

Representaciones audiovisuales del neoliberalismo salvaje: jefas de cartel y buchonas

Audiovisual Representations of Unbridled Neoliberalism: Female Cartel Bosses and *Buchonas*

Gabrielle Pannetier Leboeuf
Université de Montréal/Sorbonne Université
gabrielle.pannetier.leboeuf@umontreal.ca

Enviado: 10 septiembre 2022 | **Aceptado:** 5 diciembre 2022

Resumen

Este artículo estudia cómo los personajes femeninos de jefas narcotraficantes y de buchonas de los videoclips de los narcocorridos «La dama de la troca colorada» (2010) y «Las plebitas chachalosas» (2010), y de la película *videohome* «La descarada» (2017) participan en las dinámicas neoliberales violentas de enriquecimiento salvaje e hiperconsumo. Se aborda su rol en el capitalismo gore (Valencia, *Capitalismo gore*) a la luz de sus prácticas necropolíticas destructivas del tejido social y del desgaste de su dinero en lujos efímeros que corresponden a una cultura del consumo inmediato de bienes desechables. Se muestra cómo las jefas mercantilizan la muerte para ascender socialmente, y cómo las buchonas se insertan en relaciones erótico-afectivas transaccionales con narcos para obtener lujos que contrastan con la precariedad económica vivida en la frontera.

Palabras clave: Representación femenina, narcocine, narcocorridos, neoliberalismo.

Abstract

This article studies how female characters, namely narcotrafficking female bosses and *buchonas*, participate in the violent neoliberal dynamics of unbridled accumulation of wealth and hyperconsumption in the videoclips of the narcocorridos «La dama de la troca colorada» (2010) and «Las plebitas chachalosas» (2010), as well as in the *videohome* movie «La descarada» (2017). It addresses the role of these female characters in gore capitalism (Valencia, *Gore Capitalism*) considering their socially destructive necropolitical practices and of their extravagant spending habits, which serve to pay for ephemeral luxuries. All of these reflect a stark consumer culture, in which disposable goods reign supreme. We show how the female cartel bosses commodify death to fulfill their aspirations of social ascent, and how the *buchonas* engage in transactional, erotic-affective relationships with drug traffickers to obtain luxuries which contrast with the economic precarity experienced at the border.

Keywords: Female representation, narco-cinema, narcocorridos, neoliberalism.

Introducción

El narcotráfico y el neoliberalismo están unidos por una relación sumamente estrecha. 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» (8). En palabras del investigador, esta crisis se manifiesta 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 de atenuar los impactos económicos negativos del modelo económico anterior de industrialización por sustitución de importaciones y de remediar a las desigualdades creadas por las propias políticas neoliberales– (8). Frente a las enormes disparidades económicas y sociales amplificadas por la adopción de políticas neoliberales y por la implementación del TLCAN en 1994, y frente a la «desestructuración económica y social del campo» (Valencia y Falcón 41) y a la consecuente precarización de las poblaciones rurales, el narcotráfico se ha presentado para un número creciente de personas necesitadas como una estrategia de supervivencia económica, y para otras personas en mejor postura social y financiera como un medio para enriquecerse todavía más y maximizar las ganancias para satisfacer sus aspiraciones hiperconsumistas. Dicha industria multimillonaria 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 filósofa mexicana Sayak Valencia conceptualiza como el capitalismo gore (*Capitalismo gore*), que se vive en espacios del llamado «tercer mundo», como México. Efectivamente, al sentar la base de su funcionamiento en prácticas necropolíticas, el narcotráfico ha generado una violencia sin precedente que ha acompañado el flujo de dinero generado por la venta de drogas. Los secuestros, la tortura, los tiroteos, los ajustes de cuentas, 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 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 («Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género» 372).

El rol de la violencia en el capitalismo gore es triple y se define en función de las dinámicas neoliberales y de la aspiración a un alto nivel de consumo en el que se valora más la adquisición de bienes que la autorrealización del sujeto a través del trabajo: la violencia sirve de herramienta mercantil capitalizable, de medio de supervivencia alternativo, y también de mecanismo por el que los sujetos se autoafirman y encuentran cierta dignidad. En contextos geosituados 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, la industria gore se ha convertido en fuente de trabajo que permite el enriquecimiento salvaje. 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 102; Santamaría Gómez 47), ha hecho que las jefas de cartel reivindicquen su lugar en la industria gore, y también adhieran a la cultura del exceso y de la acumulación y ostentación de lujos promovida por el estilo de vida narco (Abad Faciolince 513; De Bragança 155). Las buchonas,¹ que suben en la escala social narco y que, en muchos casos, adquieren bienes y lujos a través de sus relaciones erótico-afectivas con narcos, también llegan a insertarse en las lógicas del mercado capitalista y del gusto narco por la ostentación de riquezas.

En las páginas que siguen, propondremos un estudio de las representaciones femeninas en una selección de producciones audiovisuales mexicanas populares sobre narcotráfico en su relación con las necropolíticas neoliberales y con la construcción de subjetividades capitalísticas de la narcocultura. Más específicamente, analizaremos las representaciones de las jefas de cartel y de las buchonas en su relación con las dinámicas neoliberales de hiperconsumo ostentoso y de enriquecimiento a todo coste en los videoclips de los narcocorridos «La dama de la troca colorada» (Rossina Silva «La Pa'rribeña», 2010) y «Las plebitas chcalosas» (Yasmín Gamboa, 2010), así como en la película de narcocine *videohome* «La descarada», de Oscar López (2017).

Precisiones conceptuales e históricas sobre los narcocorridos y el narcocine *videohome*

Antes de entrar de lleno en el análisis del corpus escogido, cabe hacer algunas puntualizaciones conceptuales e históricas. Señalaremos primero que, en la región fronteriza que corresponde al norte de México y al sur de los Estados Unidos, la industria cultural se ha nutrido de la temática de la delincuencia para prosperar desde tiempo atrás. Efectivamente, en el campo musical, la relación estrecha que existe en la frontera entre el contrabando y los llamados corridos, canciones que dan cuenta, desde los márgenes, de la actualidad a modo de crónicas desde el siglo XVII o XIX –pero de manera más importante desde el siglo XX (Di Leo Razuk 32)–, no es nada nueva: ya en el siglo XIX existían corridos que evocaban el contrabando de tejidos hacia los Estados Unidos. La Ley seca de los años veinte y el contrabando de alcohol en la frontera fue otra fuente de

1 Diversos significados se le atribuyen a la palabra «buchona» en la literatura académica sobre el ámbito narco, pero se suele entender por buchona la mujer o acompañante del narco, con prendas caras, maquillaje abundante, curvas sensuales y silicona. 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 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, cit. en Santamaría Gómez 102). En el marco de nuestro análisis, nos apoyaremos sobre todo en la caracterización de las buchonas propuesta por Alejandra León Olvera y por Kenya Herrera Bórquez, que presentaremos más adelante en la sección correspondiente.

inspiración considerable para los corridos de contrabando, por lo que la unión entre corridos y narcotráfico también se hizo naturalmente cuando este ganó en importancia en la frontera (Vincenot 35). Por esta razón, a partir de la década de los setenta, al mismo tiempo que se fortalecieron los carteles de drogas con el aumento drástico del consumo de estupefacientes en los Estados Unidos y el establecimiento de poderosas redes transfronterizas entre las organizaciones mexicanas, los proveedores colombianos y los distribuidores estadounidenses (Vincenot 34-35), los corridos norteños incluyeron cada vez más en su narrativa la temática del narcotráfico. El narcocorrido es, entonces, un subgénero musical de corridos mexicanos que relatan hechos de armas y ajustes de cuentas reales o ficticios relacionados con el tráfico de drogas. Si bien su manifestación más temprana se registra hasta hoy en 1931, su despegue se sitúa realmente en los años setenta² (Ramírez-Pimienta, «Sicarias, buchonas y jefas» 329).

Los corridos norteños son piezas musicales cuya forma estilística de base es la música de banda, caracterizada por sus instrumentos de viento, sus percusiones, su acordeón y su bajo sexto, con influencias de polka y de vals, y con una melodía minimalista basada en la repetición (Chastagner 3; Herlinghaus). Se componen en muchos casos de estrofas de cuatro versos, con un compás de tres tiempos (Di Leo Razuk 32). De carácter narrativo, 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 48), cuentan sucesos de la nota roja o acontecimientos históricos o inventados (Di Leo Razuk 32; Meléndrez 48), y ponen en escena a personajes mitificados que consolidan el sentimiento de pertenencia de un grupo y la creación de una identidad fronteriza: «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» (Valenzuela Arce 29). En su función de divulgación, los corridos, a menudo centrados en los intereses y en las realidades de las clases populares, han permitido en varias ocasiones proponer una visión alternativa a la del discurso oficial del Estado y de las instituciones (Cabañas 519; Herrera Bórquez 87-88; Lara López y Rodríguez León 31).

