro Bello. *Jefe de jefes*. Fonovisa. Disco compacto.

Los Tigres del Norte. 1997. "También las mujeres pueden". Por Francisco Quintero. *Jefe de jefes*. Fonovisa. Disco compacto.

Los Tigres del Norte. 2001. "La crónica de un cambio". Por Paulino Vargas. *Uniendo fronteras*. Fonovisa. Disco compacto.

Los Tigres del Norte. 2004. "Las mujeres de Juárez". Por Paulino Vargas. *Pacto de sangre*. Fonovisa. Disco compacto.

Résumé substantiel de la thèse en français

La présente thèse étudie les représentations narratives et formelles des personnages féminins dans le narco-cinéma *videohome* mexicain et mexicano-états-unien, un cinéma à petit budget qui dépeint les activités violentes des cartels de drogue au Mexique. Basée sur l'analyse d'un corpus de 175 films produits entre 2007 et 2024, l'étude s'intéresse aux interactions complexes entre personnages féminins, violence, consommation ostentatoire et sexualité hétéronormative. Son approche interdisciplinaire permet d'envisager les représentations féminines dans le contexte plus large de la narco-culture hétéropatriarcale et du néolibéralisme dans lequel ces films s'inscrivent.

Nous nous demandons quels rôles jouent les personnages féminins dans les productions audiovisuelles populaires sur le trafic de drogue créées au Mexique et à la frontière mexicano-états-unienne depuis le début de la guerre contre le narcotrafic. Face à l'augmentation des féminicides, aux impératifs esthétiques véhiculés par les concours de beauté et les réseaux sociaux, aux changements historiques dans la division du travail au sein des cartels de drogue sous Felipe Calderón, ainsi qu'à la diffusion nationale et internationale croissante des préoccupations féministes, comment les femmes sont-elles représentées et quelle est la nature de leur participation au commerce de la drogue dans les films récents de narco-cinéma *videohome* ? Les films récents de narco-cinéma reproduisent-ils simplement les clichés machistes et les schémas traditionnels hétéropatriarcaux en ce qui concerne les rôles de genre, ou existe-t-il dans leur univers diégétique des personnages féminins alternatifs dotés de pouvoir et d'agentivité ? Comment les personnages féminins créés ces dernières années sont-ils liés à la violence qui sévit au Mexique – et en particulier à sa frontière nord –, ainsi qu'aux idéaux néolibéraux inhérents à l'univers du narcotrafic ? Ces questions guideront notre réflexion tout au long de la recherche.

Les objectifs spécifiques de notre thèse sont les suivants. Tout d'abord, compte tenu de la relative rareté des études sur le narco-cinéma *videohome*, nous cherchons, avec cette recherche, à proposer une définition de ce type de cinéma, encore peu connu dans le monde académique, et à décrire ses principales caractéristiques, ainsi que les transformations les plus significatives

qu'il a subies au cours des dernières années. Nous proposons de réaliser cette conceptualisation et cette description en tenant compte des points d'ancrage du narco-cinéma dans le phénomène plus large de la narco-culture. Nous visons également à analyser la relation entre le narco-cinéma *videohome* et le néolibéralisme, à la fois dans la diégèse des films et dans leur production.

En ce qui concerne les questions de genre, nous cherchons à identifier les principaux types de personnages féminins représentés dans les films récents de narco-cinéma *videohome* et à les classer en fonction du pouvoir qu'ils possèdent, en évitant à la fois les simplifications et les généralisations excessives ou caricaturales et l'homogénéisation des représentations dans notre interprétation. En outre, nous visons à décrire les représentations narratives et formelles de chacune de ces catégories de personnages, à l'aide d'exemples et d'études de cas tirés des films de notre corpus.

À travers l'analyse des personnages féminins représentés, nous cherchons à approfondir notre compréhension des dynamiques de genre, de pouvoir et de domination présentes dans ces productions audiovisuelles de la narco-culture et à interroger les possibilités d'empouvoirement des personnages féminins dans des contextes de narco-violence.

Enfin, un autre objectif de cette recherche doctorale est de mettre en lumière les relations complexes qui existent entre les représentations du genre féminin dans les films de narco-cinéma *videohome* et le néolibéralisme. Plus précisément, nous cherchons à analyser comment les dynamiques néolibérales présentes sur le territoire mexicain et ses régions frontalières du nord influencent les constructions fictionnelles des féminités dans la narco-culture et les relations de genre qui sont construites entre les personnages.

La thèse comporte trois parties. La première présente le contexte sociohistorique du narcotrafic et de la narco-violence au Mexique. Elle met en évidence leur profond enracinement dans certaines régions du Mexique et le rôle qu'a joué la guerre contre le narcotrafic, lancée en 2006 par le président Felipe Calderón, dans l'exacerbation de la violence dans le pays. Cette guerre a entraîné une intensification et une diversification de la participation des femmes aux activités criminelles liées à la drogue, qui ont coïncidé avec une augmentation du nombre de féminicides. La deuxième partie caractérise la narco-culture, son système de valeurs et ses

principales productions culturelles, ainsi que le narco-cinéma *videohome*. Elle met en lumière la contribution de cette industrie cinématographique encore peu étudiée à la construction, au sein de la culture populaire, d'une mémoire collective du narcotrafic, laquelle obéit à la logique du capitalisme gore. La troisième partie examine les femmes et leurs représentations dans le narco-cinéma. Elle fait état du nombre encore limité de rôles créatifs occupés par des femmes dans cette industrie et souligne l'effet considérable que cette situation engendre sur les représentations de genre à l'écran. Il y est question de deux grandes catégories de personnages féminins. D'une part, les personnages subordonnés à la narco-masculinité hégémonique renforcent les stéréotypes traditionnels et les chorégraphies sociales du genre propres à la narcoculture. D'autre part, les personnages empouvoirés offrent une alternative, bien qu'imparfaite, aux modèles féminins conventionnels.

L'analyse révèle les principaux personnages féminins de chacune de ces deux catégories. Parmi les personnages subordonnés aux trafiquants masculins, on trouve les victimes de la narco-violence masculine, qui subissent les conséquences des nécropolitiques de genre, et les femmes-trophées, qui sont sexuellement objectivées et utilisées par les narcotrafiquants comme symboles de leur statut social. Chez les personnages empouvoirés, on voit surtout des dirigeantes de cartel, des tueuses à gages (ou « *sicarias* »), des vengeresses et des partenaires érotico-affectives de narcotrafiquants (ou « *buchonas* »). Les trois premières recourent à la violence comme outil de nécro-empouvoirement, de mobilité socioéconomique ou de vengeance, tandis que les *buchonas* exploitent leur capital érotique pour accéder à l'abondance matérielle. Ces figures féminines actives déstabilisent effectivement les rôles de genre traditionnels. On constate cependant qu'elles exercent leur empouvoirement dans le cadre imposé par le système hétéropatriarcal et néolibéral.

Notre recherche souligne que le phénomène du narcotrafic est présent au Mexique et à sa frontière nord depuis un siècle, entraînant de profondes transformations dans le pays et déclenchant une vague de violence. La culture du pavot et du cannabis, présente au Mexique depuis l'époque de la Conquête, a connu un essor considérable avec l'immigration chinoise dans des États tels que Sinaloa à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Cet essor a posé les bases de ce qui allait devenir, des décennies plus tard, une industrie illicite de grande envergure.

Dans les années 1940, la production d'opium à Sinaloa a explosé en raison d'une forte demande de drogue pour les hôpitaux pendant la Seconde Guerre mondiale. À la fin de la guerre, le maintien du commerce de ces substances, alors devenues illicites, s'est traduit par la mise en place de réseaux de narcotrafic, avec des centres de production concentrés dans les États de Sinaloa, Sonora, Chihuahua et Durango ; le narcotrafic est alors apparu comme une activité rentable qui a perduré jusqu'à nos jours et qui est devenue, des décennies plus tard, l'une des plus lucratives, ainsi qu'un élément important de la culture et de l'identité régionale (Grillo [2011] 2012, 37 ; Di Leo Razuk 2018, 33).

Cependant, ce n'est que dans les années 1970, et en particulier pendant le sexennat de José López Portillo (1976-1982), que les cartels mexicains ont consolidé leur pouvoir, sous l'impulsion d'une augmentation marquée de la demande de drogue aux États-Unis et dans d'autres parties du monde occidental (Vincenot 2010, 35). L'établissement de solides réseaux internationaux et transfrontaliers de trafic et de nouvelles alliances des cartels mexicains avec des fournisseurs colombiens et sud-américains et des distributeurs états-uniens a facilité l'exportation massive de cocaïne, d'héroïne et de cannabis vers les États-Unis (Vincenot 2010, 35).

À la fin des années 1980, le gouvernement états-unien a activement combattu les réseaux de narcotrafic créés par les cartels colombiens qui s'étaient organisés pour faire passer de la drogue – en particulier de la cocaïne – aux États-Unis par des routes situées dans les Caraïbes et en Amérique centrale, ce qui a entraîné la consolidation de ces nouveaux réseaux commerciaux et la réorientation des routes vers le Mexique (Sánchez Godoy 2009, 82 ; Di Leo Razuk 2018, 21 ; Beittel 2022, 31). Les plus de trois mille deux cents kilomètres de désert, pour la plupart non peuplés, qui constituent la frontière entre le Mexique et les États-Unis ont été exploités pour le passage de la drogue ; en conséquence, les cartels mexicains se sont structurés et se sont impliqués de manière encore plus significative dans le trafic de drogue dans les années 1980 et au début des années 1990, à un moment où la nouvelle géopolitique du narcotrafic leur était favorable (Sánchez Godoy 2009, 82 ; Di Leo Razuk 2018, 21 ; Beittel 2022, 31).

Au cours des quarante-cinq dernières années, les organisations impliquées dans le narcotrafic se sont développées et renforcées dans le pays, en particulier dans la région frontalière, au point d'infiltrer différentes couches de la société ; des secteurs entiers de l'armée, de la police municipale et fédérale, des autorités municipales, étatiques et nationales, ainsi que des institutions judiciaires, ont été infiltrés et corrompus par le narcotrafic et son commerce multimillionnaire (H. Campbell 2011, 19-22).

La dénommée « guerre contre la drogue » lancée par les États-Unis a joué un rôle crucial dans l'élaboration des politiques mexicaines de lutte contre les stupéfiants, ainsi que dans les relations extérieures entre les deux pays et dans l'évolution des cartels. La violence qui a explosé sur les hauts plateaux de Sinaloa après le lancement de l'opération Condor en 1975 dans le Triangle d'Or a incité plusieurs groupes de trafiquants à se relocaliser dans d'autres États, ce qui a eu pour effet de créer de nouveaux réseaux de trafic et de nouveaux cartels, comme le Cartel de Guadalajara, né dans les années 1980 du déplacement de plusieurs narcotrafiquants provenant de Sinaloa (Astorga 2001, 429 ; Vincenot 2010, 39 ; Grillo [2011] 2012, 50, 64). Dans ce contexte, le déplacement géographique du centre du narcotrafic de Sinaloa à Jalisco, au lieu d'affaiblir le trafic de drogue, lui a donné un nouvel élan en permettant aux organisations de développer leurs activités dans un pôle industriel et commercial considérablement plus grand que leur base d'opérations initiale, qui abritait la deuxième ville du pays en termes démographiques, favorisant ainsi la croissance internationale du narcotrafic (Astorga 2001, 429).

Plus récemment, la « guerre contre le narcotrafic » initiée par le président Felipe Calderón en 2006 a constitué un tournant majeur dans l'histoire contemporaine du pays. En 2007, douze mille soldats avaient été déployés à travers tout le territoire et plus de 2,5 milliards de dollars américains avaient été dépensés pour des opérations militaires spéciales (Jiménez Valdez 2014, 114). La décision de militariser le conflit a non seulement entraîné une augmentation spectaculaire de la violence, mais a également reconfiguré la distribution géographique du crime organisé au Mexique (H. Campbell 2011, 19-20 ; Chabat 2010, 1 ; Jiménez Valdez 2014, 115). Ainsi, la stratégie de confrontation directe contre les cartels, loin de démanteler ces organisations, a entraîné leur fragmentation et l'expansion géographique de la violence dans des régions du pays auparavant moins touchées par le narcotrafic, créant un scénario de plus grande instabilité

(Casas-Zamora 2010 ; Guerrero Gutiérrez 2011 ; Morales Oyarvide 2011, 21 ; Pereyra 2012, 445-50). En outre, la lutte contre le trafic de drogue a été entravée par une corruption persistante, avec des preuves d'un réseau complexe de connexions et de complicités entre les organisations criminelles et divers acteurs de l'État.

La situation des femmes au Mexique et à la frontière mexicano-états-unienne est marquée par la violence des féminicides et la narco-violence, qui s'entremêlent parfois, mais aussi par la précarité économique et l'aspiration à de meilleures conditions de vie, qui conduisent certaines d'entre elles à s'impliquer dans le trafic de drogue. En ce sens, la violence ne produit pas seulement des scénarios de victimisation pour les femmes mexicaines, mais aussi, dans certains cas, des formes controversées d'empouvoirement.

Depuis environ trois décennies, des centaines de corps de femmes ont été retrouvés dans l'espace correspondant à la frontière nord du Mexique, la plupart mutilés, torturés et présentant des signes de violence sexuelle (Lagarde et de los Ríos 2010). Entre 1993 et 2010, dans le seul État de Chihuahua, au nord du pays, plus de cinq cents femmes ont été assassinées, leurs corps retrouvés dans des lieux, positions et circonstances similaires, et plus d'un millier ont disparu (Fregoso et Bejarano 2010, 6). Le phénomène est devenu si alarmant que le néologisme « féminicide » (Lagarde et de los Ríos 2006) a été utilisé pour décrire cette nouvelle réalité, en tant que traduction et adaptation du concept anglais de *femicide*, inventé par Jill Radford et Diana E. H. Russell (1992). Julia Monárrez Fragoso utilise également le concept de féminicide sexuel systémique pour mettre en évidence la relation structurelle inéquitable entre les genres, ainsi que la misogynie et le sexisme qui sous-tendent le phénomène (2005, 26-27). Les données du gouvernement fédéral mexicain indiquent que le nombre de féminicides a connu une augmentation constante à l'échelle nationale depuis 2010, et que le portrait général de la situation dans le pays ne s'est pas amélioré (Becerra Cuevas et Acosta Reveles 2023, 17).