A finales de los años noventa, el desarrollo fulgurante de Internet popularizó un nuevo producto audiovisual narcocultural que acompañaba los narcocorridos: el videoclip. El videoclip abrió muchas posibilidades tanto para traducir la letra de los narcocorridos en imágenes como para resaltar la figura del cantante o de los grupos musicales y colocarlos en el primer plano de la experiencia audiovisual del corrido. Hoy en día, el videoclip ha transformado la experiencia de producción y de consumo del

2 El profesor e investigador de la Universidad Estatal de San Diego Juan Carlos Ramírez-Pimienta hace remontar los orígenes del narcocorrido a los años treinta del siglo xx, con el crecimiento del contrabando de drogas que benefició de los circuitos del contrabando de alcohol («Sicarias, buchonas y jefas» 329). Hay que esperar hasta los años setenta para que se popularice verdaderamente este subgénero del corrido gracias a canciones de la agrupación musical norteña Los Tigres del Norte como «Contrabando y traición» (1974), «La banda del carro rojo» (1975) y «La tumba del mojado» (1976). Otros grupos y artistas norteños como Los Tucanes de Tijuana, Chalino Sánchez y el Grupo Exterminador hicieron también prosperar el narcocorrido a lo largo del siglo xx.

narcocorrido, y muchos de los aficionados han dejado de tener su principal contacto con los corridos a través de los discos compactos: lo tienen más bien ahora a través de plataformas como YouTube (Rivera Magos y Carriço Reis 649). En otras palabras, a partir del siglo XXI, la experiencia del corrido ha dejado de ser exclusivamente auditiva para volverse audiovisual.

Poco tiempo después del nacimiento de los narcocorridos, a mediados de los años setenta, nació también el narcocine (Vincenot 34) como otro subproducto más de la narcocultura que narra historias sobre narcotraficantes reales o ficticios, influenciado por el género musical antes referido. Lo que se entiende por narcocine se diferencia de cualquier cine sobre narco por ser un género del cine de explotación, es decir, del cine de bajo presupuesto –se habla de un presupuesto de 10.000 a 50.000 dólares estadounidenses por película (Belmonte Grey 38; Loyola y Martín; Rashotte 5; Vincenot 42-43)– o cine de serie B paralelo a la industria cinematográfica oficial, que se produce en serie en un plazo de unas semanas, por lo que tiene una calidad técnica, estética y narrativa sumamente limitada. De hecho, transcurre generalmente aproximadamente un mes entre la primera idea que se tiene de un proyecto de narcopelícula y su circulación en el mercado (Belmonte Grey 36; Loyola y Martín; Rashotte 5; Vincenot 43). El narcocine se hace normalmente en la frontera México-estadounidense, aunque también se produce en otras partes del territorio mexicano y del sur de los Estados Unidos (Apodaca, «El videohome contemporáneo»; Mercader 222; Rashotte 1-5; Rojas-Sotelo 226; Vincenot 38). Desde los años noventa, dicho cine pertenece a la industria del *videohome*, un tipo de cine hecho para consumirse directamente en casa, en pantalla chica (Belmonte Grey 33; Loyola y Martín; Mercader 224; Rashotte 1; Vincenot 40).

Antecedentes

Ahora que hemos llevado a cabo un breve recorrido histórico de la génesis de las producciones audiovisuales sobre narcotráfico que nos ocupan y que las hemos definido a grandes rasgos, cabe detenernos brevemente sobre los trabajos anteriores que se han interesado por las representaciones de género en los videoclips de narcocorridos y en el narcocine *videohome*. Acerca de los videoclips de narcocorridos, algunas autoras y algunos autores han reflexionado sobre los estereotipos y roles de género en la última década. Anajilda Mondaca Cota, Gloria M. Cuamea 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,³

3 A raíz de la explosión de violencia que atravesó el país con la guerra contra el narcotráfico desatada por Felipe Calderón en 2007, un nuevo tipo de corridos sanguinarios nace entre Culiacán y Los Ángeles hacia el año 2009 bajo la marca Twins Music Group de los hermanos Valenzuela: se trata de los corridos hiperviolentos del Movimiento Alterado, a veces llamados «corridos acelerados» (Ramírez-Pimienta, «Sicarias, buchonas y jefas» 343, 348). Valencia describe el Movimiento Alterado como un estilo de narcocorrido que describe minuciosamente en sus letras las operaciones

que son las producciones musicales 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. 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 presentándolas como cuerpos usables y desechables, así como de una persistente violencia de género (176-179).

En «Roles de género en los videoclips de narcocorrido. Los videos musicales de YouTube en la generación buchona», Sergio Rivera Magos y Bruno Carriço Reis analizaron los dieciséis videoclips oficiales de narcocorridos que tenían más de un millón de vistas hasta el momento de redacción de su artículo –2017– para comprobar si los personajes masculinos y femeninos reproducían los estereotipos de género reconocidos como frecuentes en el mundo narco (hombre «macho» agresivo y mujeriego que gasta su dinero en fiestas y lujos, y mujer «buchona» hermosa, sensual, vestida con ropa de marca y con el cuerpo moldeado por las cirugías múltiples). Mientras que el análisis de los autores permitió comprobar que los hombres retratados en los videoclips estudiados encarnaban efectivamente los estereotipos esperados, hacían uso de violencia salvaje, exhibían lujos y cosificaban a las mujeres que estaban presentes en sus fiestas, el rol femenino más recurrente no era el de la buchona –la acompañante, novia o esposa de los traficantes–, sino el de la mujer decorativa, que estaba junto al narco en sus fiestas y que tomaba whisky o champán con él, pero que no se presentaba de manera singularizada y que era más bien desechable y fácilmente reemplazable (660, 662). Estas mujeres decorativas aparecían en primeros planos que las sexualizaban. Frente a su hipótesis inicial, los autores concluyeron que la figura de la buchona no estaba tan presente en los clips como lo pensaban, y propusieron explicar esta ausencia por el hecho de que estos videoclips buscaban resaltar ante todo la virilidad del traficante, que se manifestaba principalmente a través de la violencia extrema que caracterizaba el Movimiento Alterado, así como a través del poder adquisitivo y de la posesión de numerosas mujeres (653). Por lo tanto, como los personajes de novias o de esposas de traficantes no permitían resaltar aquella faceta de la personalidad narco, se optó más

sanguinarias de una organización criminal hacia otro cartel rival o hacia las fuerzas militares o policíacas («Estado, narcocultura y coreografías sociales del género» 27). El calificativo «alterado» se refiere supuestamente al estado mental «alterado» o modificado por las drogas (Chastagner 3; Karam Cárdenas, «Mecanismos discursivos en los corridos mexicanos» 24) El relato de este nuevo corrido, que se difunde principalmente gracias a los videoclips por Internet y por las redes sociales, suele hacerse en primera persona, como si el cantante asumiera la posición de narcotraficante y contara sus propias hazañas o sus propios hechos de guerra (Chastagner 4-5; González Sánchez 95; Héau-Lambert y Giménez 652; Karam Cárdenas, «Mecanismos discursivos en los corridos mexicanos» 28; «Los sonidos de la narcocultura» 55-56). Para Ramírez-Pimienta, «[e]l llamado movimiento alterado y demás promociones novedosas hiperviolentas de narcocorrido son 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» («Sicarias, buchonas y jefas» 343).

bien por poner en escena a las mujeres-trofeo, asociadas a la recreación, al exceso y al poder de los varones. Los autores señalaron que las mujeres fuertes y agresivas también estaban presentes en cuatro de los dieciséis videoclips estudiados bajo los rasgos de la protectora armada, de las castigadoras violentas con pasamontañas y de la vengadora de la muerte de su pareja; su presencia estaba en coherencia con el ambiente de violencia que se suele transmitir en los videoclips del Movimiento Alterado, pero, en cualquier caso, los personajes femeninos estaban relegados al segundo plano (661-663).

Sayak Valencia, en un análisis que versaba de manera más amplia sobre el rol de las telenovelas narco, 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, mencionó de paso en su artículo «Estado, narcocultura y coreografías sociales del género en México» que la feminidad puesta en escena en narcocorridos, narcopelículas y otros productos narcoculturales era una feminidad seudo-pasiva de la buchona entendida como mujer-objeto y exhibida con una estética porno que reafirmaba los estereotipos tradicionales de género (32). También avanzó en su artículo que, a diferencia de los narcocorridos antiguos que reivindicaban de manera transgresora los márgenes y el discurso popular alternativo, el Movimiento Alterado no presentaba una transgresión de los códigos dominantes; afirmó más bien que los videoclips del Movimiento Alterado estaban orientados hacia una estética transnacional relativamente estándar, por lo que no constituían una transgresión estética (28). Sostuvo que tampoco del lado temático dichos clips proponían novedades, ya que promovían, según ella, el imaginario del machismo mexicano y reafirmaban los privilegios de género y el rol masculino de proveedor (28). Otro artículo de Tanius Karam Cárdenas, «Recursos semióticos en los videoclips del narcocorrido contemporáneo», 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 –la época de redacción del artículo– 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.⁴

4 Por cuestiones de espacio, decidimos dar cuenta de forma detallada en esta sección exclusivamente de las fuentes que estudiaron directamente las representaciones femeninas en las narcopelículas *videohome* y/o en los videoclips de narcocorridos. Sin embargo, una gran cantidad de fuentes dan cuenta de la narcocultura audiovisual más ampliamente, así como de las representaciones femeninas o de las mujeres de la narcocultura. Para saber más sobre el narcocine *videohome*, ver Iglesias; Galindo; Vincenot; De los Ríos Ramírez; Apodaca, «El videohome contemporáneo» y «El narco cine en la frontera»; Belmonte Grey; y Pannetier Leboeuf, «Necropolíticas neoliberales y narcotráfico». Para un estudio de los personajes femeninos de los narcocorridos, ver Mondaca Cota, «La representación del rol femenino» y *Las mujeres también pueden*; Nava; Ramírez-Pimienta, «Sicarias, buchonas y jefas» y «Del dinero y de Camelia nunca más se supo nada»; Pavón Cuellar et al.; Mondaca Cota, Cuamea y Payares Flores; Bernabéu Albert; Ruiz Tresgallo, y más. Sobre los narcocorridos más ampliamente, ver Simonett; Wald; Valenzuela Arce; Cameron Edberg; Héau-Lambert y Giménez; Astorga; Lara Salazar; Cabañas; Burgos Dávila «Música y narcotráfico en México» y «Mediación musical», Ramírez-Pimienta, «Búsqüenme en el Internet», *Cantar a los narcos* y «El Pablote»; Ramírez Paredes; Karam Cárdenas, «Mecanismos discursivos en los corridos mexicanos», «Los sonidos de la narcocultura» y «Tensiones culturales y mediaciones sociales»; Héau-Lambert; Sibila y Weiss; Chastagner; González Sánchez; Sawhney; y Fernández Velázquez. Para un estudio de las representaciones femeninas en el cine mexicano, estadounidense, colombiano y/o español sobre narcotráfico, ver Boyd; D. Skar; Avila; Molina Lora; Bongertman; Colín Rodea; Bunker y De Arimatéia da Cruz; Martínez-Saez; Tabuenca Córdoba; Pannetier Leboeuf, «¿Víctimas del necropoder?»; y Van der Linden. Para

Alejandra León Olvera y Virginia Villaplana Ruiz estudiaron, por su parte, la representación y la autorrepresentación de la transfeminidad viral buchona en México y choni⁵ en España en la net-narcocultura a través de los videoclips, de las fotos y de los memes. Las investigadoras sugieren que las buchonas y las chonis viven violencia heteropatriarcal y son estigmatizadas, lo que se refleja en los estereotipos vehiculados por las producciones de la cultura red como los memes producidos sobre ellas, mientras que las fotos y los videos producidos por ellas mismas buscan reacciones positivas y aprobación (170, 176). También afirman que la identidad de estas jóvenes se construye en parte en torno a la capacidad de consumir y de ostentar prendas, joyas y objetos, así como a cierto tipo de corporalidad definido por las cirugías estéticas (174). Identifican dos funciones de los videoclips: una de crítica y otra de difusión de mensajes aspiracionales y, en el caso de las buchonas, de promesas de felicidad junto a un narco (176).

En cuanto a las narcopelículas, si bien se ha escrito bastante en las últimas décadas sobre el cine de narcotráfico que circula en los festivales y en los círculos oficiales, conformado por filmes taquilleros como *El infierno* (Luis Estrada, 2010), *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011) o *Heli* (Amat Escalante, 2013), se ha escrito relativamente poco sobre el narcocine de explotación o *videohome*, y aún menos sobre las representaciones femeninas en estas películas fronterizas de bajo presupuesto. No obstante, los trabajos de Yolanda Mercader y de Ryan Rashotte sobre el tema destacan particularmente. Por un lado, Mercader, en su artículo «Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico», presentó un análisis matizado de los personajes femeninos en las películas sobre narcotráfico. 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 el mayor poder femenino adquirido por las mujeres en las últimas décadas (231). Al analizar la evolución de la representación del protagonismo femenino en el narcocine a lo largo de los años, Mercader proveyó datos significativos: al parecer, las películas producidas antes de los años noventa reforzaban en su mayoría las construcciones de género que giraban en torno a la masculinidad y no atribuían roles protagónicos a las mujeres, que quedaban relegadas a roles secundarios, mientras que las producidas a partir de finales de los años noventa sí solían tener también como personajes protagónicos a las mujeres (211). Mercader subrayó también la existencia sorprendente de un tratamiento diferenciado de los personajes femeninos entre los largometrajes comerciales como *Miss Bala*, *El infierno* o *Amar a morir* y las películas de explotación de bajo presupuesto: las primeras presentarían a las mujeres más como víctimas y objetos de los hombres,

un estudio de las representaciones femeninas en las narcoseries, ver Aguirre; Martínez-Saez; Valencia y Sepúlveda; Vásquez Mejías, «De muñecas a dueñas» y *No mirar*; Tiznado Armenta; Ornelas Ramírez, «Additions et adaptations» y «Prepagos transatlánticas»; y Peña Cañas. Sobre los personajes femeninos en los corridos tradicionales fronterizos, ver Herrera-Sobek, y Altamirano.

5 Las chonis son jóvenes de clase baja o clase media en España que se relacionan con el vandalismo y la violencia (León Olvera y Villaplana Ruiz 169).

mientras que las segundas las presentarían como protagonistas o antagonistas independientes y agresivas (227).

Por su parte, Rashotte presentó, en su libro *Narco Cinema. Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico's B-filmography*, lo que correspondía, según él, a los tres arquetipos de la mujer en el narcocine: 1) la «bimbo», joven y hermosa, pero con poca profundidad psicológica y generalmente sometida a los personajes masculinos; 2) la «mujer con el corazón roto» o madre llorando, representando los valores morales de la sociedad mediante el personaje leal de la madre, de la hermana, de la esposa o de la vecina piadosa del narcotraficante; 3) la «mariposa traicionera», una mujer de edad, astuta y maliciosamente peligrosa para los personajes masculinos, que personificaba más el poder que los arquetipos 1 y 2, presentados más bien como eternas víctimas (106-107). Según el análisis de Rashotte, los dos primeros roles estereotipados tenían muy poca agencia y eran objetos de la mirada masculina en vez de ser sujetos.

Para completar el panorama, también propusimos algunos análisis de los personajes femeninos del narcocine y de los videoclips de narcocorridos en artículos y trabajos anteriores. En el artículo «Mujeres víctimas y mujeres empoderadas en la narcocultura audiovisual popular», estudiamos las representaciones de la violencia necropolítica ejercida sobre y por las mujeres, prestando especial atención a los arquetipos de la víctima, de la jefa y de la sicaria. En el capítulo de libro «Feminist Perspectives on Rape-revenge and Necroempowerment in Narcotelenovelas and B-movies» (en prensa), analizamos, junto con Anaïs Ornelas Ramírez, la figura de la vengadora en el *videohome Sanguinarios del M1* y en la narcotelenovela *Rosario Tijeras: Amar es más difícil que matar*, y establecimos puentes entre estas producciones del narco y las películas estadounidenses de «violación y venganza» (*rape-revenge*) que se popularizaron en los años setenta. En ambos trabajos, problematizamos la posibilidad de empoderamiento de las mujeres involucradas en el narco a través de la violencia y los límites de dicho necroempoderamiento, temas que también discutiremos en la presente publicación.

Métodos

En lo que atañe al método adoptado para llevar a cabo el análisis, nuestro acercamiento a las prácticas femeninas capitalistas ficcionales de la narcocultura se hará mediante el estudio narrativo de la letra de los dos videoclips seleccionados y de la trama y de los diálogos de la película *videohome La descarada*, completado por el análisis cinematográfico de algunos planos y secuencias de los videoclips y de la película. En cada estudio de caso, procuraremos establecer cómo ciertos aspectos formales de las obras analizadas –composición de los planos, ritmo imprimido por el montaje, etc.– respaldan el discurso de estas sobre la adhesión de los personajes femeninos a los ideales de hiperconsumo. El marco teórico pluridisciplinar que se movilizará para pensar las prácticas femeninas de las mujeres del narco en sinergia con el neoliberalismo está conformado, por una

parte, por el concepto de necroempoderamiento definido por Sayak Valencia como un empoderamiento que se lleva a cabo a través de la sangre, del asesinato y de la demostración de fuerza (*Capitalismo gore* 3; «Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género» 84) para pensar las estrategias violentas de legitimación de las líderes de las organizaciones narco. El concepto de capital erótico, definido por Catherine Hakim como «una combinación de elementos estéticos, visuales, físicos, sociales y sexuales que resultan atractivos para los otros miembros de la sociedad, y especialmente para los miembros del sexo opuesto»⁶ (501), y el de capital humano, propuesto por Michel Feher como una persona «en cuanto inventario de competencias modificado por todo lo que [la] afecta y todo lo que efectú[a]»⁷ (15), nos servirán también para desarrollar nuestra reflexión en torno a la inversión que realizan las buchonas en su cuerpo y en sus relaciones.⁸

Estudios de casos

Necroempoderamiento femenino al servicio del neoliberalismo

Entrando en el análisis de los vínculos que unen los personajes femeninos de la narcocultura y el neoliberalismo salvaje, nos centraremos en un primer tiempo en las representaciones de mujeres poderosas que lideran los carteles. Al igual que sus homólogos masculinos, las jefas de cartel adscriben sus prácticas a la preocupación neoliberal por la rentabilidad, e instrumentalizan la narcoviolenencia para acceder al hiperconsumo hedonista valorado por la narcocultura. Con esta meta en mente, no dudan en usar la depredación y los métodos violentos para alcanzar el éxito individual (León Olvera 155). En el corrido «La dama de la troca colorada», de Rossina Silva «La Pa'rribeña», la cantante interpreta a una jefa de cartel 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 cartel 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.

En la introducción del corrido, Rossina Silva canta «Yo soy la dama, señores / de la troca colorada / Hay mucha gente a mi mando / que siempre anda bien armada / Soy

6 «[...] a combination of aesthetic, visual, physical, social, and sexual attractiveness to other members of your society, and especially to members of the opposite sex, in all social contexts» (Hakim 501, traducción propia).