La vague de féminicides à la frontière nord est intrinsèquement liée au contexte économique, social et politique de la région, caractérisé, entre autres, par le poids de l'industrie maquiladora, les flux migratoires et la présence du crime organisé, ainsi que par un système patriarcal et une culture de l'impunité prédominants. Les féminicides ont particulièrement affecté

les femmes issues de classes socio-économiques défavorisées et de groupes marginalisés, qui se trouvent dans des situations de vulnérabilité accrue (Monárrez Fragoso 2005, 122-23 ; Luévano 2008, 73 ; Fregoso et Bejarano 2010, 12 ; Lagarde et de los Ríos 2010, xvi ; Pantaleo 2010, 349).

Comme le souligne la chercheuse Melissa Wright, le système néolibéral attribue aux femmes pauvres un caractère jetable (2006, 2), ce que suggère le nombre de corps féminins jetés dans les dépotoirs urbains aux côtés d'appareils électroménagers, de voitures et de meubles qui ne servent plus à la population états-unienne. Cette situation favorise l'association métaphorique entre les femmes et les déchets, et indique que la violence féminicide est également intégrée dans les dynamiques complexes de l'industrialisation et de la mondialisation néolibérale, exacerbées par l'Accord de libre-échange nord-américain (González Rodríguez [2002] 2005, XXVI ; Luévano 2008, 69 ; Pantaleo 2010, 350-51 ; Avila 2012, 58 ; Mora Ordóñez 2017, 79-82).

Il a été démontré que les féminicides ne sont pas totalement étrangers au narcotrafic, ce qui révèle que les politiques de la mort et les politiques du genre sont inextricablement liées dans le commerce de la drogue. En effet, il a été prouvé, au fil du temps, qu'une relation parallèle et préoccupante existe entre l'augmentation des féminicides – la plupart du temps impunis – et l'intensification des activités des cartels de drogue dans les zones frontalières avec les États-Unis (González Rodríguez [2002] 2005, 242 ; Luévano 2008, 69 ; Pantaleo 2010, 351 ; Lagarde et de los Ríos 2010, xiii, xiv).

Parallèlement à cette situation, les femmes sont de plus en plus impliquées dans les activités liées au trafic de drogue. En effet, la guerre contre le narcotrafic déclenchée par Calderón au Mexique à la fin de l'année 2006 a entraîné de profondes transformations dans les organisations criminelles en termes de dynamiques de genre. La chute de chefs de cartel, de tueurs à gages ou *sicarios*, ainsi que d'autres acteurs du narcotrafic, assassinés ou emprisonnés, a rendu leur remplacement nécessaire. Face à cette crise, comme cela se produit fréquemment dans les conflits, les femmes ont été sollicitées à différents niveaux pour occuper les postes vacants (Molina 2012, 15 ; Santamaría Gómez 2012, 45 ; Jiménez Valdez 2014, 117). Bien qu'un certain nombre de femmes aient déjà été impliquées depuis plusieurs décennies dans les opérations du trafic de drogue – que ce soit dans la production, dans la distribution et dans la

vente de drogues illicites ou dans le blanchiment d'argent, entre autres tâches –, le vide de pouvoir au sein de certaines organisations, à la suite de la guerre contre le narcotrafic, a favorisé une intégration plus significative des femmes dans ces structures criminelles. Elles ont ainsi été recrutées et intégrées dans des activités qui les excluaient auparavant, occupant des postes de direction et de gestion opérationnelle et financière, mais jouant également des rôles clairement violents, tels que ceux liés aux meurtres et aux enlèvements, et faisant parfois partie des corps d'exécution (Cisneros Guzmán 2012, 138 ; Guerrero Velasco 2012, 229 ; Santamaría Gómez 2012, 46-48 ; Jiménez Valdez 2014, 117 ; Castelletti Font 2016, 305).

Des millions de femmes sont engagées dans les tâches quotidiennes du narcotrafic, occupant des rôles variés allant de mères, veuves et filles à « femmes-trophées », « mules », blanchisseuses d'argent, coordinatrices de la logistique des expéditions de marchandise, comptables, dirigeantes et autres fonctions liées au trafic de drogue. Cependant, leur présence est souvent sous-estimée ou négligée, ce qui était déjà le cas avant que n'éclate la guerre contre le narcotrafic (Ovalle et Giacomello 2006, 297 ; Santamaría Gómez 2012, 48 ; Jiménez Valdez 2014, 116 ; Tickner et al. 2020, 18).

La participation des femmes dans le commerce de la drogue est motivée par divers facteurs : certaines sont poussées par la nécessité économique ou la pression familiale, tandis que d'autres rejoignent les cartels par ambition personnelle ou par quête de pouvoir. Les femmes qui accèdent à des postes de direction au sein d'organisations criminelles remettent en question les conceptions traditionnelles des rôles féminins dans le crime organisé, bien que leur ascension au pouvoir soit souvent due à des liens familiaux ou sentimentaux avec des narcotrafiquants masculins. Cependant, quel que soit leur niveau d'implication et d'autorité, les femmes impliquées dans le narcotrafic se trouvent fréquemment confrontées à des risques et à des conséquences juridiques plus importants que leurs homologues masculins.

Une relation complexe unit également le narcotrafic et la beauté féminine au Mexique, reflétant la façon dont le trafic de drogue imprègne de nombreux aspects de la culture et de la société mexicaines. La narco-culture hétéropatriarcale fait de la compagnie de belles femmes incarnant certains idéaux culturels de féminité un symbole de prestige pour les trafiquants

masculins. Cela explique la présence notable de reines de beauté et de *buchonas* aux côtés des narcotrafiquants, ainsi que leur influence dans les concours de beauté et l'aspiration de certaines femmes à modifier leur corps en fonction des normes esthétiques véhiculées par la culture entourant le trafic de drogue.

L'importance du phénomène du narcotrafic a donné lieu à l'émergence d'une culture du trafic de drogue dans les régions les plus touchées par sa présence. Cette culture, caractérisée par un imaginaire, des codes et des valeurs spécifiques, s'est progressivement diffusée, s'étendant au reste du Mexique et même au-delà des frontières du pays.

Ce que l'on appelle la narco-culture est une culture qui se nourrit du trafic de drogue et de son univers symbolique et qui regroupe un ensemble de pratiques, de significations, de goûts et de productions culturelles liés au narcotrafic. Cette culture existe au Mexique, surtout dans sa frange septentrionale, ainsi qu'en Colombie et dans d'autres États où le narcotrafic fait fortement sentir ses effets. La narco-culture mexicaine a intégré de nombreux éléments caractéristiques des régions rurales, puisque le nord-ouest du Mexique, en particulier des États comme Sinaloa, caractérisés par l'abondance des terres agricoles, a été l'une des régions ayant le plus contribué à son développement à partir des années 1970. Elle conserve encore aujourd'hui une certaine composante rurale dans ses influences, mais a progressivement incorporé des éléments urbains à ses caractéristiques et à ses expressions en raison de son expansion et de sa présence croissante dans les villes et les zones métropolitaines.

La narco-culture circule à travers diverses formes matérielles et immatérielles de signification et imprègne de nombreuses sphères des sociétés dans lesquelles elle est présente. Elle se manifeste notamment dans la musique, le cinéma, la littérature, l'architecture, la mode, la religion et le lexique. Il existe donc une série de productions culturelles dont l'intrigue est centrée sur le trafic de drogue : les pièces musicales appelées narco-corridos, tout comme le narco-rap, utilisent différents rythmes et traditions musicales pour décrire les activités des cartels et les événements violents qui ponctuent la vie des narcotrafiquants et narcotrafiquantes, les films d'art et de festivals, les films d'exploitation et les séries télévisées racontent l'histoire de trafiquants et leurs opérations illicites, et les romans, nouvelles et récits racontent les

confrontations, les crimes et les aspirations des personnages impliqués dans les organisations criminelles. L'excès et l'ostentation caractérisent les maisons luxueuses et les mausolées démesurés érigés par les narcotrafiquants, et les tenues traditionnelles rurales coexistent avec l'esthétique moderne des complets-cravates coûteux portés par les hommes qui suivent la mode narco, tandis que les femmes adoptent des vêtements moulants et tape-à-l'œil, caractéristiques du style *buchón*. Les cultes de Jesús Malverde – le saint patron des narcotrafiquants –, de Saint Judas Thaddée et de la *Santa Muerte* (Sainte Mort) sont profondément ancrés dans plusieurs États mexicains ; des autels sont érigés en leur honneur et ils sont régulièrement priés pour obtenir faveurs et protection. D'un point de vue linguistique, des néologismes sont également créés pour décrire la violence du narcotrafic sous toutes ses formes.

Dans les sociétés où le trafic de drogue est prédominant, ce ne sont pas seulement les membres des organisations criminelles et les consommateurs ou consommatrices de substances illicites qui adhèrent à la narco-culture, mais aussi d'importantes parties de la population ; l'influence de la narco-culture s'étend au-delà des cartels, et les productions culturelles sont largement consommées en dehors des circuits de trafic de drogue. La mondialisation contribue à sa large diffusion et à la circulation de ses produits, de ses pratiques et de ses symboles au-delà des frontières nationales des pays producteurs et exportateurs de drogues, ce qui consolide le caractère indiscutablement transnational de la narco-culture.

Les narco-corridos, en tant qu'expressions musicales de la narco-culture, relatent dans leurs paroles des événements contemporains liés au narcotrafic ou proposent des récits fictifs sur ce thème. Ces compositions participent à la construction d'un imaginaire collectif et d'une mémoire régionale autour du trafic de drogue. Depuis le déclenchement de la guerre contre le narcotrafic, les thèmes, l'esthétique et l'iconographie des narco-corridos sont devenus plus violents, donnant lieu à l'émergence de courants plus agressifs, tels que le *Movimiento Alterado* (Mouvement Altéré) et les corridos *bélicos* ou « belliqueux », dont les paroles décrivent des affrontements et des assassinats. La popularité des narco-corridos au Mexique et dans certaines régions des États-Unis depuis les années 1970 en a fait un phénomène musical mexicano-états-unien impossible d'ignorer. Bien que l'on ne puisse généraliser ce phénomène, un grand nombre d'artistes de narco-corridos entretiennent des liens avec le crime organisé, composant des

chansons sur commande pour les trafiquants et trafiquantes et se produisant en spectacle lors de leurs fêtes privées. Dans certains cas, les artistes ont même été la cible de tentatives d'assassinat, se sont directement impliqués dans le trafic de drogue ou ont servi de prête-noms pour les narcotrafiquants et narcotrafiquantes.

La circulation des narco-corridos sur Internet, en plus d'être le résultat d'une adaptation aux nouveaux usages technologiques, a représenté une stratégie efficace pour échapper à la censure. L'émergence de sites d'hébergement de vidéos comme YouTube dans les années 2000 a favorisé l'essor du vidéoclip comme nouveau moyen de consommer les narco-corridos sur le net ; ce format audiovisuel a accordé une place prépondérante à l'expression visuelle du message des chansons ainsi qu'à l'esthétique adoptée par les groupes musicaux et les solistes. Avec l'arrivée des corridos agressifs du *Movimiento Alterado* vers 2008 et 2009 et des corridos *bélicos* à la fin des années 2010, les paroles et les thèmes des narco-corridos, ainsi que les actes représentés dans leurs vidéoclips, illustrent une violence explicite qui reflète les conflits ayant marqué le Mexique depuis l'administration Calderón.

Dans le cadre de notre recherche, la connaissance du narco-corrido en tant que production culturelle permet de comprendre le produit audiovisuel qui a émergé à la même époque en s'inspirant de ses thèmes et qui constitue notre objet d'étude : le narco-cinéma *videohome*. Ce dernier s'est également nourri, ces dernières années, de l'esthétique plus violente des vidéoclips issus du *Movimiento Alterado* et des corridos *bélicos*.

Le sexennat de José López Portillo (1976-1982) a été caractérisé par le démantèlement progressif des structures de l'industrie cinématographique d'État mises en place sous Luis Echeverría (1970-1976) (Ramírez Berg 1992, 30 ; García Riera 1995, 229 ; García Canclini [2006] 2008, 10-11, 17 ; Belmonte Grey 2021, 202). L'État mexicain a réduit son implication dans l'industrie cinématographique pendant les six années du mandat de López Portillo par le biais de ce que l'on pourrait qualifier de re-privatisation du cinéma mexicain (Ramírez Berg 1992, 51 ; García Canclini [2006] 2008, 17 ; Pelayo 2020, 178).

Le cinéma frontalier, parfois aussi appelé « *cabrito western* » ou « *tortilla western* » (Cabañas 2008, 519 ; Rashotte 2015, 51), a alors été contraint de se passer du financement de

l'État. Cependant, certains producteurs et productrices déjà impliqués dans le cinéma frontalier, comme les familles Galindo et Agrasánchez, ainsi que d'autres familles qui avaient commencé à produire des films à la frontière grâce au financement des exploitants de films mexicains aux États-Unis, ont décidé de continuer à réaliser leurs propres films avec des capitaux privés (Iglesias-Prieto 1991, vol. 1, 62 ; García Riera 1995, 118 ; Pelayo 2020, 176). Ces familles se sont principalement établies à Tijuana et dans le sud des États-Unis, notamment au Texas et en Californie, échappant ainsi à l'influence des institutions officielles basées à Mexico et se tenant à l'écart des syndicats (Iglesias-Prieto 1991, vol. 1, 62 ; García Riera 1995, 118 ; Rashotte 2015, 51 ; Apodaca 2017 ; Pelayo 2020, 176-77). La crise aiguë qui a frappé le cinéma mexicain dans la seconde moitié des années 1970 a favorisé l'essor de films à bas coût, souvent jugés de mauvaise qualité et réalisés dans des délais très courts (Iglesias-Prieto 1991, vol. 1, 62 ; Vincenot 2010, 40 ; Molina 2012, 18 ; Rashotte 2015, 51 ; Apodaca 2017 ; Belmonte Grey 2021, 202).

Par conséquent, peu après l'émergence des narco-corridos, et influencé par ce genre musical, le narco-cinéma est apparu au milieu des années 1970 comme une autre production de la narco-culture, racontant dans des films de fiction les histoires de trafiquants et de trafiquantes de drogue réels ou inventés (Saravia Quiroz 1991, 9-10 ; García Riera 1995, 229 ; Almada 2005 ; Vincenot 2010, 34 ; Dehay 2019, 4).