7 «[...] 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 15, traducción propia).

8 Cabe señalar que Alejandra León Olvera fue quien usó primero el concepto de Hakim para pensar las estrategias empleadas por las buchonas para adquirir capital. En nuestro artículo, añadimos a la reflexión conceptual los posibles puntos de encuentro teóricos entre el capital erótico de Hakim y el capital humano de Feher para pensar la inversión de las buchonas en sí mismas. Le agradecemos mucho al profesor James Cisneros por sus sugerencias al respecto.

del mero Sinaloa / Vengo de raza pesada // Soy de las primeras viejas / que se metió en el negocio / Para mover toneladas / yo no he ocupado de socios / Siempre ando bien escoltada / porque sé que es muy peligroso» (00:00:30-00:01:00). Al abrir su corrido con estos versos, la cantante pone de realce desde el inicio de la canción y del clip el poder de la narcotraficante y su ubicación privilegiada en la cumbre de la jerarquía narco. También subraya, con la mención de gente bien armada a su servicio, de sus escoltas que siempre la acompañan y del peligro que está omnipresente en el ámbito del narcotráfico, el rol crucial desempeñado por la violencia en el negocio en el que decidió involucrarse. Al subrayar su situación de excepción como mujer en un universo que tiene una fuerte predominancia masculina, la narcotraficante de la canción afirma el mérito que tiene al ocupar este lugar, y reivindica el derecho de las mujeres a formar parte de las altas esferas del narco. Más adelante, los versos «Muchos jefes del cártel / me han querido conquistar / Yo soy mujer de un solo hombre / Solo quiero trabajar / Y aunque no soy virgencita / se me va a persignar» dejan entrever que el personaje de narcotraficante del corrido quiere marcar una distinción moral entre ella y las «otras mujeres» del narco que responden a unos roles femeninos más tradicionales al dejarse «conquistar» por los hombres del negocio, mientras que ella está enfocada en su trabajo. Sin embargo, si bien sus narcoactividades le permiten al personaje empoderarse, la afirmación de su fidelidad a un solo hombre sigue atándola a sus vínculos afectivos con el sexo opuesto.

Pese a ello, al usar la violencia para adquirir poder y movilidad social, los personajes ficticios de jefas de cartel reivindican la posibilidad de participar en el diálogo que se establece generalmente entre hombres. Dichas prácticas distópicas y violentas de autoafirmación que se inscriben en una lógica capitalista de rentabilidad y de maximización de las ganancias son definidas por Sayak Valencia como formas de necroempoderamiento (*Capitalismo gore* 3; «Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género» 84). Este necroempoderamiento está puesto al servicio de una filosofía neoliberal de adquisición de bienes y de un culto hedonista de la inmediatez que lleva a intentar adquirir más poder y más capital económico a todo coste, sin que importen las vidas humanas sacrificadas ni los recursos naturales gastados en el proceso.

La violencia no solo es un instrumento de enriquecimiento necesario para sostener el ritmo de vida y de consumo deseado por las «narcas», desempeña además un rol importante en la formación de la subjetividad de estos personajes, ya que ellas establecen sus estrategias de sociabilidad en torno a las prácticas de necroempoderamiento y terminan por autodefinirse en función del poder, del prestigio y del éxito financiero que les proporcionan dichas prácticas distópicas. El hedonismo se convierte también en principio a partir del cual se pone en escena a los personajes de jefas. En el corrido, además de subrayar el gusto de la traficante por el Buchanan's y la cerveza fría, se puede escuchar el grito de la cantante «¡Y arriba la borrachera, plebes!» (00:01:25-00:01:27), demostrando la importancia que la capa le otorga a la diversión. Otros versos también ponen de realce este aspecto fiestero que inscribe a la traficante en una búsqueda del placer inmediato: «Me gusta gozar la vida / Soy

alegre y parrandera» (00:01:50-00:01:54), y de nuevo al final del corrido: «Ya me voy a despedir / Voy a empezar la parranda / He sabido trabajar / pa' gastar cueros de rana / Soy una dama, señores / que no le hace falta nada» (00:02:07-00:02:20). Al cerrarse el corrido con una confirmación del poder de adquisición de la jefa a quien «no le hace falta nada», se insiste en la importancia del estatus económico en la construcción del personaje de la capa, y se hace de la capacidad de consumo una de las características principales de la conformación de su subjetividad.



FIGURA 1

Rossina Silva luciendo su troca colorada
«La dama de la troca colorada», 00:00:37.



FIGURA 2

Rossina Silva bebiendo cerveza helada
«La dama de la troca colorada», 00:01:07.



FIGURA 3.

Rossina Silva con aire severo y cejas fruncidas
«La dama de la troca colorada», 00:00:40.

Algunos elementos visuales y estéticos del clip de Rossina Silva también apoyan dicho análisis: el clip abre con la llegada de dos trocas a un rancho y cierra con la salida de la troca colorada de la cantante. En los dos minutos y treinta y seis segundos que dura el videoclip, se ve una o dos trocas en doce ocasiones [Figura 1], con un total de cincuenta y ocho segundos de tiempo de pantalla para dichos vehículos automóviles. Esta insistencia en las camionetas desde los primeros segundos del clip inscribe de entrada 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 está visualmente confirmado por las dos secuencias que presentan a la cantante tomando alcohol y divirtiéndose en compañía de otras mujeres [Figura 2]. Además, la inclinación del personaje encarnado por la artista hacia los comportamientos agresivos es representada visual y auditivamente a través de la mirada y de la voz severas de la corridista, así como de sus cejas fruncidas [Figura 3] y de sus gestos bruscos.

Tanto el uso de métodos agresivos y sanguinarios como el hiperconsumo se vuelven elementos esenciales para entender las subjetividades femeninas representadas en los productos de la narcocultura musical y audiovisual. En este sentido, jefas como la protagonista del videoclip mencionado lucen su poder a partir de la capacidad de consumo que pueden ostentar. Para alcanzar la abundancia material anhelada, están dispuestas a adoptar prácticas que amplifican la destrucción del tejido social de su comunidad, generando más inestabilidad y profundizando la brecha económica que conoce el país y que mantiene a gran parte de la población en situación de precariedad para que una

clase privilegiada pueda sostener su modo de vida desenfadado. El enriquecimiento de las personas involucradas en el narco, tanto mujeres como hombres, contribuye al incremento de las desigualdades socioeconómicas y de la incertidumbre al inscribirse en el capitalismo gore y en su ideología violenta.



FIGURA 4

Yasmín Gamboa en un estacionamiento.
«Las plebitas chacalosas», 00:00:20.



FIGURA 5

Mujeres celebrando y tomando
«Las plebitas chacalosas», 00:00:11.



FIGURA 6

Mujeres bailando

«Las plebitas chocalosas», 00:00:38.

En el videoclip «Las plebitas chocalosas», de Yasmín Gamboa (2010), se insiste aún más en el consumo excesivo de bienes por parte de los personajes femeninos. Visualmente, el videoclip está compuesto por un encadenamiento rápido de planos que presentan primero a Yasmín Gamboa de noche en un estacionamiento rodeada de carros lujosos [Figura 4], y que dejan ver después una botella de Buchanan's abierta por un grupo de mujeres festejando, la luz de los faros de un carro, la cadera de varias mujeres bailando, una de ellas con un exuberante cinturón dorado, la placa frontal de un carro blanco con el caballo del logo de Mustang en evidencia, mujeres brindando y bailando con joyas doradas en las muñecas [Figura 5], y una fila de carros siguiéndose en la ruta. 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 [Figura 6], 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.

En la letra del corrido, se afirma que las plebitas chocalosas –así llamadas por su gusto de la fiesta, del baile, de la bebida y del consumo de drogas– «Lucen las mejores marcas / En ropa de pedrería / Los más caros celulares / Uno para cada día / Las uñas bien decoradas / Les gusta verse bonitas» (00:00:26-00:00:40). Los gustos caros y finos de estas mujeres descritas por Yasmín Gamboa 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. La cantante subraya que la coquetería de las plebitas que describe no es incompatible con la violencia, cuando dice «Las plebitas chocalosas / Así se

hacen respetar» (00:01:04-00:01:08) y más tarde «Aunque se miran calmadas / También le jalan al cuerno / De que las pueden, las pueden / Ay, pa' quién quiera saberlo» (00:01:22-00:01:31). Su cuerno de chivo o AK-47 es una de las herramientas destructivas que les permiten a estas mujeres elegantes «hacerse respetar». La violencia no solo es compatible con la narcoestética ostentosa, sino que es el medio que les permite a estas mujeres conseguir los recursos económicos necesarios para comprarse los bienes, accesorios de moda, celulares caros, autos y alcoholes finos enumerados en el corrido o exhibidos en el clip y adherir al «narcoglamour» del que habla Alejandra León Olvera.

La narcoestética y el gusto por la exageración referidos por el periodista y académico colombiano Omar Rincón traducen la voluntad de los narcos latinoamericanos de adquirir prestigio y demostrar su estatus a través de la ostentación de sus bienes y a través de la apariencia («Narco-estética y narco.cultura» 148). Esta narcocultura hiperconsumista, que se presenta como «un emporio neoliberal» en palabras del escritor y periodista mexicano Carlos Monsiváis (1) y como «el verdadero rostro expresivo del capitalismo» en palabras de Omar Rincón («Hacia una teoría de la narcoestética» 68), no solo es cosa de narcos, también es adoptada por las narcas y les sirve a las mujeres insertas en el negocio sanguinario y despiadado del tráfico de drogas para demostrar su valor, sentar su posición de mando como mujeres y presentarse como líderes respetables y poderosas, tal como lo demuestran los planos del clip de Yasmín Gamboa que ostentan visualmente las posesiones materiales y el consumo. Esta demostración de poder y de riqueza se hace sin considerar las consecuencias sociales ni medioambientales que tienen estas prácticas de hiperviolencia y de hiperconsumo en su comunidad. El derroche de dinero y de recursos en fiestas, lujos y placeres efímeros forma parte de las prácticas hedonistas insostenibles de la narcocultura neoliberal que valora el consumo a todo coste (Abad Faciolince 514) y el goce inmediato en un contexto de extrema disparidad socioeconómica en México y de crisis climática a escala mundial.

Capital erótico, ascenso social y ostentación de lujos: las buchonas

Aparte de las estrategias necropolíticas, existe también otro tipo de estrategias femeninas desplegadas por los personajes femeninos de la narcocultura audiovisual: las estrategias erótico-afectivas movilizadas por los personajes de buchonas para tallarse un lugar en el ámbito narco. Propondremos aquí una breve definición de lo que se entiende por buchonas y unas consideraciones sobre su situación y sus posibilidades de acción en la narcocultura patriarcal, para poder luego presentar un ejemplo de representación audiovisual de buchona y proponer algunas reflexiones sobre su inserción en la narcocultura de consumo.

Aunque las definiciones de la buchona puedan variar, la buchona puede ser la novia de un narcotraficante, o más generalmente una mujer que tiene un vínculo erótico-afectivo o un vínculo familiar con un narcotraficante y que gracias a este vínculo logra posicionarse en las altas esferas de la narcoburguesía (León Olvera 11). Las buchonas

suelen ser, entonces, mujeres que usan su belleza para ascender en la jerarquía narco, aunque, como lo subraya Kenya Herrera Bórquez, también pueden ser mujeres que admiran la expresión estética de la narcocultura y que simplemente adhieren al ideal de belleza buchón y a su expresión cultural y buscan reproducirlo, sin necesariamente estar involucradas con los narcos (18). En el marco de este artículo, nos referiremos a las buchonas que sí se han involucrado en el narcomundo. Entre los rasgos estéticos compartidos por las buchonas, destacan en muchos casos la modificación corporal, a menudo a través de la cirugía estética o a través de tratamientos de belleza, y la ostentación de riquezas y de ropa de marca, entre otras características (León Olvera 32-33).

Como lo señala Alejandra León Olvera, la buchona produce y moviliza para subir los escalones sociales lo que Catherine Hakim conceptualiza como capital erótico. Las buchonas usan activamente y de manera muy consciente sus atributos de belleza y sus aptitudes de sociabilidad para conseguir la movilidad social a la que aspiran y que les permite insertarse plenamente en la narcocultura capitalista de la ostentación y del exceso.

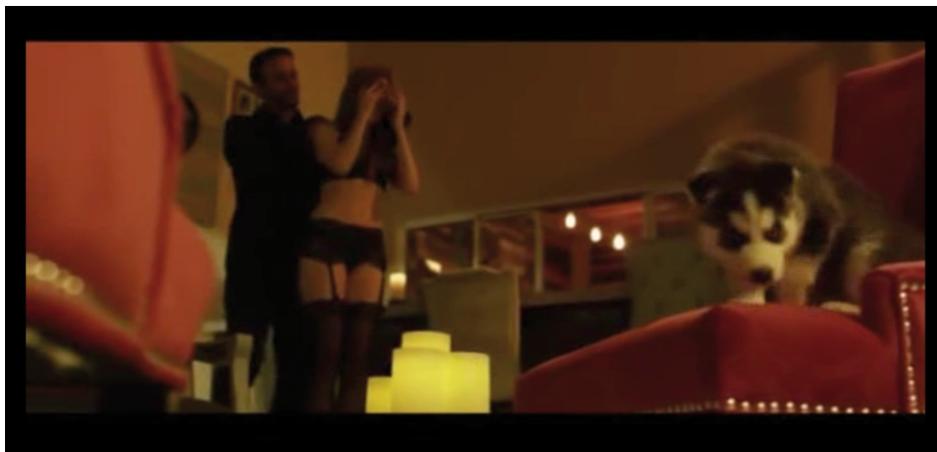
El capital erótico puede entenderse como una de las esferas del capital humano como lo revisita Michel Feher a partir de las propuestas de los economistas Theodore Schultz y Gary Becker. Como lo indica Feher, el capital humano reúne todo lo heredado por una persona, todas sus experiencias y todas sus acciones, y puede apreciarse o depreciarse, haciendo evolucionar constantemente el valor atribuido a la persona en todas las esferas de su vida y permitiéndole ganar un salario, intereses, favores, beneficios, bienestar y éxito social, personal, afectivo y profesional (15-16). Para el investigador francés, el capital humano incluye el conjunto de las competencias que un individuo puede adquirir gracias a su inversión en su educación, en su formación y en su experiencia profesional, e incluye también la dimensión innata compuesta por el patrimonio genético y las disposiciones individuales, la dimensión contextual caracterizada por el ámbito en el que una o uno ha crecido, las presiones de su familia y de sus seres queridos y las circunstancias de la vida, y la dimensión colateral que reúne las estrategias de desarrollo del capital físico y del capital psíquico como la dieta, el deporte, el descanso, la vida amorosa y sexual, los pasatiempos, etc. (15). Dicho capital, según Feher, se ha convertido en uno de los rasgos distintivos más importantes del neoliberalismo, y presenta a cada individuo como empresario o empresaria y accionista de su propia persona (14, 18).

En las sociedades capitalistas y heteronormadas actuales, hasta el cuerpo y la belleza, el hecho de lucir bien, de tener una buena apariencia, se vuelven parte de un capital en el que se puede invertir y que puede resultar rentable. Sayak Valencia y Alejandra León Olvera proponen percibir a las buchonas como empresarias de sí mismas y, en este sentido, como mujeres poderosas que saben invertir en ellas mismas y en su cuerpo para conseguir lo que quieren y que, al hacerlo, se convierten en mujeres exitosas del capitalismo gore (34). Al juntarse con narcotraficantes para acceder al tipo de vida material que desean, ellas también saben aprovechar las ganancias de la industria gore. En este medio, la seducción y la belleza son utilizadas

por las buchonas como herramientas para su carrera emprendedora, y ellas siguen una lógica capitalista para hacer de su cuerpo su propia empresa. En otras palabras, las buchonas deciden invertir en su cuerpo para obtener beneficios de su belleza, jugando con las reglas heteronormadas del juego neoliberal narco y adaptándose a ellas. Tal como lo recuerda Michel Feher apoyándose en Foucault, el neoliberalismo entiende ante todo a los individuos no como consumidores, sino como productores y empresarios de sí mismos, como titulares de capitales humanos que buscan ganar valor o apreciarse (Feher 18-19; Foucault 231-232). La conceptualización que hace Feher de la conversión de los sujetos sociales del neoliberalismo en capitales humanos dialoga con la lectura que proponemos, siguiendo a Valencia y León, de las buchonas como empresarias de sí mismas y como inversionistas en su cuerpo que buscan la apreciación de la dimensión del capital humano que corresponde al capital erótico definido por Catherine Hakim.

Las buchonas adhieren al gusto por el hiperconsumo, por la opulencia y por el exceso propio de las sociedades capitalistas y también de las sociedades narco, y usan su cuerpo y su belleza como capital para acceder al éxito material (Mondaca Cota, Cuamea y Payares Flores 181). Como 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 y los demás, las buchonas también se autovalidan 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, característica que corresponde a lo que ellas definen como «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» (41).

Como las buchonas evolucionan en un sistema heteropatriarcal violento que «margina y vulnera a las mujeres y precariza sus trabajos» (León Olvera 34), la inversión en su cuerpo y en su belleza –como dos de los únicos bienes que el mercado depredador necropolítico y neoliberal les permite todavía controlar– representa para ellas una estrategia agencial efectiva de supervivencia (34) que les permite estar en control de la transacción que les proponen a los narcos. Efectivamente, gracias al 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 hace crecer el capital humano que poseen, las buchonas llegan a tener una posición privilegiada en la narcoburguesía (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, adquieren también 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, 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

**FIGURA 7**

Santiago le regala una mascota a Mary Paz
La descarada, 00:37:14.

estatus frente a sus pares (Herrera Bórquez 18, 19, 86).

El personaje de Mary Paz en la narcopelícula *videohome La descarada* (Oscar López, 2017) se convierte en buchona a medida que se desarrolla la trama narrativa de la película. Mary Paz tiene aspiraciones consumistas y gustos caros y lujosos que no coinciden con sus ingresos modestos, que no le alcanzan ni para pagar la renta. Le confiesa a su patrona al principio del filme que estaría dispuesta a todo para conseguir dinero, joyas, ropa de marca y carros de moda. En este sentido, el personaje adhiere plenamente al paradigma neoliberal de hiperconsumo y de exceso valorado por los narcos. Ella quiere además operarse el busto y, por consiguiente, moldear su cuerpo en función de las normas estéticas de belleza femenina vigentes. Tras su encuentro con el narcotraficante Santiago, logra acceder a cierto estatus y obtener bienes materiales al establecer una relación de noviazgo con el traficante. Santiago le regala una mascota, un carro nuevo, una camioneta blindada, ropa y joyas; todos los sueños materiales de Mary Paz se vuelven realidad gracias a él [Figuras 7 y 8]. El narco se vuelve la vía de acceso a la abundancia material y a la vida exuberante que la protagonista tanto anhela. A través de su relación con Santiago, Mary Paz logra obtener los bienes que la harán lucir bien y que le permitirán ostentar su estatus nuevamente adquirido.