Sous la présidence de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988), l'industrie cinématographique a été marquée par la popularisation des vidéocassettes et des vidéoclubs. C'est à cette époque qu'est né, dans l'industrie cinématographique mexicaine et de la frontière nord du pays, ce que l'on appelle aujourd'hui le cinéma *videohome*. Les films *videohome* sont ainsi nommés parce qu'ils sont créés pour être visionnés directement à la maison, sur des téléviseurs, sans être projetés dans les salles de cinéma : ils sont distribués en dehors des circuits cinématographiques officiels (Loyola et Martín 2009 ; Vincenot 2010, 36, 39-43 ; Mercader 2012, 222-24 ; Rashotte 2015, 1 ; Apodaca 2017 ; 2020, 202-4 ; Belmonte Grey 2018, 33). Au-delà du simple format, la qualification de *videohome* englobe tout ce qu'implique la réalisation de films pour le visionnement à domicile, y compris le rythme accéléré de la production, les budgets limités et l'esthétique minimaliste et bon marché, entre autres aspects (Apodaca 2017). Le narco-

cinéma s'est alors consolidé comme l'une des branches prospères de l'industrie du *videohome*, qui manque pourtant encore aujourd'hui de reconnaissance institutionnelle.

Le narco-cinéma *videohome* est donc un cinéma de fiction à petit budget financé par des fonds privés qui traite de questions liées au narcotrafic et aux activités des cartels de drogue au Mexique, et surtout dans la région frontalière septentrionale. Il s'agit d'un cinéma d'exploitation, c'est-à-dire d'un cinéma qui exploite les mêmes problématiques sociales dans ses intrigues afin de produire, avec des ressources limitées, un grand nombre de films dans le but de réaliser un profit rapide.

En ce sens, chaque film de narco-cinéma *videohome* est produit en l'espace de quelques semaines avec un budget de quelques dizaines de milliers de dollars américains et le travail d'une petite équipe. Avec l'obsolescence du format VHS, puis du DVD, ce cinéma a trouvé ses principales voies de distribution dans les chaînes de télévision ciblant la communauté latino-américaine aux États-Unis, les plateformes de diffusion en continu (*streaming*) et les sites d'hébergement de vidéos tels que YouTube. En plus de s'adapter aux avancées technologiques, le narco-cinéma s'est renouvelé ces dernières années grâce à la relève et à l'arrivée de jeunes cinéastes. En outre, depuis le début de la guerre contre le narcotrafic au Mexique à la fin de l'année 2006 et la recrudescence de la violence qui en a résulté, les intrigues et l'esthétique du narco-cinéma, à l'instar de celles des narco-corridos, sont devenues plus violentes. Cette représentation de la narco-violence et des affrontements entre cartels a conféré au narco-cinéma un rôle important dans la construction de la mémoire historique récente du narcotrafic. Par le biais de la fiction et du divertissement, le narco-cinéma offre des pistes de réflexion sur les véritables problèmes sociaux auxquels sont confrontés le Mexique et la région frontalière du nord.

Les relations entre le narco-cinéma et les narco-corridos sont particulièrement étroites. Au sein de la narco-culture, les narco-corridos et le narco-cinéma ont évolué en parallèle depuis leur apparition respective, à quelques années d'intervalle seulement. Les films de narco-cinéma *videohome* s'inspirent souvent des récits et des titres des narco-corridos en vogue, adaptant des chansons de trois minutes pour en faire des longs-métrages de quatre-vingt-dix minutes. Ce phénomène de remédiation (Bolter et Grusin 1999) des narco-corridos par le narco-cinéma, où le

contenu familier des pièces musicales est adapté à un autre format médiatique, s'explique également par le caractère narratif et anecdotique des corridos, qui se prête à l'adaptation cinématographique (Vincenot 2010, 36).

Le narco-cinéma est principalement consommé dans le sud des États-Unis, où de nombreux individus sans-papiers d'origine mexicaine préfèrent regarder des films à domicile plutôt que dans les salles de cinéma, tant pour des raisons économiques que par crainte d'être expulsés ou stigmatisés (Madrigal 2010). Les migrants et migrantes mexicains aux États-Unis et les communautés *chicanas* nées en sol états-unien, qui s'intéressent à ces thématiques, ont acquis une telle importance pour le narco-cinéma *videohome* qu'ils en sont devenus le principal marché (Avalos 2009, 194 ; Loyola et Martín 2009 ; Vincenot 2010, 40 ; Rojas-Sotelo 2014, 226 ; Rashotte 2015, 1).

En ce qui concerne les liens entre le trafic de drogue et le néolibéralisme, l'industrie multimillionnaire que représente le narcotrafic génère du capital économique grâce au meurtre, à la torture et à la violence. Cette situation l'inscrit dans la nouvelle étape du néolibéralisme sauvage que la philosophe transféministe mexicaine Sayak Valencia conceptualise comme le capitalisme gore, qui se manifeste dans les zones précarisées du soi-disant « tiers-monde », comme le Mexique et d'autres ex-colonies (2010, 15). En effet, en s'appuyant sur des pratiques nécropolitiques, le narcotrafic a engendré une violence sans précédent, qui accompagne le flux d'argent généré par la vente de drogues.

Le capitalisme gore, conceptualisé comme une configuration extrême du capitalisme qui s'appuie sur la violence et la mort pour prospérer, est le système économique transnational dans lequel opèrent les personnages de trafiquants et trafiquantes de drogue dans les films de narco-cinéma. Dans ce contexte, la violence apparaît pour les personnages comme la stratégie la plus efficace pour générer des profits dans le cadre du narcotrafic. Au-delà des préoccupations strictement narratives, le narco-cinéma *videohome*, en fondant son succès commercial sur la fictionnalisation d'événements sanglants liés au trafic de drogue et, par conséquent, en générant des revenus à partir de récits violents, s'insère également dans une économie de la mort et devient un produit du capitalisme gore, tel que le décrit Sayak Valencia (2010). Ainsi, le narco-

cinéma est doublement inscrit dans ce système qui tire profit de la mort – à la fois dans son contenu narratif et dans sa logique commerciale.

De cette façon, tout comme la logique néolibérale influence la relation que les personnages du narco-cinéma entretiennent avec la mort, elle affecte également la manière dont l'industrie du narco-cinéma exploite thématiquement la mort et la violence générées par le narcotrafic pour commercialiser ses films. En effet, si la mort, le crime, le meurtre, l'enlèvement et la torture deviennent des sources de revenus, voire des métiers légitimés par les individus impliqués dans le trafic de drogue et ses opérations connexes, et si les corps violentés et mutilés deviennent le capital d'une industrie gore contrôlée par les cartels, l'industrie du narco-cinéma *videohome* reprend cette instrumentalisation de la violence par les trafiquants et trafiquantes de drogue comme moteur de ses intrigues narratives et comme outil pour garantir le succès commercial de ses films.

En ce qui a trait au traitement et la représentation narrative et esthétique de la violence dans le narco-cinéma, le crime est constamment évoqué avec une économie de moyens, suggérant les différents actes brutaux sans les montrer. En effet, pour compenser les budgets limités desquels elles disposent et leur volonté d'économiser sur les coûts de production, les équipes de narco-cinéma présentent la violence de la manière la plus rentable possible, c'est-à-dire en l'évoquant dans les dialogues et la bande sonore plutôt qu'en montrant des images crues, ce qui nécessiterait davantage d'effets spéciaux et, par conséquent, des budgets plus importants.

Peu d'études ont été écrites jusqu'à présent sur le rôle joué par les femmes dans la création du narco-cinéma. Cependant, s'intéresser à la présence des femmes au sein des équipes et aux postes qu'elles occupent dans la production cinématographique peut fournir des informations précieuses sur les dynamiques de genre qui prévalent dans l'environnement de travail dans lequel ces œuvres audiovisuelles sont créées. Une telle analyse permet également de mieux comprendre les choix relatifs à la représentation des femmes à l'écran, en mettant en lumière les acteurs et actrices de ces décisions et les conditions dans lesquelles celles-ci sont prises.

Le concept de plafond de celluloïd a été introduit par Martha Lauzen en 1998, par analogie avec le concept féministe de plafond de verre. En ce sens, la métaphore du plafond de verre fait référence aux barrières invisibles qui existent pour empêcher ou limiter l'accès des femmes – bien que le concept ait parfois été utilisé pour faire référence à d'autres groupes marginalisés, notamment pour des raisons raciales ou ethniques – à des emplois de haut niveau sans tenir compte de leurs qualifications et de leurs réalisations professionnelles (Federal Glass Ceiling Commission of the United States 1995, 4). Ces barrières invisibles sont dues à des biais structurels et implicites dans les attitudes ou les pratiques organisationnelles qui désavantagent les femmes sur le lieu de travail. Selon cette métaphore, les femmes peuvent entrevoir les postes d'élite au sommet de la hiérarchie sans toutefois pouvoir les atteindre, comme si elles en étaient empêchées par un plafond transparent, mais néanmoins solide.

Le plafond de celluloïd, quant à lui, fait référence aux barrières ou limitations invisibles auxquelles sont confrontées les femmes de l'industrie cinématographique travaillant derrière la caméra pour accéder aux postes créatifs qui bénéficient souvent d'une plus grande reconnaissance et de salaires plus élevés (Lauzen 1998 ; Elefant, Konor-Attias, Hasson y Dagan-Buzaglo 2021, 10). L'expression remplace le terme « verre » par « celluloïd », en référence au matériau plastifié dérivé de la cellulose utilisé à l'origine dans la création du support photographique servant à la captation et à la projection cinématographique. Bien que le concept ait été initialement conçu pour Hollywood, la sous-représentation fréquente des femmes dans les postes clés – réalisation, production, écriture de scénarios, montage, direction de la photographie, etc. –, combinée aux obstacles freinant leur progression de carrière, est également observée dans plusieurs autres industries cinématographiques nationales. La difficulté qu'éprouvent plusieurs femmes à dépasser certains niveaux hiérarchiques sur les plateaux de tournage peut se conjuguer avec des conditions de travail hostiles et est généralement due à la reconduction de certains préjugés ou stéréotypes sexistes qui conduisent à des formes insidieuses de discrimination particulièrement ancrées dans l'industrie cinématographique et dans les mentalités de ceux et celles qui en font partie.

La situation des femmes dans l'industrie spécifique du narco-cinéma *videohome* mexicain n'est guère plus reluisante, surtout si l'on considère que la prédominance masculine dans

l'industrie cinématographique est amplifiée par l'androcentrisme et le machisme qui caractérisent la narco-culture dans laquelle ces films s'inscrivent. En ce sens, on trouve relativement peu de femmes réalisatrices, productrices, productrices exécutives, scénaristes, monteuses, directrices de la photographie ou occupant d'autres postes décisionnels et créatifs dans l'industrie du narco-cinéma *videohome*. De plus, le travail des femmes présentes dans ce milieu est souvent invisibilisé ou remis en question.

Il existe bel et bien des réalisatrices, des productrices et des femmes occupant des rôles clés dans l'industrie du narco-cinéma *videohome*, mais leur présence demeure minoritaire par rapport à celle de leurs collègues masculins. De plus, en termes de contenu, les intrigues des films réalisés, produits, écrits ou partiellement créés par ces femmes n'adoptent pas toujours une approche réflexive des questions de genre (Mercader 2012, 211), et les protagonistes de la plupart de ces productions demeurent majoritairement masculins. Même lorsque les protagonistes sont des femmes, dans de nombreux cas, les représentations de ces personnages perpétuent des clichés et des stéréotypes machistes et misogynes et reproduisent les mêmes préjugés de genre que les films créés par des hommes, reconduisant ainsi les discours traditionnels du narco-cinéma.

Les titres des films de la réalisatrice de narco-cinéma Aurora Martínez en sont un exemple frappant, puisqu'ils dénigrent fortement les femmes et démontrent, malgré la perspective féminine de la réalisatrice, une profonde reconduction des codes machistes de l'industrie *videohome*, ainsi que de la narco-culture de manière plus générale. Quelques titres de ses films présentent effectivement les personnages féminins comme des incarnations du mal, de la trahison et de la perversion et traduisent une vision négative de la féminité narco. Cette situation révèle que la présence de femmes dans des rôles clés de l'industrie cinématographique ne garantit pas toujours des représentations plus positives et plus agentives des femmes à l'écran. Le poids de la tradition masculine et machiste de l'industrie audiovisuelle narco, ainsi que les impératifs économiques et les exigences d'un marché narco-culturel dont le public est majoritairement masculin, semblent contribuer à la fossilisation de représentations négatives de la féminité, laissant ainsi peu de place à l'émergence de productions cinématographiques plus ouvertement revendicatrices en termes de genre, en partie créées par des femmes.

Malgré ces limites, comme l'affirme la photographe et réalisatrice mexicaine Andrea Santiago, les professionnelles du cinéma sont plus susceptibles de créer des personnages auxquels les spectatrices peuvent s'identifier, ce qui s'explique par leur compréhension plus profonde des expériences et réalités vécues par les femmes (Amezcu Vega et Rodríguez Villanueva 2022, 20). Maricruz Castro Ricalde avance que les femmes occupant des postes de direction et de création ont, à tout le moins, la possibilité d'affaiblir les stéréotypes de genre et de proposer de nouveaux modèles (2002, 26-27). Dans le même ordre d'idées, Marjorie Rosen (1973) a également soutenu, il y a quelques décennies, que la participation de femmes réalisatrices dans l'industrie cinématographique pourrait contribuer de manière significative à la transformation des modèles de genre. Comme les statistiques recueillies par Lauzen (2024) sur l'emploi des femmes dans les films à succès états-uniens révèlent que la prédominance masculine au sein des équipes de production tend à être légèrement atténuée – bien que toujours présente – lorsqu'au moins une réalisatrice est impliquée dans la prise de décision, une plus grande présence de réalisatrices dans l'industrie du narco-cinéma semble nécessaire pour provoquer un changement significatif dans la participation des femmes à l'industrie narcoculturelle du *videohome*, ainsi que pour offrir des modèles féminins positifs pour les futures professionnelles du secteur.

On observe une tendance accrue à produire des films mettant de l'avant des protagonistes féminines dans les compagnies de production où les femmes sont propriétaires, copropriétaires ou occupent un rôle clé en tant que productrices exécutives. Producciones Huizar, Castañeda Films, Garza Films, Beba Films, Producciones Gaer et OLA Studios, qui ont une femme à un poste décisionnel, généralement aux côtés de membres masculins de leur famille, se distinguent comme les principales compagnies de production créant des films portant sur des femmes narcotraquantes. Cette orientation thématique se manifeste également dans les titres de ces films, qui soulignent le protagonisme féminin. Cependant, même au sein de ces compagnies de production, la majorité des films portent sur des hommes narcotraquants. Dans le cas des films de narco-cinéma centrés sur des personnages féminins, ils continuent de reproduire les codes hyperviolents et l'objectivation sexuelle des femmes qui prédominent dans les productions de

narco-cinéma réalisées exclusivement par des hommes, ce qui suggère une diversification des rôles féminins sans remettre en cause le paradigme hétéropatriarcal.