Si bien Santiago le regala a Mary Paz cantidad de artículos de lujo, sus presentes no son desinteresados. Cuando ella le pide una camioneta blindada y un collar dorado, él le dice «Para ti lo que quieras, mi vida, mi reina, mi amor. [...] Pero con una condición. Que me des estos besitos como tú sabes» (00:57:12). 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 dar a cambio de su generosidad material: besos, sexo, compañía, cariño y hasta amor [Figura 9]. La relación entre el narco y la buchona es una relación transaccional que opera entre el capital económico que posee Santiago y el capital erótico que tiene Mary

Paz –subrayado a lo largo del filme por varios trávelin ascendentes y descendentes que presentan el cuerpo erotizado de la protagonista en bikini o en lencería [Figura 10]–. Mary Paz encuentra su éxito en la ostentación de su hiperconsumo, y le explicita a Santiago que necesita salir a «pasear» el carro que le regaló; en este sentido, es cuando son exhibidas a la vista de todas y de todos que sus posesiones materiales le proveen mayor placer.



FIGURA 8

Mary Paz besa a Santiago, que le acaba de regalar dinero
La descarada, 00:49:20.

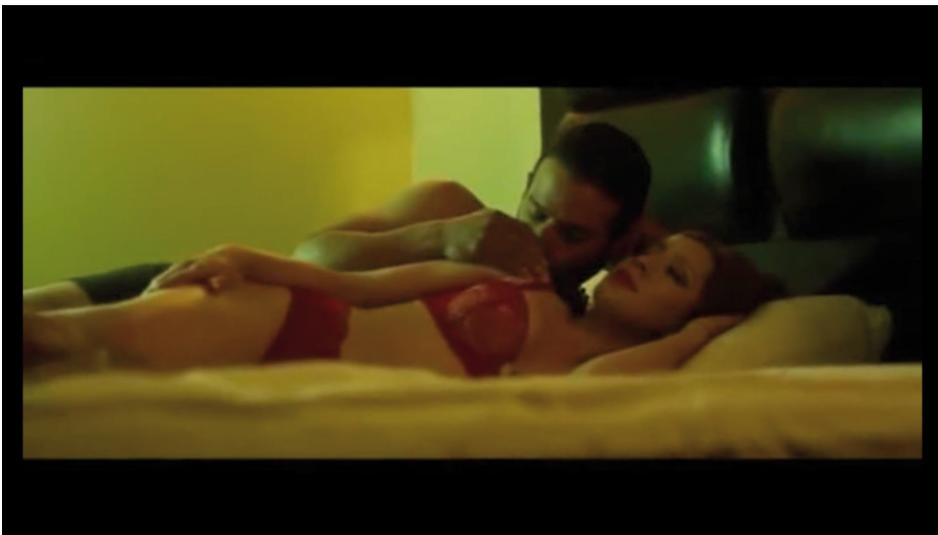


FIGURA 9

Santiago y Mary Paz en la cama
La descarada, 00:57:02.

**FIGURA 10**

El cuerpo erotizado de Mary Paz en bikini.
La descarada, 00:36:07.

Cuando Santiago desciende en la jerarquía narco al perder la confianza de su patrón, don Martín Beltrán, Mary Paz lo observa con desprecio, lo califica de «simple pistolero y nada más» (01:06:41) y le reprocha su falta de ambición por no haber considerado ser él el jefe. Lo que busca Mary Paz es el estatus, desea llegar a lo más alto de la jerarquía narco a través de sus relaciones erótico-afectivas con hombres de poder. Por esta razón, busca juntarse con el narco que tiene mayor poder y prestigio, y abandona a Santiago para enlazar una nueva relación con un narco de alto rango llamado Fernando. En este caso, Mary Paz escogió a su pareja en función de quién tenía mayor capital económico, porque se trataba de la estrategia más coherente con sus objetivos de ascenso y de hiperconsumo. También con Fernando, su relación es transaccional: en una conversación telefónica con el narco, Mary Paz da a entender que, como él ya posee todos los bienes materiales que necesita, la forma que tiene ella para agradecerle el regalo costoso que le acaba de ofrecer no es económica, sino erótica y sexual, dado que es en esta esfera donde posee mayor capital.

La aspiración buchona a la opulencia y al consumo desenfrenado se construye en oposición a la precariedad económica en la que vive gran parte del país, y aparece como un rechazo contundente de las limitaciones económicas impuestas por la pobreza. Al buscar salir de la pobreza o alejarse de ella a todo coste, tanto las buchonas como las narcotraficantes y sus homólogos masculinos contribuyen sin embargo a la gran disparidad económica vigente en México, ya que su éxito y su comodidad material se consiguen en detrimento de las condiciones materiales de muchas personas en un mercado neoliberal gore que se apoya en la muerte para mantenerse. La riqueza

individual se consigue gracias al desmoronamiento del tejido social que une las comunidades precarizadas, que son las que más sufren de la violencia directa e indirecta del narcotráfico en México.

En el caso de Mary Paz, ella logra salirse de su situación económica difícil gracias a sus lazos con hombres involucrados en el narco, que se deben a su vez a su belleza y al capital erótico que ha sabido explotar en sus interacciones con ellos. Mary Paz consigue la movilidad social y económica deseada y pasa de deber varios meses de renta a poseer los carros más nuevos, la ropa más codiciada y las joyas más caras. Sin embargo, como les debe a Santiago y a Fernando su cambio rápido de estatus, depende también de estos narcos para mantenerse en la alta esfera de la narcoburguesía. Al final de la película, Santiago asesina a Fernando y es asesinado a su vez por otro narco, por lo que Mary Paz se quedará sola y volverá a vivir en las mismas condiciones de pobreza que al principio de la película. En este sentido, la situación de los personajes de buchonas puede resultar precaria, ya que puede cambiar de la noche a la mañana si el narco con el que se relacionan muere, pierde su estatus o cambia simplemente de parecer en cuanto a su relación con ellas.

Conclusiones

En resumidas cuentas, la capa y la buchona son dos tipos sumamente diferentes de personajes femeninos de la narcocultura audiovisual; sin embargo, ambos movilizan las estrategias a su alcance –ya sea el necroempoderamiento violento en el caso de la jefa de cartel o los lazos erótico-afectivos con narcos en el caso de la buchona– para acceder al hiperconsumo hedonista promovido por la narcocultura, en plena sinergia con los valores neoliberales. Dependiendo del medio en el que han crecido, los personajes femeninos de las producciones audiovisuales del narcotráfico tienen a veces pocas opciones laborales para salir de la pobreza o para ascender de clase, y las prácticas letales del capitalismo gore o el hábil despliegue del capital erótico son en algunos casos los medios más rápidos y eficaces para acceder al éxito económico que persiguen.

Las prácticas violentas de necroempoderamiento son empleadas por las líderes de los carteles de drogas con la esperanza de cumplir con las demandas de hiperconsumo del neoliberalismo y esto, a pesar de la precariedad económica que se vive en la frontera. Para lograr sus fines, ellas mercantilizan la muerte y la violencia, y al hacerlo, encuentran vías ilegales alternativas para ascender social y económicamente. En otras palabras, están dispuestas a convertir los cuerpos en mercancías intercambiables y a instrumentalizar la violencia para satisfacer sus aspiraciones consumistas. Las buchonas también están dispuestas a concebir su cuerpo como una mercancía y a instrumentalizar su belleza para ofrecer su compañía a cambio de bienes de consumo que les proveen prestigio y fama en el narcomundo; en esto, tienen bastante en común con las jefas de organizaciones ilícitas. En vez de emplear métodos violentos como aquellas, las buchonas adoptan la vía erótica y sexual para lograr sus objetivos capitalistas. Las prácticas excesivas de consumo y de

diversión efímera tanto de las jefas como de las buchonas de las producciones de la narcocultura agudizan la brecha entre las personas en situación de indigencia y los grupos más favorecidos en México y consolidan las desigualdades socioeconómicas, además de acelerar el agotamiento de los recursos y de contribuir al desmantelamiento del tejido social y al crecimiento de la inseguridad por respaldarse en una economía que se apoya en la sangre para prosperar. Cabe recordar, sin embargo, que, por mucho que las prácticas de las jefas de cartel y de las buchonas contribuyan significativamente a la disparidad socioeconómica, las desigualdades son generadas más por el sistema neoliberal en sí que por los individuos –hombres y mujeres– que buscan el enriquecimiento.

Subrayemos, para terminar, que la narcocultura a la que adhieren los personajes femeninos ficticios presentados, puesta en escena en los videoclips de narcocorridos y en las películas *videohome*, no es la única en valorar el exceso y el consumo: fuera de la diégesis, estos mismos productos audiovisuales y su aparato de producción pueden analizarse también como parte de la narcocultura ostentosa y fundamentalmente neoliberal. En este sentido, videoclips y narcopelículas como «La dama de la troca colorada», «Las plebitas chcalosas» o *La descarada* participan de esta reivindicación de un estilo de vida consumista narco y son a su vez consumidos en tanto productos mercantiles y culturales de la identidad narco, formando parte del *narcomarketing* (León Olvera) cada vez más presente en las industrias culturales y en la red.