Jusqu'à présent, les recherches portant sur les représentations féminines de fiction dans le narco-cinéma *videohome*, les narco-corridos et leurs vidéoclips, les films sur le narcotrafic et les narco-séries ont mis en évidence la sexualisation et l'objectivation de plusieurs personnages féminins dans les productions audiovisuelles mexicaines sur le narcotrafic, ainsi que la persistance de nombreux stéréotypes associés à la féminité (et à la masculinité). Cependant, elles ont également souligné l'émergence dans le panorama audiovisuel de personnages féminins plus actifs et déterminés, susceptibles de proposer de nouvelles alternatives de narco-féminités. La plupart des chercheuses et chercheurs ont réfléchi à la mesure dans laquelle ces personnages, en optant pour des formes de pouvoir obtenues par la violence ou la sexualité, perpétuent les codes patriarcaux, et se sont demandé s'ils incarnent une véritable subversion des rôles de genre conventionnels, sans toutefois apporter de réponses définitives à ces questions.

La philosophe Sayak Valencia conceptualise les comportements de genre qui sont socialement valorisés, naturalisés et promus par les industries culturelles qui cristallisent les conceptions dominantes et normatives comme des chorégraphies sociales du genre (2014, 76). Les chorégraphies sociales du genre sont donc des comportements de genre attendus et massivement reproduits en tant que « chorégraphies » transmises par les médias. La reproduction et la répétition de ces chorégraphies sociales peuvent conduire à des comportements stéréotypés qui se consolident et deviennent des modèles.

Dans l'ordre patriarcal actuel de la société mexicaine, les chorégraphies sociales du genre s'appuient historiquement sur deux piliers idéologiques qui ont de fortes implications sur les dynamiques de genre : le machisme et le marianisme. Le machisme repose sur un idéal masculin d'agressivité et d'intransigeance dans les relations interpersonnelles entre hommes, mais aussi sur la discrimination de genre, l'attitude arrogante des hommes à l'égard des femmes, l'arrogance et la violence sexuelle hétérosexiste (Paniagua Stevens 1973). Au Mexique et ailleurs en Amérique latine, le machisme s'accompagne également de son pendant en matière de chorégraphies sociales du genre féminin, le marianisme. Il s'agit d'un idéal latino-américain de conduite

s'inspirant de la Vierge Marie, qui suppose que les femmes latino-américaines doivent incarner des vertus considérées comme féminines, telles que la force intérieure, le sacrifice de soi, l'obéissance, l'humilité, la piété et la chasteté, et qu'elles doivent se soumettre aux figures masculines (Fuller 2004 ; Pantaleo 2010, 351). Des chercheuses telles qu'Evelyn Paniagua Stevens et Katherine Pantaleo soulignent que le machisme et le marianisme apparaissent comme deux expressions complémentaires et interdépendantes de l'idéologie patriarcale en Amérique latine qui indiquent le statut différencié des hommes et des femmes dans ces sociétés (Paniagua Stevens 1973 ; Pantaleo 2010, 351).

Les différents types de personnages masculins et féminins du narco-cinéma *videohome* transmettent des informations précieuses sur les modèles hétéropatriarcaux de la narco-culture mexicaine. Les productions culturelles de fiction telles que le cinéma sont en effet une fenêtre privilégiée pour observer, par le biais de la répétition de traits délibérément stéréotypés chez leurs personnages, les conventions et comportements de genre valorisés dans une société ou un groupe donné. Au Mexique, par exemple, le cinéma de l'Époque dorée, et en particulier le mélodrame, a fourni de nombreux outils et pistes de réflexion concernant les attentes en matière de genre et le « devoir-être » qui prévalait dans la société mexicaine des années 1940 et 1950, par la représentation de stéréotypes de machisme et de marianisme. À force d'être recréés et répétés à l'écran sous forme de chorégraphies, ces stéréotypes se sont consolidés et sont devenus des modèles facilement reconnaissables pour le public, que ce soit en raison de leur adaptation aux normes de genre en vigueur à l'époque ou, au contraire, à cause de leur rupture avec ces normes. Dans les deux cas – qu'il s'agisse de correspondance ou de rupture avec ces chorégraphies –, les stéréotypes représentés témoignent des idées patriarcales dominantes concernant les rôles et les attitudes attendus de chaque genre. Les simplifications et les généralisations induites par les stéréotypes, comme l'indique le chercheur en études postcoloniales Homi Bhabha, peuvent engendrer des dynamiques de pouvoir inégales ([2001] 2003, 398). Cette réflexion s'applique également aux représentations de genre élaborées dans un cadre hétéropatriarcal, surtout lorsqu'elles proviennent d'industries culturelles dominées par les hommes.

À l'instar du mélodrame, le narco-cinéma *videohome* révèle également les dynamiques de genre de son contexte de production en représentant fictivement les formes hégémoniques de masculinités et certains types de féminités culturellement valorisés qui leur correspondent. D'une part, les comportements agressifs, consuméristes, et ceux qui réaffirment la puissance hétérosexuelle font partie des chorégraphies sociales du genre masculin, fréquemment représentées dans le narco-cinéma par le biais des personnages d'hommes trafiquants. L'exercice nécropolitique de différents degrés de violence, valorisé chez les narcotrafiquants comme un moyen de consolider un réseau d'homosociabilité criminelle et de réaffirmer leur virilité, trouve son origine dans le machisme et les valeurs guerrières et patriarcales enracinées dans la culture mexicaine post-révolutionnaire. Ces valeurs ont été réarticulées, transformées et exacerbées au cours des dernières décennies conformément aux logiques néolibérales et violentes du capitalisme gore. Certains personnages masculins présentent toutefois des alternatives à ces modèles hégémoniques de narco-masculinités, comme c'est le cas des narcotrafiquants homosexuels dans des films tels que *Narco gays : los hijos del narco* (Christian González, 2002) et *Las Chakalosas* (Angie Chávez Estrellita, 2021) ; en adoptant des comportements qui s'écartent des normes de virilité attendues dans la narco-culture, ils contribuent à rendre ces modèles visibles.

D'autre part, les caractéristiques de l'idéologie patriarcale néolibérale incarnées par les personnages masculins se retrouvent également chez certains personnages féminins, qui reflètent à leur tour le dispositif de pouvoir sexo-genré proposé dans les intrigues. C'est le cas, par exemple, des personnages féminins de victimes, dont les mauvais traitements réaffirment le pouvoir nécropolitique et la nature violente des hommes impliqués dans le narcotrafic et renforcent certains stéréotypes de genre patriarcaux sur la fragilité des femmes ; pour leur part, les personnages d'accompagnatrices, qui remplissent une fonction décorative et qui ont été choisis pour leur apparence physique correspondant aux standards esthétiques de la narco-culture, consolident les conceptions patriarcales quant à l'objectivation et à la disponibilité sexuelle des femmes dans l'univers narco et soulignent le prestige, le statut et l'hétérosexualité des narcotrafiquants. Ainsi, dans le corpus que nous étudions, le narco-pouvoir patriarcal s'exerce de multiples façons sur les corps des personnages féminins, que ce soit par la violence ou par la

pression à se conformer aux normes de beauté féminine valorisées par la narco-culture. En ce sens, comme le soutiennent Guillermo Núñez Noriega et Claudia Esthela Espinoza Cid, les productions narco-culturelles, dont fait partie le narco-cinéma, constituent un outil important dans la construction sexo-genrée des masculinités et des féminités liées au narcotrafic (2017, 93).

Sur le plan social, la construction des genres masculin et féminin donne lieu à diverses formes de non-protection et de précarisation de la vie féminine, fondées sur l'adhésion des narcotrafiquants au mandat de masculinité qui reconnaît la cruauté comme un élément constitutif de la construction sexo-genrée de la virilité et qui repose, par conséquent, sur la diminution de l'empathie des sujets masculins (Núñez Noriega 2017, 48 ; Núñez Noriega et Espinoza Cid 2017, 114; Segato 2018, 12-13). En ce sens, dans les productions fictionnelles de la narco-culture hétéropatriarcale, l'expression de la masculinité implique souvent des actes de domination à l'égard des femmes ; cette oppression de genre est performative et sert à prouver à ses pairs que l'on est un « vrai homme ». Suivant cette logique, le corps de plusieurs personnages féminins dans les films de narco-cinéma est présenté comme un espace d'expression de la domination patriarcale systémique et nécropolitique associée à la narco-violence masculine.

Dans les films de narco-cinéma, les actes de violence perpétrés par les narcotrafiquants contre les femmes peuvent être motivés par le pur plaisir, servir de démonstration de leur force brutale masculine, découler de leur rage incontrôlable ou viser à détruire psychologiquement leurs ennemis en torturant ou en assassinant leurs filles, mères, épouses, amantes, sœurs ou amies. Plusieurs films récents de narco-cinéma présentent des exemples de personnages féminins de victimes issus de familles de trafiquants de drogue. Leur proximité avec les narcotrafiquants, si elle leur procure luxe, argent et privilèges, les expose également à divers dangers ; ce sont précisément les liens affectifs et familiaux que ces femmes entretiennent avec des hommes puissants qui les rendent particulièrement vulnérables à la violence vengeresse des cartels rivaux (Rashotte 2015, 107 ; Ruiz Tresgallo 2017, 166). Ainsi, les pédagogies de la cruauté (Segato 2018) inhérentes aux narco-masculinités poussent souvent les personnages masculins à s'engager dans des luttes de pouvoir à travers le corps des femmes.

Certains personnages féminins du narco-cinéma, également vulnérables et soumis à la violence néropolitique masculine, souffrent non seulement de la narco-violence exercée par les cartels ennemis, mais aussi parfois de la violence intrafamiliale ou domestique infligée par leur propre mari ou amant narcotrafiquant. Cette violence peut également revêtir un caractère sexuel, car il est courant dans la narco-culture de tradition machiste et patriarcale de présenter les femmes comme des objets de plaisir ou des biens de consommation à posséder et à exhiber pour réaffirmer le pouvoir masculin (Valenzuela Arce [2002] 2003, 137, 142, 146-47, 151 ; Ovalle et Giacomello 2006, 297 ; Ramírez-Pimienta 2011, 343). L'objectivation et la réduction de plusieurs personnages féminins entretenant des relations érotico-affectives avec des trafiquants de drogue à un statut de marchandise, qui peuvent être comprises comme une conséquence de la tendance du capitalisme gore et des pédagogies de la cruauté à considérer les individus comme de simples objets de consommation, conduisent une grande partie des personnages de narcotrafiquants à percevoir ces femmes comme des possessions personnelles et à penser qu'ils ont une prétendue autorité totale sur elles et sur leurs corps. En ce sens, ces personnages de trafiquants croient fermement que leurs partenaires ou amantes doivent leur garantir une disponibilité sexuelle de tous les instants – invalidant ainsi la notion de consentement – ainsi qu'une exclusivité érotico-affective, sans qu'ils ne se sentent tenus de leur offrir la réciproque.

Ces dynamiques d'auto-affirmation de la masculinité par des méthodes violentes peuvent être considérées comme une forme de nécro-empouvoirement masculin, qui s'exerce, selon Sayak Valencia, dans sa forme la plus misogyne par le biais de la violence de genre (2010, 15 ; 2012, 84 ; 2014, 72-73). En ce sens, selon les paramètres du dispositif de pouvoir sexo-genré de la narco-culture, l'identité de genre est une construction précaire, ce qui explique pourquoi Núñez Noriega et Espinoza Cid soutiennent que les tentatives de réaffirmer constamment leur masculinité par la violence sont, pour les hommes impliqués dans le narcotrafic dans la vie réelle, une expression de leur anxiété identitaire (2017, 106). Cette situation se traduit également dans les productions narco-culturelles telles que les films de narco-cinéma *videohome*, qui sont une plateforme de diffusion des représentations d'une nécromasculinité (Hernández-Hernández 2017, 14) performée qui répond aux attentes néropolitiques de genre masculin dans la criminalité organisée et d'une féminité souvent vulnérable, fragile, subordonnée et victimisée.

La violence subie par certains personnages féminins dans le narco-cinéma n'est pas seulement une manifestation de la violence de genre exercée par les personnages de trafiquants, mais elle est aussi souvent liée à une violence de classe. En effet, la richesse des narcotrafiquants les place dans une position de pouvoir et de prestige social qui leur permet de corrompre les autorités et d'acheter leur tranquillité, laissant aux personnages féminins des moyens limités pour dénoncer les abus qu'elles subissent. Par conséquent, les personnages féminins dépendant économiquement des trafiquants ou ne disposant tout simplement pas des mêmes ressources que ces derniers peuvent se retrouver dans une situation de vulnérabilité accrue, voire sans défense dans certains cas, car ces personnages ne possèdent ni les moyens économiques de se protéger, ni les contacts que les trafiquants établissent grâce à l'argent généré par leurs opérations illicites.

Dans les films de narco-cinéma, les féminicides liés à la violence familiale ne sont pas des phénomènes arbitraires ou isolés, mais plutôt des stratégies ou des ressources employées pour préserver l'honneur masculin et la virilité, conceptualisée comme dominante et intolérante à l'insulte ou à l'humiliation (Nava 2003, 133). De fait, Lilian Paola Ovalle et Corina Giacomello soulignent que la violence physique et psychologique subie par les femmes appartenant au cercle rapproché des narcotrafiquants dans la vie réelle, comprenant les menaces, agressions physiques, viols et même homicides, est relativement courante (2006, 313). Selon les chercheuses, cela s'explique par le fait que la violence est profondément ancrée dans les habitudes et les pratiques culturelles des trafiquants de drogue et qu'elle est donc fréquemment mobilisée pour trouver des solutions à leurs conflits familiaux et amoureux (313). En raison des réseaux de complicité présents dans la sphère du narcotrafic, cette violence de genre demeure impunie dans la plupart des cas (Valenzuela Arce [2002] 2003, 156 ; Ovalle et Giacomello 2006, 313 ; Jiménez Valdez 2014, 120-21). Conformément aux codes machistes qui régissent la construction sociale de l'honneur masculin et de la masculinité violente dans les corridors, la réprobation morale des trafiquants dans les cas de violence de genre est inexistante ou minimale ; c'est plutôt la victime féminine qui est accusée de trahison pour sa conduite jugée répréhensible (Nava 2003, 135), une dynamique également présente dans de nombreux films de narco-cinéma *videohome*.

Les femmes-trophées, traitées comme de simples ornements par les narcotrafiquants, se distinguent, avec les victimes de la narco-violence masculine, parmi les stéréotypes féminins mobilisés par le narco-cinéma qui contribuent à renforcer les normes de genre promues par le dispositif de pouvoir sexo-genré hétéropatriarcal de la narco-culture. Núñez Noriega et Espinoza Cid affirment que, tandis que les subjectivités masculines des narcotrafiquants se construisent autour d'images d'autorité, de fermeté, d'armes, de richesse et de plaisirs hétéroérotiques, celles des femmes proches du narcotrafic sont façonnées selon un idéal d'hyperféminité qui met en relief, par contraste, les caractéristiques valorisées chez les hommes, tout en permettant à ces derniers de répondre aux exigences d'une sexualité hétérosexuelle débridée associée aux narco-masculinités (2017, 111-13). En ce sens, la présence récurrente de femmes-trophées dans les films de notre corpus met en évidence certaines caractéristiques de la féminité telle qu'elle est construite par la narco-culture, parmi lesquelles figurent une apparence physique soignée et attrayante selon les normes sociales en vigueur, ainsi que la disponibilité sexuelle.

Sergio Rivera Magos et Bruno Carriço Reis décrivent la femme décorative comme « un ornement, un objet à exhiber, une source de compagnie, un divertissement, ou simplement un plaisir sexuel » (2017, 653). Lors de fêtes ou de réunions d'affaires, la compagnie de belles femmes, en plus de procurer amusement et plaisir au trafiquant, lui permet de les exhiber, démontrant ainsi son pouvoir de les posséder (Valenzuela Arce [2002] 2003, 147, 151 ; Lizárraga, 2012a, 64 ; Rivera Magos et Carriço Reis 2017, 653). Les personnages de femmes décoratives ou de femmes-trophées sont donc des femmes jeunes et attirantes – selon les standards narcoculturels de beauté – objectivées par les narcotrafiquants et choisies pour leurs attributs physiques afin de leur tenir compagnie tant en public que dans l'intimité et de servir de symboles du prestige, du pouvoir d'achat ou du pouvoir sexuel des trafiquants de drogue. Anajilda Mondaca Cota exprime en ce sens que, dans la narco-culture, les femmes qui accompagnent les narcotrafiquants sont traitées comme des « trophées » à exhiber puis à jeter (2015, 2444, 2452). Contrairement aux femmes communément appelées épouses-trophées, liées par le mariage de façon durable et stable à des hommes dont elles renforcent ou élèvent le statut social grâce à leur physique jugé attirant, les femmes-trophées de la narco-culture entretiennent souvent des relations éphémères, émotionnellement vides et impersonnelles avec les trafiquants de drogue.

Ces relations peuvent ne durer que le temps d'une fête ou d'une réunion, parfois un peu plus longtemps, et peuvent être le résultat d'un contrat.

Par conséquent, en s'entourant de femmes belles et voluptueuses, les personnages de narcotrafiquants construisent une image d'eux-mêmes qui se rapproche des idéaux de virilité ou de masculinité hégémonique propres à la narco-culture, définis principalement par la violence interpersonnelle, le désir de pouvoir et de prestige social, la possession matérielle, la surconsommation, l'exubérance festive et la sexualité hétérosexuelle (Ovalle et Giacomello 2006, 297 ; Jiménez Valdez 2014, 108 ; Valencia 2016, 24-28 ; Núñez Noriega et Espinoza Cid 2017, 92 ; Rivera Magos et Carriço Reis 2017, 652-53 ; Gamlin et Hawkes 2018, 60).

Ces femmes peuvent également être instrumentalisées par les trafiquants de drogue pour faciliter leurs accords commerciaux, puisque leur présence lors d'une transaction démontre le succès des trafiquants qu'elles accompagnent, ce qui confère à ces derniers une crédibilité accrue. Cette réussite ostentatoire peut inspirer le respect des partenaires commerciaux, les rendant, dans certains cas, plus enclins à conclure des accords avec eux.

Les femmes-trophées ou femmes décoratives ne sont généralement pas singularisées dans les intrigues des films de narco-cinéma *videohome* : dans de nombreux cas, elles sont plutôt présentées comme des personnages jetables et facilement interchangeables (Ovalle et Giacomello 2006, 305). Leur fonction narrative est de souligner le pouvoir masculin en symbolisant la réussite sociale des barons de la drogue, qui les ajoutent à la longue liste d'objets qu'ils sont en mesure d'acquérir – tels que les voitures de sport, les bijoux, les villas, les manoirs et les vêtements de marque, entre autres (Valenzuela Arce [2002] 2003, 151).

Dans les films de notre corpus, la caméra et le montage, notamment par le biais de gros plans, de zooms sur des parties traditionnellement érotisées du corps des femmes telles que les seins, les fesses et les jambes, de travellings ascendants ou descendants pour présenter des personnages de femmes-trophées et de ralentis, contribuent souvent à ces schèmes de sexualisation des femmes, ainsi qu'à la création de pauses narratives permettant la contemplation des personnages féminins. Parmi ces stratégies, les plus fréquentes sont l'utilisation de gros plans pour mettre l'accent sur certaines parties du corps féminin et les

travellings qui révèlent progressivement le corps des femmes ou suivent les mouvements et les déplacements des personnages féminins. De tels choix artistiques soulignent également, de manière formelle, la primauté du corps de ces personnages féminins sur tout autre aspect, et réduisent, d'une certaine manière, ces personnages à certaines parties de leur corps par synecdoque.

La caractérisation des personnages de femmes décoratives comme des femmes-marchandises (Herrera Bórquez 2018, 58) peut s'appliquer aussi bien à leur relation avec les trafiquants dans la diégèse qu'à leur rôle en dehors de l'univers diégétique des films. En effet, les actrices ou figurantes aux corps sculpturaux qui incarnent des femmes décoratives, généralement peu vêtues, jouent également un rôle commercial et stratégique dans la production des films de narco-cinéma, en attirant le spectateur – pensé, encore une fois, comme masculin – et en l'incitant à voir les films. C'est pourquoi les corps de nombreuses femmes sont ostensiblement exhibés dans de nombreuses bandes-annonces, couvertures de films et miniatures de films sur YouTube. En ce sens, l'instrumentalisation du corps féminin à des fins économiques ne se limiterait pas aux intrigues du narco-cinéma, mais s'étendrait également à l'espace profilmique – situé devant la caméra, dans le monde réel – et même à l'espace spectatorial, devant l'écran.

Si l'on considère que le dispositif de pouvoir sexo-genré du narco-cinéma se construit généralement autour des axes de violence, de surconsommation néolibérale et de sexualité hétéronormative que promeut la narco-culture, on peut également affirmer que les personnages de victimes soulignent avant tout la dimension violente des relations entre les hommes impliqués dans le trafic de drogue et les femmes. De même, il est possible d'avancer que les personnages d'accompagnatrices ou de femmes-trophées complètent ce tableau en renseignant sur les différents niveaux d'interactions entre sexualité et consommation dans les dynamiques de genre représentées dans les productions culturelles étudiées. Ces interactions incluent, par exemple, la marchandisation néolibérale du corps des femmes et des relations interpersonnelles entretenues par les narcotrafiquants.

Bien que le narco-cinéma puisse contribuer à la construction hégémonique et traditionnelle du dispositif de pouvoir sexo-genré de la narco-culture et, par ses représentations,

perpétuer certains stéréotypes de féminités impuissantes et objectivées, il présente également des modèles alternatifs et agentifs de femmes qui ont su tirer parti des opportunités offertes par leur environnement violent et machiste. En effet, les personnages féminins du narco-cinéma, malgré l'androcentrisme de l'univers des narcotrafiquants, peuvent dans certains cas transcender les rôles de victimes ou de femmes-trophées dans lesquels ils sont souvent catalogués. En outre, ces femmes peuvent instrumentaliser la violence et la sexualité à leur avantage afin d'atteindre leurs objectifs de pouvoir, de vengeance ou de consommation ostentatoire.

Tant les personnages féminins qui dirigent les cartels, organisent les opérations de trafic de drogue et prennent les décisions concernant le déploiement de la violence que ceux qui exécutent directement les tâches brutales des organisations criminelles ont en commun de s'approprier les codes nécropolitiques de la narco-culture pour acquérir du pouvoir et s'élever socialement grâce aux armes et à la violence. L'appropriation des codes masculins patriarcaux et cruels par ces personnages féminins constitue le principal moyen dont elles disposent pour réussir, et ce n'est qu'à travers une performance de violence et de froideur qu'elles peuvent accéder à une position de commandement (Valenzuela Arce [2002] 2003, 149, 155-56 ; Mondaca Cota 2015, 2440 ; Karam Cárdenas 2017, 564 ; Ruiz Tresgallo 2017, 166).

Les personnages de dirigeantes de cartel et de tueuses à gages ou « *sicarias* » de notre corpus transgressent ces attentes hétéropatriarcales de genre véhiculées par la narco-culture qui insistent sur la fragilité et la soumission ou la passivité féminines : ces femmes sont plutôt déterminées, actives, fortes, compétitives, puissantes et violentes (Pobutsky 2009, 274 ; Vásquez Mejías 2016, 212 ; Tiznado Armenta 2017, 197). Elles adoptent des caractéristiques héritées du patriarcat qui, par construction sociale, sont généralement associées à la narco-masculinité hégémonique, telles que la dureté, l'agressivité, la cruauté, la compétitivité ou la consommation d'alcool, entre autres (Lagarde et de los Ríos [1990] 1993, 645 ; Karam Cárdenas 2014, 897-98, 903-7 ; Domínguez Ruvalcaba 2017, 115-32). Cependant, leur apparence physique et leur tenue vestimentaire sont généralement associées à une féminité sexualisée, conformément au dispositif de pouvoir sexo-genré et aux chorégraphies sociales du genre promues par la narco-culture.

Les motivations des personnages féminins de notre corpus pour occuper les plus hauts rangs des organisations criminelles sont variées et incluent souvent, comme dans le cas des trafiquants de drogue masculins, l'ambition et la soif de pouvoir, mais également le désir d'enrichissement induit par les pressions de consommation véhiculées par l'idéologie néolibérale. Tout comme leurs homologues masculins, les cheffes de cartel inscrivent leurs pratiques dans la logique néolibérale de rentabilité et instrumentalisent la narco-violence pour accéder à la surconsommation hédoniste valorisée par la narco-culture. Par le biais de la consommation, les femmes impliquées dans le commerce sanglant et impitoyable du trafic de drogue démontrent leur courage, affirment leur position de pouvoir en tant que femmes et se présentent comme des dirigeantes respectables et puissantes. Ainsi, elles sont prêtes à tout pour accéder aux sphères de pouvoir qui facilitent ce mode de vie ostentatoire, n'hésitant pas à recourir à des méthodes violentes pour atteindre la réussite individuelle (León Olvera 2019, 155).

En plus de constituer un moyen essentiel pour maintenir le rythme de vie et de consommation désiré par les narcotrafiquantes, les actes de violence jouent un rôle clé dans la formation de la subjectivité de ces personnages féminins : ceux-ci fondent leurs stratégies d'affirmation de soi et de sociabilité sur des pratiques de nécro-empouvoirement et finissent par se définir en fonction du pouvoir, du prestige, de la réussite financière et de la capacité de consommation que ces pratiques dystopiques leur procurent.

Les personnages de *sicarias* ou tueuses à gages du corpus s'écartent également des modèles de genre traditionnels de la narco-culture en assumant un rôle actif dans les tâches les plus cruelles et physiquement exigeantes des organisations criminelles, ce qui leur permet de resignifier la construction du genre féminin associée au trafic de drogue. En utilisant la violence pour acquérir du pouvoir et de la mobilité sociale, elles revendiquent la possibilité de participer au dialogue nécropolitique qui s'établit généralement entre hommes.

D'un point de vue narratif, les actions des *sicarias* du narco-cinéma s'inscrivent doublement dans les logiques du capitalisme gore : d'une part, le déploiement de leurs méthodes nécropolitiques sert les intérêts économiques du cartel auquel elles appartiennent en facilitant l'élimination ou l'affaiblissement de leurs concurrents ou concurrentes dans le trafic de drogue

et, d'autre part, leur implication personnelle dans les organisations criminelles est souvent motivée par des besoins économiques ou, comme dans le cas des patronnes, par le désir de s'enrichir pour consommer.

Cependant, malgré les possibilités indéniables qu'offre l'ascension au sein du crime organisé aux personnages féminins de trafiquantes de haut rang et de tueuses à gages ou *sicarias*, ce type de nécro-empouvoirement présente ses limites. En utilisant la violence héritée d'un système patriarcal comme outil dans l'exercice de leurs fonctions, ces personnages reproduisent et légitiment des structures d'oppression solidement ancrées dans la narco-culture. À cet égard, la politologue hondurienne et spécialiste des études de genre Breny Mendoza met en garde contre le fait que la revendication du droit des femmes à tuer au nom de l'égalité des genres ne désactive pas le régime nécropolitique masculin, mais le déplace vers un groupe restreint et privilégié de femmes, consolidant ainsi des formes de pouvoir et de domination qui perpétuent les inégalités et les injustices (2010a, 283 ; 2010b, 320). En ce sens, l'objectif de ces femmes trafiquantes n'est pas de subvertir les paradigmes patriarcaux qui soutiennent le narco-pouvoir, mais de s'y insérer et de participer à ce pouvoir destructeur.

De même, tout semble indiquer que l'émancipation de ces personnages de l'influence masculine par leur implication violente dans le commerce de la drogue demeure incomplète. Les puissantes trafiquantes de drogue et les *sicarias* sont dans plusieurs cas les filles, sœurs, épouses ou mères de trafiquants influents ; par conséquent, leur position dans le cartel découle principalement de leurs liens familiaux avec un homme. Dans le cas des *sicarias*, bien qu'elles soient reconnues et respectées, elles travaillent fréquemment pour un trafiquant de drogue encore plus puissant, généralement masculin, ce qui suggère qu'elles ne sont pas toujours les principales bénéficiaires de la violence qu'elles exercent. Par conséquent, les *sicarias* de notre corpus acquièrent du pouvoir par la violence, mais elles ne décident pas qui elles tuent. Comme le souligne Ainhoa Vásquez Mejías, la *sicaria*, plutôt que d'être un objet-trophée pour les chefs de cartel, comme les personnages de femmes décoratives, devient un objet-arme (2020, 42-43).