Agradecimientos

Agradezco a mi director de tesis de la Universidad de Montreal, James Cisneros, por sus comentarios críticos y sugerencias, y a mi directora de la Sorbona, Nancy Berthier, por su apoyo desde los inicios de mi trayectoria doctoral. Agradezco también al Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada (CRSH) y a Mitacs Globalink por su apoyo financiero en los primeros años de mi doctorado. Quisiera también expresar mi más profundo agradecimiento a Ainhoa Vásquez Mejías, a Ingrid Urgelles Latorre y a Danilo Santos López por la coordinación impecable de este dossier, a las y los evaluadores anónimos de este artículo por sus comentarios y sugerencias sumamente pertinentes, y a las y los miembros de la Sección Cultura, Poder y Política de LASA por su retroacción meticulosa y generosa sobre el trabajo, cuya versión preliminar presenté en LASA2022.

Referencias

- Abad Faciolince, Héctor. «Estética y narcotráfico». *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 42, n° 3, 2008, pp. 513-518.
- Aguirre, Lina Ximena. «*Sin tetas no hay paraíso*. Normalización del cuerpo femenino en el mundo del narcotráfico». *Taller de letras*, n° 48, 2011, pp. 121-128.

- Altamirano, Magdalena. «Representaciones femeninas en el corrido mexicano tradicional. Heroínas y antiheroínas». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 65, n° 2, 2010, pp. 445-464. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2010.15>
- Apodaca, Juan Alberto. «El videohome contemporáneo. Un modelo para armar». *Revista Icónica*, 10 jul. 2017. <https://revistaiconica.com/videohome-mexicano/>
- . «El narco cine en la frontera México-Estados Unidos. Apuntes sobre una (micro) industria del videohome fronterizo». *Escenarios postnacionales en el Nuevo Cine Latinoamericano: Argentina - México - Chile - Perú - Cuba*. Eds. Mónica Satarain y Christian Wehr. AVM, 2020, pp 197-207.
- Astorga, Luis A. «Corridos de traficantes y censura». *Región y Sociedad*, vol. 17, n° 32, 2005, pp. 145-165. <https://www.redalyc.org/pdf/102/10203205.pdf>
- Avila, Edward A. 2012. «Conditions of (Im)possibility. Necropolitics, Neoliberalism and the Cultural Politics of Death in the Contemporary Chicana/o in Film and Literature». Tesis para optar al grado de doctor en literatura, UC San Diego, 2012. <https://escholarship.org/uc/item/7sh1f55b>
- Becker, Gary S. *Human Capital: A Theoretical and Empirical Analysis, with Special Reference to Education*. University of Chicago Press, 1964.
- Belmonte Grey, Carlos. «Loz Brotherz Films, paradigma del cine narco televisivo y uso de la memoria presente». *Cine y audiovisual: Trayectos de ida y vuelta*. Eds. Antonia Del Rey-Reguillo y Nancy Berthier. Shangrila Textos Aparte, 2018, pp. 32-47.
- Bernabéu Albert, Salvador. «La saga de Camelia la Texana. La mujer en el narco y en el narcocorrido». *Conserveries mémorielles*, n° 20, 2017, pp. 1-25. <https://journals.openedition.org/cm/2498>
- Bongertman, Eline C. «La enunciación de la identidad marginal. El Justiciero en el melodrama de la narcocultura mexicana». Tesis para optar al grado de magíster en Estudios Latinoamericanos. Leiden University, 2014. <https://studenttheses.universiteitleiden.nl/handle/1887/28563>
- Boyd, Susan. «Media Construction of Illegal Drugs, Users and Sellers. A Closer Look at Traffic». *International Journal of Drug Policy*, vol. 13, n° 5, 2002, pp. 397-407. [https://doi.org/10.1016/S0955-3959\(02\)00079-8](https://doi.org/10.1016/S0955-3959(02)00079-8)
- Bunker, Robert J. y José de Arimatéia da Cruz. «Cinematic Representations of the Mexican Narco War». *Small Wars & Insurgencies*, vol. 26, n° 4, 2012, pp. 702-716.
- Burgos Dávila, César Jesús. «Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos desde la noción de mediador». *Athenea Digital*, vol 11, n° 1, 2011, pp. 97-110. <https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/244689>
- . «Mediación musical. Aproximación etnográfica al narcocorrido». Tesis para optar al grado de doctor en Psicología Social, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012. <https://www.tdx.cat/handle/10803/129901>
- Cabañas, Miguel A. «El narcocorrido global y las identidades transnacionales». *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 42, n° 3, 2008, pp. 519-542.

- Cameron Edberg, Mark. *El Narcotraficante: Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexican Border*. University of Texas Press, 2004.
- Chastagner, Claude. «Les narcocorridos du Movimiento Alterado. Une poésie de la rue?». *Les Cahiers de Framespa*, n° 21, 2016, pp. 1-21. <https://doi.org/10.4000/framespa.3908>
- Colín Rodea, Marisela. «Miss Bala: la normalidad del mal y la dimensión psicológica del miedo». *Changes, conflicts and ideologies in contemporary Hispanic culture*. Ed. Teresa Fernández-Ulloa. Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 432-452.
- D. Skar, Stacy Alba. «El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional. *Rosario Tijeras y María Llena eres de gracia*». *ALPHA*, n° 25, 2007, pp. 115-131. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012007000200008>
- De Bragança, Mauricio. «Imagens de ostentação nas narconarrativas: consumo e cultura popular». *Rumores*, vol. 9, n° 17, 2015, pp. 147-163. <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/90028>
- De los Ríos Ramírez, María Fernanda. «*Narcovideohomes* el reflejo de la sociedad mexicana en crisis». Tesis para optar al grado de Licenciada en Comunicación y Periodismo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Di Leo Razuk, Andrés. «Introducción». *Pensar el fenómeno narco: El narcotráfico en los discursos audiovisuales (2010-2015)*. Eds. Esteban Mizrahi et al. CLACSO, 2018.
- El infierno*. Dirigida y producida por Luis Estrada, actuada por Damián Alcázar, Joaquín Cosío, Elizabeth Cervantes y Ernesto Gómez Cruz, Bandidos Films, 2010.
- Feher, Michel. «S'apprécier, ou les aspirations du capital humain». *Raisons politiques*, n° 28, 2007, pp. 11-31. <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2007-4-page-11.htm>
- Fernández Velázquez, Juan Antonio. «Aproximaciones al consumo cultural hacia las músicas ligadas al narcotráfico y sus personajes: El caso de sinaloenses en Los Ángeles California (1970-2000)». *Arte y Políticas de Identidad*, vol. 26, 2022, pp. 83-102. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/530011/326661>
- Foucault, Michel. *La naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*. Gallimard/Seuil, colección Hautes Études, 2004 [1978-1979].
- Galindo, Karla. «Representaciones simbólicas de la violencia en las narcopelículas». *Memoria del XVII Congreso de Historia Regional, versión internacional: Historia de la violencia, criminalidad y narcotráfico en el noroeste de México*. Universidad Autónoma de Sinaloa, 2002.
- Gamboa, Yasmín. «Las plebitas chocalosas». *Las plebitas chocalosas*, Rack Angel, 2010. https://www.youtube.com/watch?v=FMztJqEc_g
- González Sánchez, Igael. «Entre la censura y los negocios: notas sobre la industria del corrido de narcotráfico y de la nueva música regional mexicana». *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 4, n° 1, 2016, pp. 87-99. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5511105>

- Hakim, Catherine. «Erotic Capital». *European Sociological Review*, vol. 26, n° 5, 2010, pp. 499-518.
- Héau-Lambert, Catherine. «El narcocorrido mexicano: ¿la violencia como discurso identitario?». *Sociedad y discurso*, n° 26, 2014, pp. 155-178.
- Héau-Lambert, Catherine y Gilberto Giménez. «La representación social de la violencia en la trova popular mexicana». *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 66, n.º 4, 2004, pp. 627-659. <http://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/6000>
- Heli*. Dirigida por Amat Escalante, producida por Nicolás Celis, Jaime Romandia y Carlos Reygadas, actuada por Armando Espitia, Andrea Vergara, Reina Torres y Juan Eduardo Palacios, Cirko Films / K-Films Amérique, 2013.
- Herlinghaus, Hermann. «Narcocorridos: An Ethical Reading of Musical Diegesis». *Trans. Revista Transcultural de Música*, n° 10, 2006. <https://www.sibetrans.com/trans/article/150/narcocorridos-an-ethical-reading-of-musical-diegesis>
- Herrera Bórquez, Kenya. «“La cabrona aquí soy yo”: Cuerpos y subjetividades femininas en la narcocultura de la frontera norte de México». Tesis para optar al grado de doctora en Estudios Culturales, Universidad de Potsdam, 2019. https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/42368/file/herrera_borquez_diss.pdf
- Herrera-Sobek, María. *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. Indiana University Press, 1993.
- Iglesias, Norma. *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*. El Colegio de la Frontera Norte, 1991.
- Jiménez Valdez, Elsa Ivette. «Mujeres, narco y violencia. Resultados de una guerra fallida». *Región y Sociedad*, n° 4, 2014, pp. 101-128. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10230108005>
- Karam Cárdenas, Tanius. «Mecanismos discursivos en los corridos mexicanos de presentación del “Movimiento Alterado”». *Anagramas*, vol. 12, n° 23, 2013, pp. 21-41. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4740146>
- . «Recursos semióticos en los videoclips del narcocorrido contemporáneo». *Miradas, lenguajes y perspectivas semióticas. Aportes desde América Latina*. Comps. Neyla Graciela Pardo Abril y Luis Eduardo Ospina Raigosa. Federación Latinoamericana de Semiótica, Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo, 2017, pp. 560-575.
- . «Los sonidos de la narcocultura. Exploración a propósito de la expresión musical». *Anuario de Investigación CONEICC*, n° 25, 2018, pp. 50-60. <https://doi.org/10.38056/2018aiccXXV43>
- . «Tensiones culturales y mediaciones sociales en los discursos audiovisuales sobre el narcotráfico». *Mediaciones Sociales*, vol. 17, 2018, pp. 193-208. <https://doi.org/10.5209/MESO.59792>
- La descarada*. Dirigida y producida por Oscar D. López, actuada por Monce Beltrán,