Pour leur part, les femmes vengeresses réagissent aux mauvais traitements infligés par les trafiquants de drogue masculins – qu'il s'agisse de viol, de torture, de crimes familiaux ou de

trahisons – en ayant recours à des méthodes impitoyables dans le but de retrouver leur pouvoir, leur dignité et leur agentivité. Les vengeresses du narco-cinéma s'approprient la violence extrême et les codes traditionnellement masculins de l'univers des narcotrafiquants afin d'exercer leurs représailles et d'acquérir du pouvoir. En utilisant la violence vengeresse pour servir leurs propres objectifs, les personnages féminins s'écartent des comportements de genre attendus et contredisent les schèmes victimisants et stéréotypés de passivité féminine. Ainsi, les récits de vengeance peuvent être considérés comme ayant une certaine valeur féministe, car ils représentent l'autosuffisance physique et mentale des femmes, suggèrent d'autres possibilités de féminités et présentent des histoires où les personnages féminins sont au cœur de l'action (Pannetier Leboeuf et Ornelas Ramírez 2023, 465). Cependant, les vengeresses ne se libèrent pas des structures de la violence, mais se les approprient (Henry 2012, 68 ; Pannetier Leboeuf et Ornelas Ramírez 2023, 466). En outre, l'arc narratif de la vengeance perpétue une différenciation de genre dans la manière d'exercer la violence, puisque l'utilisation par les femmes de méthodes nécropolitiques est justifiée par une expérience traumatique infligée par des hommes.

La présence de la vengeresse dans l'univers implacable du trafic de drogue est souvent justifiée par un événement extraordinaire qui la détourne de la voie qui lui est tracée en tant que femme et explique ainsi sa transgression des normes de genre aux yeux du public (Pannetier Leboeuf et Ornelas Ramírez 2023, 472). En effet, dans plusieurs cas, le parcours de la protagoniste dans la violence et le crime organisé est celui d'une femme bonne et innocente qui vit un événement traumatique causé par un trafiquant de drogue. Cet incident traumatique et, dans certains cas, humiliant, la transforme et l'endurcit. Sa quête de vengeance à tout prix la pousse à entrer dans le crime organisé : elle devient une machine à tuer violente et impitoyable et apprend à manipuler, à tromper et à utiliser ses charmes si nécessaire pour parvenir à ses fins. La protagoniste planifie généralement méticuleusement sa vengeance, qu'elle accomplit souvent à la fin du film.

En ce sens, la souffrance constitue la condition narrative pour que la violence féminine soit perçue comme plausible et acceptable. Le fait que le moment initial de violence subi par les personnages féminins candides soit présenté comme un moment transformateur et, dans une certaine mesure, nécessaire pour que ceux-ci deviennent forts et indépendants et rejettent la

domination patriarcale soulève d'importantes préoccupations d'un point de vue féministe (Pannetier Leboeuf et Ornelas Ramírez 2023, 472). En effet, présenter la violence ou l'humiliation comme un « moment Phénix » menant à l'empouvoirement peut être préjudiciable et sexiste, car cela sous-entend que les femmes doivent d'abord être victimisées pour accéder au pouvoir (Projansky 2001, 99-101 ; Polit Dueñas 2016, 169 ; Fredriksson 2020, 11).

Comme le souligne Sarah Projansky, en mettant en scène des personnages féminins qui exercent la justice par leurs propres moyens, ces récits de vengeance offrent une critique féministe de la nature patriarcale de l'État (2001, 60, 129-30), tout en proposant une réponse néolibérale à la méfiance à l'égard des institutions étatiques (Pannetier Leboeuf et Ornelas Ramírez 2023, 466). Suivant Claire Henry et Tea Fredriksson, nous considérons que la vengeance et l'adhésion à la justice rétributive de « l'œil pour œil, dent pour dent » (*lex talionis* ou loi du talion) peuvent être perçues comme une réponse à la victimisation systémique des femmes, et que l'engagement des vengeresses dans l'exercice de la justice par leurs propres moyens peut s'interpréter comme une expression de l'individualisme néolibéral (Henry 2012, 23, 103-6, 121 ; 2014, 143 ; Fredriksson 2020, 5, 12). En effet, la logique du néolibéralisme soutient que l'État est inefficace dans l'accomplissement de ses fonctions (Torres, Corzo, Duque et Medina 2011, 2) et, par conséquent, incapable d'offrir une véritable protection et une justice réelle aux femmes (Pannetier Leboeuf et Ornelas Ramírez 2023, 466). Devant cette incapacité ou ce manque de volonté de l'État de garantir la sécurité des femmes et, plus généralement, d'administrer la justice, et en raison de la méfiance croissante envers les institutions gouvernementales et leur corruption, la justice individuelle exercée en marge de la loi apparaît comme une voie alternative et proprement néolibérale pour remédier à l'impunité (Clover 1992, 132-33, 145-49 ; Heller-Nicholas 2011, 15). En d'autres termes, la pensée néolibérale suggère que la responsabilité d'assumer les fonctions que l'État défaillant ne peut remplir incombe aux individus et, poussée à l'extrême, cette logique peut conduire à l'exercice d'une justice individuelle et à une « privatisation » de la justice. Les représentations cinématographiques des vengeresses illustrent précisément cette forme de justice néolibérale confiée aux particuliers et particulières.

Dans le cas du narco-cinéma, ces récits de vengeance féminine illustrent également le fait que l'État mexicain a perdu le monopole de l'exercice de la violence néropolitique, puisque le

crime organisé, auquel appartiennent les personnages de vengeresses, s'est également approprié ce pouvoir de vie et de mort. De plus, lorsque la violence touche des personnages féminins déjà impliqués dans le trafic de drogue ou des proches de personnages travaillant pour un cartel, les moyens légaux d'obtenir justice leur sont totalement inaccessibles, ce qui fait de la justice individuelle leur unique option. Le devenir justicière par lequel passent ces personnages féminins reflète un type d'empouvoirement féminin qui doit être compris à la lumière des paramètres de la violence extrême et patriarcale du capitalisme gore, ainsi que du cadre historique et idéologique du néolibéralisme. L'empouvoirement féminin par la vengeance qui est représenté dans les productions audiovisuelles du narco-cinéma est donc imparfait, car il s'ajuste aux possibilités et aux limites du capitalisme gore dont il est issu.

Ainsi, la violence vengeresse peut sembler émancipatrice sur le plan individuel, mais elle ne remet pas en question les fondements androcentriques et cruels du commerce de la drogue. En tant que tel, l'exercice de la violence et de la justice individuelle confirme le système nécropolitique patriarcal du capitalisme gore basé sur les pédagogies de la cruauté, qui valorise la domination sur les autres, plutôt que de résister ou de démanteler ces valeurs patriarcales. Par conséquent, tout comme les dirigeantes et les *sicarias*, au lieu de rejeter la violence meurtrière des narcotrafiquants ou de chercher une alternative aux actes cruels qui suivent les codes de la narco-culture, les vengeresses adoptent la violence héritée de ce système et s'adaptent à elle, l'inscrivant de ce fait dans un paradigme féminin.

Enfin, les *buchonas* constituent un autre type de personnages féminins dotés de pouvoir. Bien que les définitions du terme « *buchona* » varient, celui-ci désigne généralement la partenaire ou compagne voluptueuse d'un trafiquant de drogue ou, plus largement, une femme séduisante entretenant un lien érotico-affectif ou familial avec un trafiquant de drogue et qui, grâce à ce lien, parvient à se positionner dans ce que l'on appelle la narco-bourgeoisie (Jiménez Valdez 2014, 109 ; León Olvera 2019, 11). Par conséquent, les *buchonas* peuvent être des femmes qui utilisent leur beauté pour établir des relations avec les trafiquants, s'élevant ainsi dans la hiérarchie du narcotrafic et accédant de ce fait à des biens matériels et à des articles de luxe.

En tenant compte des possibilités et limites de l'empouvoirement déterminées par le contexte néolibéral, les *buchonas* exploitent activement et délibérément leur beauté ainsi que leurs compétences sociales pour atteindre la mobilité socio-économique à laquelle elles aspirent, ce qui leur permet de s'intégrer pleinement dans la narco-culture capitaliste de l'ostentation et de l'excès. En ce sens, suivant Alejandra León Olvera, nous proposons que la *buchona* génère et mobilise ce que la sociologue Catherine Hakim définit comme le capital érotique (2010) afin de gravir les échelons sociaux. La chercheuse définit ce concept comme « une combinaison d'éléments esthétiques, visuels, physiques, sociaux et sexuels qui attirent les autres membres d'une société, et en particulier les membres du sexe opposé » (Hakim 2010, 501). Ce capital englobe la beauté, l'attrait sexuel, la vitalité, l'élégance, le charme, le charisme, les compétences interpersonnelles ainsi que l'habileté sexuelle (Hakim 2010, 500-1).

Le capital érotique mobilisé par les *buchonas* peut être compris comme l'une des multiples dimensions du capital humain, tel que revisité par Michel Feher (2007) à partir des propositions des économistes Theodore Schultz (1961) et Gary Becker (1964), ainsi que des réflexions de Michel Foucault ([1979] 2004). Comme le souligne Feher, le capital humain comprend tout ce dont une personne hérite, ainsi que ses expériences et ses actions, et peut s'apprécier ou se déprécier, ce qui influence en permanence la valeur attribuée à la personne dans toutes les sphères de sa vie et lui permet d'obtenir un salaire, des intérêts, des faveurs, des avantages et de parvenir au bien-être et à la réussite sociale, personnelle, affective et professionnelle (2007, 15-16). Comme le rappelle Michel Feher en s'appuyant sur Foucault, ce capital est devenu l'un des traits distinctifs majeurs du néolibéralisme, qui considère les personnes non pas principalement comme des consommatrices, mais comme des productrices et des entrepreneuses d'elles-mêmes, comme des détentrices de capitaux humains qu'elles cherchent à valoriser ou à faire croître (Feher 2007, 14, 18, 19).

Dans les sociétés capitalistes et hétéronormatives contemporaines comme celle du Mexique, même le corps et la beauté, ainsi que le fait de bien paraître, de s'entraîner à la salle de sport et d'avoir une apparence physique favorable, font partie d'un capital érotique – ainsi que d'un capital humain – dans lequel on peut investir et qui peut s'avérer rentable. Sayak Valencia et Alejandra León Olvera proposent de concevoir les *buchonas* comme des actionnaires et des

entrepreneuses d'elles-mêmes et, en ce sens, comme des femmes puissantes qui savent investir en elles et dans leur corps pour atteindre leurs objectifs, devenant ainsi des figures de réussite du capitalisme gore (2019, 34). En s'associant aux trafiquants de drogue pour accéder au niveau de vie matériel qu'elles désirent, elles savent aussi profiter des bénéfices de l'industrie gore, sans avoir à participer directement aux opérations violentes. Dans ce contexte, la séduction et la beauté sont utilisées par les *buchonas* comme des outils dans leur carrière entrepreneuriale, selon une logique capitaliste qui fait de leur corps leur propre entreprise. Autrement dit, les *buchonas* choisissent d'investir dans leur corps afin de tirer profit de leur beauté et de leur jeunesse, tout en s'adaptant aux règles hétéronormatives du jeu néolibéral des narcotrafiquants (Molina Lora 2013, 243).

Ainsi, les *buchonas* des films étudiés acquièrent des biens et des objets luxueux qu'elles peuvent exhiber et gravissent les échelons sociaux grâce à leurs relations érotico-affectives avec les trafiquants de drogue, rendues possibles par leur capital érotique et humain. En investissant dans leur corps et dans leur apparence, les *buchonas* se conforment aux idéaux de beauté de la narco-culture, ce qui leur permet d'entrer en relation avec les trafiquants. Ces derniers bénéficient à leur tour de la compagnie des *buchonas*, qui leur offrent affection et sexualité, tout en leur permettant d'afficher leur statut, leur masculinité hétérosexuelle et leur rôle de pourvoyeurs. En ce sens, en dépit des affects présents, les relations entre les narcotrafiquants et les *buchonas* sont caractérisées par une dynamique transactionnelle dans une perspective néolibérale. Cependant, les personnages de *buchonas* se trouvent dans une situation précaire, car elles peuvent perdre leurs privilèges si leurs relations affectives se détériorent ou si leurs partenaires perdent la vie.

Malgré la liberté de décision et d'action des *buchonas*, leur manière d'agir, de se mouvoir, de s'habiller, de se maquiller et de transformer leur corps est conditionnée par les goûts masculins et les valeurs et impératifs de beauté qui prédominent dans le système hétéropatriarcal de la narco-culture, ainsi que par les exigences du système néolibéral. Bien que les *buchonas* du narco-cinéma soient agentives, tirent profit de leurs relations avec des personnes impliquées dans le commerce de la drogue et puissent améliorer leur statut social, atteignant parfois des positions plus élevées dans la hiérarchie du narcotrafic que certains trafiquants de rang inférieur à leurs

partenaires, elles occupent malgré tout une position subordonnée à leurs maris ou partenaires, et leurs vies restent marquées par le contexte de violence régi par les impératifs du capitalisme gore. Elles dépendent également des narcotrafiquants avec lesquels elles sont en relation pour acquérir et généralement maintenir leur statut.

En résumé, certains personnages reproduisent des rôles traditionnels et subordonnés aux figures masculines profondément ancrés dans la narco-culture, tels que les victimes, qui font l'expérience directe de la narco-violence, et les femmes décoratives ou femmes-trophées, dont l'apparence est déterminée par une narco-esthétique (Rincón 2009) qui valorise l'ostentation du luxe, l'exagération et les courbes corporelles exubérantes, faisant ainsi d'elles des signes visibles du statut des trafiquants masculins.

Les cheffes de cartel et les *sicarias* peuvent être considérées comme les contreparties puissantes des personnages féminins de complices de bas rang des narcotrafiquants, car elles réussissent à s'élever dans la hiérarchie du cartel. De même, les vengeresses représentent une alternative aux victimes de la violence, puisqu'elles prennent les armes pour échapper à leur situation de victimes et se venger de leurs agresseurs. Les *buchonas* sont les contreparties agentives des femmes-trophées qui, au lieu d'accepter l'objectivation sexuelle de leur corps imposée par les trafiquants de drogue, prennent en main ce processus et l'instrumentalisent consciemment pour accroître leur capital. Bien que les patronnes, *sicarias*, vengeresses et *buchonas* de notre corpus représentent des modèles de féminité assez différents les uns des autres, tous ces personnages féminins mobilisent les stratégies à leur disposition – qu'il s'agisse de nécro-empouvoirement violent dans le cas des trois premières ou de liens érotico-affectifs avec les narcotrafiquants dans le cas des *buchonas* – pour accéder à certaines formes de pouvoir au sein de la narco-culture.

Les femmes cheffes de cartel, les *sicarias* et les *buchonas* s'inscrivent dans la logique du marché néolibéral et dans la quête ostentatoire de richesse caractéristique de la narco-culture. Bien que l'aspiration à la surconsommation ne soit pas le principal moteur des actions des vengeresses, celles-ci s'inscrivent également dans les dynamiques du capitalisme gore. Les patronnes, les *sicarias* et les justicières qui cherchent à exercer leur vengeance utilisent

effectivement des méthodes agressives et sanglantes pour atteindre leurs objectifs respectifs dans le cadre de l'économie illicite du trafic de drogue, démontrant ainsi leur capacité, en tant que femmes, à exercer la violence. Cependant, elles contribuent également à consolider un ordre oppressif fondé sur des idéaux de domination et de pouvoir individuel, atteignables grâce à des techniques nécropolitiques et des pédagogies de la cruauté héritées du patriarcat. Quant aux *buchonas*, elles atteignent la mobilité de classe souhaitée, mais, par leurs méthodes, elles renforcent les schémas de sexualisation féminine en vigueur dans la narco-culture machiste. Selon l'environnement dans lequel ils ont grandi, les personnages féminins des productions audiovisuelles du narcotraffic ont parfois peu d'options d'emploi pour échapper à la pauvreté ou pour progresser dans la hiérarchie sociale. Dans certains cas, les pratiques mortelles du capitalisme gore ou l'exploitation habile de leur capital érotique sont pour ces femmes les moyens les plus rapides et efficaces pour accéder à la réussite sociale et économique qu'elles recherchent. Toutefois, le champ d'action des cheffes de cartel, *sicarias*, vengeresses et *buchonas* du narco-cinéma *videohome* ne peut être compris qu'à l'intérieur des limites imposées par leur contexte sociohistorique, profondément marqué par la narco-culture, l'hétéropatriarcat et le néolibéralisme.

En définitive, cette thèse soutient que le narco-cinéma *videohome*, par sa représentation du dispositif de pouvoir sexo-genré de la narco-culture et de ses fractures, reflète les tensions entre genre, pouvoir et violence dans le Mexique contemporain, mais aussi les possibles transformations de cette dynamique complexe.

Cette recherche contribue à l'avancement des connaissances sur les représentations féminines et la formation du dispositif de pouvoir sexo-genré dans les productions liées à la narco-culture mexicaine. Il s'agit de l'une des premières études d'envergure à se concentrer spécifiquement sur les personnages féminins du narco-cinéma *videohome* ; par conséquent, l'identification et la caractérisation des rôles féminins les plus récurrents dans ces films fournissent une base pour l'analyse des questions de genre dans le narco-cinéma.

Grâce au dialogue constant que nous avons établi entre le corpus de films de narco-cinéma analysés et les particularités du contexte sociohistorique dans lequel ces films émergent – un

contexte caractérisé par des phénomènes tels que la narco-violence, le néolibéralisme et les fortes racines d'une narco-culture hétéropatriarcale au Mexique –, cette recherche a une portée qui dépasse les domaines des études cinématographiques ou des études hispaniques. En effet, les idées que nous avançons sur la centralité du capitalisme gore dans la construction des personnages masculins et féminins peuvent offrir des pistes précieuses pour la communauté académique qui s'intéresse à l'expression de la violence et à son intersection avec le genre et la classe dans les manifestations narco-culturelles au sens large (telles que les productions audiovisuelles, les chansons, les œuvres littéraires et la mode, entre autres), ainsi que pour les chercheuses et chercheurs qui étudient les représentations de la subordination des femmes et les négociations du pouvoir féminin dans des contextes de précarité économique ou d'insécurité en dehors de la sphère du narcotrafic.

Outre nos contributions à l'analyse des dynamiques de genre dans la narco-culture, ce travail, enrichi par le visionnement d'un corpus de 175 films de narco-cinéma produits entre 2007 et 2024, et complété par l'examen de 105 films antérieurs à 2007, contribue plus largement au développement du discours académique sur le narco-cinéma *videohome*. Étant donné la rareté des recherches sur le narco-cinéma dans le cadre des études de la narco-culture, malgré sa consommation répandue tant au Mexique qu'aux États-Unis, les informations fournies par cette étude sur son origine, sur son rôle dans la construction d'une mémoire de l'histoire contemporaine, ainsi que sur les spécificités de sa production, de son esthétique et de sa diffusion, enrichies par les observations réalisées lors de deux séjours de recherche à Tijuana, peuvent servir de fondement à de futures études sur ce vaste corpus.

Nous estimons, en ce sens, que cette thèse peut être pertinente pour les études sur la narco-culture, la violence, les représentations de genre, la formation des subjectivités dans un contexte néolibéral, ainsi que sur les cinémas d'exploitation.

Anexo 1. Listado de películas del corpus de contexto (175)¹⁹³

- *El aguacatero de Michoacán*, Alejandro Todd, 2007
- *Destinos cruzados*, Michel García y Ernesto Castillejo, 2007
- *El diablo*, Manuel Ramírez, 2007
- *Herencia asesina*, Francisco Pérez Nieto, 2007
- *Mafia en Chicago*, Jorge Reynoso, 2007
- *Narco limosnas*, José Luis Vera, 2007
- *El Zacatecas*, Alejandro Todd, 2007
- *Los 12 apóstoles del narco*, Miguel Ángel Rodríguez, 2008
- *AKA 47 Cuna de narcos (Los niños de la sierra)*, José Luis Vera Alamillo, 2008
- *Apañaron a Camelia*, Bertha Garza, 2008
- *El Chrysler 300: el corrido de Chuy y Mauricio*, Enrique Murillo, 2008
- *El comando negro 2: operación exterminio*, Enrique Murillo, 2008
- *El depredador*, Fernando Sáenz, 2008
- *El Mocho Chávez*, Eduardo Martínez, 2008
- *La nueva generación: ascenso a la perdición*, Antonio Herrera, 2008
- *La Suburban de las monjas*, Eduardo Martínez, 2008
- *El águila blanca*, Miguel Ángel Saldaña, 2009
- *El Chrysler 300 2 (La venganza)*, Enrique Murillo, 2009
- *El Chrysler 300 3: el final*, Enrique Murillo, 2009
- *Le compré la muerte a mi hijo*, Enrique Murillo, 2009
- *Frontera roja: la guerra de dos grandes*, Miguel Ángel Saldaña, 2009
- *El papá de los pollitos*, Alonso Ortiz Lara, 2009
- *El Pozolero*, Alonso Ortiz Lara, 2009
- *La Reyna del Pacífico*, Miguel Ángel Saldaña, 2009
- *Las águilas andan solas*, Enrique Murillo, 2010
- *El Baleado*, Enrique Murillo, 2010
- *El Bazukazo*, Alonso Ortiz Lara, 2010
- *El corrido del Katch*, Enrique Murillo, 2010
- *Un día en Sinaloa*, Alfredo Rates, 2010
- *El ejecutor*, Alonso Ortiz Lara, 2010
- *En preparación*, Enrique Murillo, 2010
- *Los hijos de la Bulldog*, Oscar Gonzales, 2010
- *Narcojuniors*, Enrique Murillo, 2010
- *Narcojuniors 2*, Enrique Murillo, 2010
- *El plebe chakaloso*, Eleazar García Jr., 2010
- *Sanguinarios del M1*, Oscar González Íñiguez, 2010
- *4 damas en 300*, Bernabé Melendrez, 2011
- *Las águilas andan solas 2*, Enrique Murillo, 2011

¹⁹³ Las películas del corpus han sido clasificadas por año de producción.

- *Andabas de perro*, Guillermo Quintanilla, 2011
- *El Bukanas*, Ignacio Rinza, 2011
- *Cayó la Reyna del Pacífico*, Luis Estrada, 2011
- *El comando del diablo*, Enrique Murillo, 2011
- *El comando del diablo 2*, Enrique Murillo, 2011
- *Crónicas de un narco: la Barbie*, dirección desconocida, 2011
- *Las dos michoacanas*, Alonso Ortiz Lara, 2011
- *La escolta personal*, Eleazar García Jr., 2011
- *Está de parranda el jefe*, Antonio Herrera, 2011
- *El estudiante*, Enrique Murillo, 2011
- *Frontera roja 2*, Eleazar García Jr., 2011
- *La hija del capo mayor*, Bernabé Melendrez, 2011
- *Ladies mafia*, Oscar González Íñiguez, 2011
- *El plebe chakaloso 2*, Max Hernández Jr., 2011
- *El principio del infierno*, Luis Álvarez, 2011
- *La Recia*, Alonso Ortiz Lara, 2011
- *La salvadoreña*, Bernabé Melendrez, 2011
- *Los sanguinarios del M1*, Alonso Ortiz Lara, 2011
- *Scarface renacido*, Eleazar García Jr., 2011
- *La suplantación*, Kenneth Castillo, 2011
- *La última sombra*, Luis Álvarez, 2011
- *La verdadera hija de Camelia*, Bernabé Melendrez, 2011
- *El buchón*, Ignacio Rinza, 2012
- *El comandante Ántrax*, Alonso Ortiz Lara, 2012
- *El corrido del Katch 2: la sorpresa del Katch*, Enrique Murillo, 2012
- *Cuentos de barrio*, Jarret Tarnol, 2012
- *Culiacán vs Mazatlán*, Oscar D. López, 2012
- *El estudiante 2*, Enrique Murillo, 2012
- *La jefa de Tijuana*, Bernabé Melendrez, 2012
- *La jefa de Tijuana 2*, Bernabé Melendrez, 2012
- *Los kokainos*, Hugo del Valle, 2012
- *La mafia muere*, Enrique Murillo, 2012
- *El mercenario*, Enrique Murillo, 2012
- *Mujeres maras*, Oscar González Íñiguez, 2012
- *El mundo es tuyo*, Max Hernández Jr., 2012
- *Los niños del narco*, José Luis Vera Alamillo, 2012
- *El pistolero: orden exigido*, Alonso Ortiz Lara, 2012
- *El primer bazukazo*, José Luis Vera, 2012
- *Raza de traficantes*, Francisco Pérez Nieto, 2012
- *El Shaka: día de gracia*, Ignacio Rinza, 2012
- *El cartel de los zantoz*, Antonio Herrera, 2013
- *La chingona de las Hummers*, Bernabé Melendrez, 2013
- *Diana la cazadora de choferes*, Julio Aldama Jr., 2013
- *La familia michoacana: antes de la quemazón*, Javier Cruz Osorio, 2013

- *La familia michoacana 2: los caballeros templarios*, Javier Cruz Osorio, 2013
- *Ladies buchonas*, Jorge Ramírez Rivera, 2013
- *Ladies nice*, Luis B. Carranco, 2013
- *La muerte del Ondeadado*, Enrique Murillo, 2013
- *La muerte del Ondeadado 2*, Enrique Murillo, 2013
- *El otro Cochiloco*, Carlos Samperio, 2013
- *Trato de muerte: el corrido de la Barbie*, Manuel Ramírez, 2013
- *Welcome to Tijuana: el cartel de la rana*, Max Hernández Jr., 2013
- *6 impactos*, Alonso Ortiz Lara, 2014
- *El Cochiloco vs los sapos*, Carlos Samperio, 2014
- *Culiacán vs Mazatlán 2*, Oscar D. López, 2014
- *El de los lentes Carrera*, Oscar D. López, 2014
- *El juego final: el Artista*, Oscar D. López, 2014
- *Morir con estilo*, Oscar D. López, 2014
- *El profesional*, Oscar D. López, 2014
- *Los sicarios de Joaquín (Los malagradecidos)*, Oscar D. López, 2014
- *Culiacán vs Mazatlán 3: la Hummer y el Camaro*, Oscar D. López, 2015
- *La Emperatriz*, Max Hernández Jr., 2015
- *Las mafiosas*, Alonso Ortiz Lara, 2015
- *Miss Narca*, Rogelio Ellis Frazier, 2015
- *El Rayo de Sinaloa*, Oscar D. López, 2015
- *Sicario de Dios*, Oscar D. López, 2015
- *El americano*, Oscar D. López, 2016
- *Comando X*, Luis Álvarez, 2016
- *El corrido del viejón*, Alonso Ortiz Lara, 2016
- *Cuernito Armani*, Gonzalo González, 2016
- *La dama del Camaro rojo*, Javier Cruz Osorio, 2016
- *La dama del Corvette*, Alonso Ortiz Lara, 2016
- *El de los lentes Carrera 2*, Oscar D. López, 2016
- *Fuego contra fuego*, Oscar D. López, 2016
- *Las hijas del narco*, Oscar González Íñiguez, 2016
- *El inmigrante*, Oscar D. López, 2016
- *Javier de los llanos*, Oscar D. López, 2016
- *Soldado imperial*, Oscar D. López, 2016
- *La venganza de los Varela*, Alonso Ortiz Lara, 2016
- *La verdadera historia de Culiacán vs Mazatlán*, Oscar D. López, 2016
- *Las viudas del capo*, John Gabito Ángel, 2016
- *Yo soy la patrona*, Alonso Ortiz Lara, 2016
- *¿Cómo le digo?*, Mariano Rosón, 2017
- *La Dama X*, Alonso Ortiz Lara, 2017
- *La de las zapatillas Ferragamo*, Alonso Ortiz Lara, 2017
- *La descarada*, Oscar D. López, 2017 (renombrada *Y ahora resulta (Mujer infiel)* en 2024)
- *El juego*, Oscar D. López, 2017
- *La novia de la mafia*, Enrique Murillo, 2017

- *El botas blancas*, Oscar D. López, 2018
- *Cartel de a kilo*, Oscar D. López, 2018
- *Jefe de jefes: el Mochomo 2*, Oscar D. López, 2018
- *El Mochomo*, Oscar D. López, 2018
- *Soy de rancho*, Alonso Ortiz Lara, 2018
- *El botas blancas 2*, Oscar D. López, 2019
- *Las hijas del jefe*, Javier Cruz Osorio, 2019
- *Las cuatro michoacanas*, Mariano Álvarez, 2020
- *Las Chakalosas*, Angie Chávez Estrellita, 2021
- *El inicio de una sicaria (Soy la sicaria)*, Alonso Ortiz Lara, 2021
- *El regreso de las cuatro damas*, Jorge Aldama, 2021
- *La venganza de una viuda — Le apodan el Diablo*, Mariano Álvarez, 2021
- *De apellido pesado*, Manuel Ramírez, 2022
- *Las diosas de la mafia*, Héctor Ortega, 2022
- *En el radio un cochinerero*, Edgar Arteaga Ríos, 2022
- *La jefa de la plaza*, Mariano Álvarez, 2022
- *La mafiosa*, Max Hernández Jr., 2022
- *Una mujer con muchos huevos*, Heruz Argenis, 2022
- *La mujer del capo*, Max Hernández Jr., 2022
- *Las muñecas de la tiendita*, Manuel Ramírez, 2022
- *Prisionera del cartel*, Jorge Aldama, 2022
- *Las tóxicas*, Héctor Ortega, 2022
- *La venganza de una sicaria: Aurelia la Texana*, Alonso Ortiz Lara, 2022
- *Bélico: el corrido del 10*, Heruz Argenis, 2023
- *Compa me gusta su vieja*, Oscar D. López, 2023
- *Don Nadie*, Alonso Ortiz Jr., 2023
- *En el radio un cochinerero 2: el teniente de la muerte*, Edgar Arteaga Ríos, 2023
- *Más bravas que bonitas*, Omar Arciniega, 2023
- *Los ninis*, Alonso Ortiz Jr., 2023
- *El plebe del Camaro*, Arturo Bidart, 2023
- *La Reyna de Michoacán*, Jon Aceves, 2023
- *Mi vecina me fascina*, Omar Arciniega, 2023
- *Vendedoras de amor*, Arturo Bidart, 2023
- *La venganza de las hermanas*, Heruz Argenis, 2023
- *Las viejas del sicario*, Edgar Arteaga Ríos, 2023
- *El buen ladrón (El buen sicario)*, Edgar Arteaga Ríos, 2024
- *El cartel de las Barbies*, Edgar Arteaga Ríos, 2024
- *La Diabla*, Edgar Arteaga Ríos, 2024
- *Los hijos de Camelia y Emilio: destinos cruzados*, Heruz Argenis, 2024
- *La muerte de un valiente*, Omar Arciniega, 2024
- *La mujer del traficante*, Miguel Molleda, 2024
- *Nacida para vengar*, Daniel Álvarez, 2024
- *Los ninis 2: la people*, Alonso Ortiz Jr., 2024
- *Poco a poco: pistolero de barrio*, Jeovanny Díaz, 2024

- *El regreso de la Diabla*, Edgar Arteaga Ríos, 2024
- *El regreso de la patrona: lealtad o morir*, Mariano Álvarez, 2024
- *La tequilera*, Javier Cruz Osorio, 2024
- *La traficante del Maserati (La Texana)*, Edgar Arteaga Ríos, 2024
- *Vuelve el papá de los pollitos*, Alonso Ortiz Jr., 2024

Anexo 2. Listado de películas de narcocine visionadas anteriores al corpus (105)

- *Contrabando y traición (Camelia la Texana)*, Arturo Martínez, 1977
- *La banda del carro rojo*, Rubén Galindo, 1978
- *El criminal (Jesús el Pata de palo)*, Fernando Durán Rojas, 1981
- *Lola la trailera*, Raúl Fernández, 1983
- *El traficante*, José Luis Urquieta, 1983
- *Hombres de acción*, Rubén Galindo, 1984
- *El judicial (carne de cañón)*, Rafael Villaseñor Kuri, 1984
- *El traficante 2*, José Luis Urquieta, 1984
- *Contrato con la muerte*, Alfredo Gurrola, 1985
- *El judicial 2: cazadores de narcos*, Rafael Villaseñor Kuri, 1985
- *El narco - Duelo rojo*, Alfonso de Alva, 1985
- *Narco Terror*, Rubén Galindo, 1985
- *Narcotráfico: sentencia de muerte*, Raúl de Anda Jr., 1985
- *La tumba del mojado*, José Luis Urquieta, 1985
- *Reto a la vida*, Rafael Baledón, 1986
- *La banda de los Panchitos*, Arturo Velazco, 1987
- *Conexión criminal*, Alfonso Rosas Priego, 1987
- *Lamberto Quintero*, Mario Hernández, 1987
- *Mauro el mojado*, Alberto Mariscal, 1987
- *La mujer policía*, Jesús Fragoso Montoya, 1987
- *Yo el ejecutor*, Valentín Trujillo, 1987
- *La camioneta gris*, José Luis Urquieta, 1989
- *El despiadado*, Paco del Toro, 1990
- *Codicia mortal*, Paco del Toro, 1991
- *Federal de narcóticos (División Cobra)*, Juan Garrido, 1991
- *Furia de venganza*, José Medina, 1991
- *Círculo del vicio*, Paco del Toro, 1993
- *La cumbre de las águilas*, José Medina, 1993
- *Entre el poder y el deseo*, Miguel Ángel Rodríguez, 1993
- *La desalmada*, Patricia F. Sáenz, 1994
- *La muerte del capo — Persecución*, César Alejandro, 1994
- *Cabrones pesados*, Donato Castañeda, 1995
- *Delirio del poder*, Jorge Araujo, 1995
- *Las nieves de enero*, Hernando Name, 1995
- *Vacuna antidroga*, Ramiro Meléndez, 1995
- *Amor en tiempos de coca*, Jorge Araujo, 1997
- *Cristal: ambición mortal*, Jorge Araujo, 1997
- *Ratas de barrio*, Gilberto Trujillo, 1997
- *El señor de los cielos*, Javier Montaña, 1997

- *El señor de los cielos en el cártel de Juárez*, Jorge Araujo, 1997
- *Los 100 kilos de reina*, Fernando Durán Rojas, 1998
- *Carmela la Michoacana*, Jesús Fragoso Montoya, 1998
- *El ranchero chido*, Enrique Murillo, 1998
- *El señor de los cielos 2: los entambados*, Fernando Durán Rojas, 1998
- *La siembra, cosecho y vendo*, Christian González, 1998
- *Así ejecutan los narcos*, Luis Estrada, 1999
- *Cholos. Sexo, droga y rock*, José Luis Vera Alamillo, 1999
- *De mi rancho a Zurranchito*, José Luis Vera Alamillo, 1999
- *El fantasma de la coca*, Aurora Martínez, 1999
- *Fiesta privada*, Lourdes Álvarez, 1999
- *El jardinero*, Enrique Murillo, 1999
- *Las novias del traficante. Las tres más buscadas*, Román Hernández, 1999
- *Trailer cargado*, José Luis Vera Alamillo, 1999
- *La Cheyenne pesada*, Agustín Bernal, 2000
- *Chingón de chingones*, José Luis Vera Alamillo, 2000
- *Cholos empericados*, Aurora Martínez, 2000
- *Con el valor en la sangre*, José Medina, 2000
- *Dos carteles (la nueva camada)*, Javier Vera, 2000
- *Dos plebes*, Jorge Reynoso, 2000
- *Entre perico y perico*, Manuel Ramírez, 2000
- *Este viernes nos matamos*, Christian González, 2000
- *Herencia de narcos*, Enrique Murillo, 2000
- *El regreso de Camelia la chicana*, Aurora Martínez, 2000
- *Traficante sin ley*, Jorge Ortín, 2000
- *El último de los cholos*, José Luis Vera Alamillo, 2000
- *20 mujeres de negro*, Josué Guadalupe, 2001
- *La banda de los Panchitos 2: hermanos de sangre*, Emilio Ramón Vidal, 2001
- *La banda de los Panchitos 3*, Damián Acosta Esparza, 2001
- *La clave 7*, Jorge Reynoso, 2001
- *La ley de mi texana*, Alejandro Todd, 2001
- *Los narcos de Sinaloa*, Fernando Durán Rojas, 2001
- *Reunión de perrones*, Alejandro Todd, 2001
- *El rey cholo*, Rubén Hernández, 2001
- *El soplo de la muerte*, Enrique Murillo, 2001
- *A sangre fría*, Fernando Durán Rojas, 2002
- *El callejón de los cholos (Mexican vatos)*, Eduardo Martínez, 2002
- *El cocaino, con el polvo hasta la madre*, José Luis Vera Alamillo, 2002
- *De parranda con la banda*, José Luis Vera Alamillo, 2002
- *El fin de los Arellano*, Luis Estrada, 2002
- *El marihuano*, Agustín Bernal, 2002
- *Narco gays: los hijos del narco*, Christian González, 2002
- *El narcotraficante: Pa' que chinguen a la suya*, José Luis Vera Alamillo, 2002
- *Por un puñado de tierra*, Enrique Murillo, 2002

- *El cara de chango*, Enrique Murillo, 2003
- *Cruz de amapola*, Fernando Durán Rojas, 2003
- *La cruz de marihuana*, Lourdes Álvarez, 2003
- *La mera reyna del Sur*, Luis Estrada, 2003
- *Rivales a muerte*, Enrique Murillo, 2003
- *El valle de los gigantes*, Raymundo Calixto, 2003
- *El de la Lincoln Negra*, Bernabé Melendrez, 2004
- *Fuga en el penal de Apatzingan*, Aurora Martínez, 2004
- *La mafiosa — Una vieja de pocas pulgas*, José Luis Vera Alamillo, 2004
- *Pachucos, cholos y chundos*, Christian González, 2004
- *Vengador de ilegales*, Alonso Ortiz Lara, 2004
- *Camelia la burrera*, José Luis Vera Alamillo, 2005
- *El cara de chango 2*, René Cardona III, 2005
- *La Durango roja*, Bernabé Melendrez, 2005
- *La Güera Mendoza*, Tina Teoyótl, 2005
- *Neza (Ciudad perdida)*, Eduardo Martínez, 2005
- *El regreso del Pelavacas*, Enrique Murillo, 2005
- *Salió perra la damita (Perra maldita)*, Luis Estrada, 2005
- *Desgracia de ilegales*, Rubén González, 2006
- *Neza. Ciudad del vicio*, Christian González, 2006
- *Pacto con el diablo*, Manuel Ramírez, 2006
- *El tigre colombiano*, Josué Guadalupe, 2006

Narco-culture audiovisuelle, genre et capitalisme gore au Mexique : une étude du narco-cinéma *videohome* et de ses représentations féminines

Résumé

La présente thèse étudie les représentations narratives et formelles des personnages féminins dans le narco-cinéma *videohome* mexicain. Basée sur l'analyse d'un corpus de 175 films produits entre 2007 et 2024, l'étude s'intéresse aux interactions complexes entre personnages féminins, violence, consommation ostentatoire et sexualité hétéronormative.

La thèse comporte trois parties. La première présente le contexte sociohistorique du narcotrafic et de la narco-violence au Mexique. Elle montre leur profond enracinement dans certaines régions du Mexique et le rôle qu'a joué la guerre contre le narcotrafic, lancée en 2006 par Felipe Calderón, dans l'exacerbation de la violence dans le pays. La deuxième partie caractérise la narco-culture, son système de valeurs et ses principales productions culturelles, ainsi que le narco-cinéma *videohome*. Elle met en lumière la contribution de cette industrie cinématographique à la construction d'une mémoire collective du narcotrafic, laquelle obéit à la logique du capitalisme gore. La troisième partie examine les femmes et leurs représentations dans le narco-cinéma. Elle fait état du nombre limité de rôles créatifs occupés par des femmes dans cette industrie et souligne l'effet que cela engendre sur les représentations de genre à l'écran. D'une part, les personnages subordonnés à la narco-masculinité hégémonique renforcent les chorégraphies sociales du genre propres à la narco-culture. D'autre part, les personnages empouvoirés offrent une alternative, bien qu'imparfaite, aux modèles féminins conventionnels. Cette thèse soutient que le narco-cinéma *videohome* reflète les tensions entre genre, pouvoir et violence dans le Mexique contemporain.

Mots-clés : narco-cinéma ; *videohome* ; représentations féminines ; narco-culture ; capitalisme gore ; néropolitiques de genre ; nécro-empouvoirement ; stéréotypes de genre ; narcotrafic ; violence.

Audiovisual narcoculture, gender, and gore capitalism in Mexico: a study of *videohome* narcocinema and its female representations

Summary

This thesis examines the narrative and formal representations of female characters in Mexican *videohome* narcocinema. Drawing from an analysis of a corpus of 175 films produced between 2007 and 2024, the research explores the intricate relationships between female characters, violence, conspicuous consumption, and heteronormative sexuality.

The study is structured into three sections. The first section addresses the socio-historical context of drug trafficking and narco-violence in Mexico. Drug trafficking has deeply entrenched roots in certain regions of Mexico, and President Felipe Calderón's attempts to diminish its influence by initiating a war on drugs in 2006 has only resulted in intensified violence across the country. The second section provides a characterization of narcoculture, examining its value system and cultural productions, alongside an exploration of *videohome* narcocinema. I argue that this film industry plays a crucial role in shaping a collective memory of drug trafficking through popular culture, operating within the framework of gore capitalism. The third section focusses on women and their representations in narcocinema. I discuss the limited participation of women in creative roles within the narcocinema industry, a factor that influences the portrayal of gender on screen. The study identifies the female characters who are subordinated to hegemonic narco-masculinity, which reinforce the social choreographies of gender within narcoculture, and those whose partial empowerment offers alternative models of femininity.

The thesis posits that narcocinema reflects the tensions in the relationships between gender, power, and violence in contemporary Mexico.

Keywords: narcocinema; *videohome*; female representations; narcoculture; gore capitalism; gendered necropolitics; necroempowerment; gender stereotypes; drug trafficking; violence.

Narcocultura audiovisual, género y capitalismo gore en México: un estudio del narcocine *videohome* y de sus representaciones femeninas

Resumen

Esta tesis examina los aspectos narrativos y formales de la representación de los personajes femeninos del narcocine *videohome* mexicano. Basado en el análisis de un corpus de 175 películas producidas entre 2007 y 2024, el estudio se centra en las interacciones entre los personajes femeninos, la violencia, el consumo ostentoso y la sexualidad heteronormativa.

La tesis está estructurada en tres partes. En la primera, se expone el contexto sociohistórico del narcotráfico y de la narcoviencia en México. Se argumenta que el narcotráfico está profundamente arraigado en ciertas regiones de México y que la guerra contra el narcotráfico, iniciada en 2006 por el presidente Felipe Calderón, ha exacerbado la violencia en el país. La segunda parte caracteriza la narcocultura, su sistema de valores y sus producciones culturales, así como el narcocine *videohome*. Se plantea que esta industria cinematográfica contribuye a la construcción de una memoria colectiva sobre el narcotráfico, dentro de las lógicas del capitalismo gore. En la tercera parte, se analizan las mujeres y sus representaciones en el narcocine. Se resalta que la participación femenina en los roles creativos dentro de la industria del narcocine sigue siendo limitada, lo cual influye en las representaciones de género en la pantalla. Por un lado, los personajes femeninos subordinados a la masculinidad hegemónica narco refuerzan las coreografías sociales del género de la narcocultura, y por otro lado, los personajes empoderados ofrecen una alternativa, aunque imperfecta, a los modelos femeninos convencionales.

Se propone que el narcocine refleja las tensiones entre género, poder y violencia en el México contemporáneo.

Palabras clave: narcocine; *videohome*; representaciones femeninas; narcocultura; capitalismo gore; necropolíticas de género; necroempoderamiento; estereotipos de género; narcotráfico; violencia.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ (cotutelle avec UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL)

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 4 – Civilisation, cultures, littératures et sociétés

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études hispaniques