- David Eduardo, Alex Saucedo, Manuel Luna y Andrea Zúñiga, Loz Brotherz Films/Olympusat, 2017.
- Lara López, María Eiletiia Suhei y Rodolfo Rodríguez León. «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 para optar al grado de licenciados en Ciencias de la Comunicación. Universidad de Sonora, 2001.
- Lara Salázar, Eric F. «Sonaron siete balazos. Narcocorrido: objetivación y anclaje». Trayectorias, vol. 7, n° 17, 2005, pp. 82-95. <https://www.redalyc.org/pdf/607/60722197009.pdf>
- León Olvera, Alejandra. «La feminidad buchona: performatividad, corporalidad y relaciones de poder en la narcocultura mexicana». Tesis para optar al grado de doctora en Estudios Culturales. El Colegio de la Frontera Norte, 2019. <https://www.colef.mx/posgrado/tesis/20161371/>
- León Olvera, Alejandra y Virginia Villaplana Ruiz. «Transfeminidad viral en la cultura red. Memes, videoclips en la construcción social de la narcoestética buchona y choni». #NetNarcocultura. *Estudios de género y Juventud en la sociedad red. Historia, discursos culturales y tendencias de consumo*. Eds Virginia Villaplana Ruiz y Alejandra León Olvera. Universitat Autònoma de Barcelona, 2022, pp. 169-179.
- Loyola, Bernardo y Abelardo Martín. «Narcotic Films for Illegal Fans: The Mexican Videohome Industry Makes Movies for the Masses». *Vice*, 31 agosto 2009. <https://www.vice.com/en/article/7bwvqg/narcotic-films-for-illegal-fans-132-v16n9>
- Martínez-Saez, Celia. «Cuerpos y necropolítica. *María llena eres de gracia y Sin tetas no hay paraíso*». *Arteologie*, n° 9, 2016, pp. 1-14. <https://doi.org/10.4000/artelogie.310>
- Meléndrez, Cynthia. «Nuevos/as sujetos sociales como producto del narcocorrido». *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. 9, n° 1, 2011, pp. 47-58. <https://divergencias.arizona.edu/sites/divergencias.arizona.edu/files/articulos/NuevosSujetos.pdf>
- Mercader, Yolanda. «Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico». *Tramas*, n° 36, UAM-Xochimilco, 2012, pp. 209-237. <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/608>
- Miss Bala*. Dirigida por Gerardo Naranjo, producida por Pablo Cruz, actuada por Stephanie Sigman, Noé Hernández e Irene Azuela, 20th Century Fox, 2011.
- Molina Lora, Luis. «Narrativas de tráfico en la producción cultural de México, Colombia y España». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 38, n° 1, 2013, pp. 229-247. https://www.jstor.org/stable/24388690#metadata_info_tab_contents
- Mondaca Cota, Anajilda. «La representación del rol femenino en la música de traficantes de drogas». *Anuario de Investigación de la Comunicación*, n° 9, 2002, pp. 423-444. <https://doi.org/10.38056/2002aiccIX219>
- . *Las mujeres también pueden. Género y narcocorrido*. Universidad de Occidente, 2004.

- Mondaca Cota, Anajilda, Gloria M. Cuamea y Rocío del Carmen Payares Flores. «Mujer, cuerpo y consumo en microproducciones de narcocorridos». *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, vol. 6, n° 1, 2015, pp. 170-188. <https://www.comhumanitas.org/index.php/comhumanitas/article/view/201513>
- Monsiváis, Carlos. «El narcotráfico y sus legiones». *Viento rojo. Diez historias del narco en México*. Plaza y Janés, 2004, pp. 34-44.
- Nava, Gabriela. «“Pongan cuidado muchachas miren como van viviendo”: los feminicidios en los narcocorridos, ecos de la violencia censora». *Revista de Literaturas Populares*, vol. 3, n° 2, 2003, pp. 124-140.
- Ornelas Ramírez, Anaïs. «Addictions et adaptations: transfictionnalité et représentation féminine dans les narcotelenovelas». *HispanismeS. Revue de la Société des Hispanistes Français*, n° 19, 30 de junio de 2022. <https://doi.org/10.4000/hispanismes.16804>
- . «Prepagos transatlánticas: emancipación y trabajo sexual en *Sin tetas no hay paraíso*». *Cuadernos de Humanidades*, n° 35, Dossier «Mujeres en el narco: entre el estereotipo y la subversión», coords. Ainhoa Vázquez Mejías e Ingrid Urgelles Latorre, 2022, pp. 67-82. <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2683782x/5nc9p8jrr>
- Pannetier Leboeuf, Gabrielle. «¿Víctimas del necropoder? La construcción del cuerpo femenino en el cine mexicano sobre narcotráfico». *Comunicación y Medios*, n° 36, Dossier monográfico especial «Imaginario catastrófico: discurso mediático y visualidad», eds. Nancy Berthier y Carlos Belmonte Grey, 2017, pp. 43-54. <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/46203>
- . «Mujeres víctimas y mujeres empoderadas en la narcocultura audiovisual popular». *Cuadernos de Humanidades*, n° 35, Dossier «Mujeres en el narco: entre el estereotipo y la subversión», coords. Ainhoa Vázquez Mejías e Ingrid Urgelles Latorre, 2022, pp. 31-48. <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2683782x/lxgdfh909>
- . «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*, vol. 26, Dossier «Políticas visuales del narcomundo. Discursos de la violencia transnacional, narcocultura y representaciones de género», coords. Alejandra León Olvera y Virginia Villaplana Ruíz, 2022, pp. 103-120. <https://doi.org/10.6018/reapi.530021>
- Pannetier Leboeuf, Gabrielle y Anaïs Ornelas Ramírez. «Feminist Perspectives on Rape-revenge and Necroempowerment in Narcotelenovelas and B-movies». *Emerald International Handbook on Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*. Eds. Stacy Banwell, Lynsey Black, Dawn Cecil, Yanyi Djamba, Sitawa Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal y Eric Tenkorang. Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, 2023 (en prensa).
- Pavón Cuellar, David, Miguel Vargas Frutos, Mario Orozco Guzmán y Flor de María Gamboa Solís. «Las mujeres en los narcocorridos: idealización y devaluación, conversión trágica y desenmascaramiento cómico». *Alternativas en Psicología*, n° 31, 2014-2015,

- pp. 22-44. <https://alternativas.me/component/content/article/19-numero-31-agosto-2014-enero-2015/63-2-las-mujeres-en-los-narcocorridos-idealizacion-y-devaluacion-conversion-tragica-y-desenmascaramiento-comico>
- Peña Cañas, Jacqueline Johana. «El “no” femenino en la narcoserie *La Reina del Sur*». *Cuadernos de Humanidades*, n.º 35, Dossier «Mujeres en el narco: entre el estereotipo y la subversión», coords. Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles Latorre, 2022, pp. 49-66. <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2683782x/ti197iocg>
- Ramírez Paredes, Juan Rogelio. «Huellas musicales de la violencia: el “movimiento alterado” en México». *Sociológica*, vol. 27, n.º 77, 2012, pp. 181-234. <http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/65>
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. «Búsqüenme en el Internet: Características del narcocorrido finisecular». *CiberLetras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, 2004. <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/ramirezpimienta.html>
- . «Sicarias, buchonas y jefas: Perfiles de la mujer en el narcocorrido». *The Colorado Review of Hispanic Studies*, n.º 8-9, 2010, pp. 327-352.
- . *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcotráfico*. Temas de Hoy, 2011.
- . «“Del dinero y de Camelia nunca más se supo nada”: Camelia la Texana en el cancionero y la narcocultura mexicana». *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura*. Coords. Juan Carlos Ramírez-Pimienta y María Socorro Tabuenca Córdoba. EdiUns, 2016, pp. 25-54.
- . «“El Pablote”: Una nueva mirada al primer corrido dedicado a un traficante de drogas». *Revista de Pensamiento Crítico y Estudios Literarios Latinoamericanos*, n.º 14, 2016, pp. 41-56. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5759384>
- Rashotte, Ryan. *Narco Cinema. Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico’s B-filmography*. Palgrave MacMillan, 2015.
- Rincón, Omar. «Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia». *Nueva Sociedad*, n.º 222, 2009, pp. 147-163. <https://nuso.org/articulo/narcoestetica-y-narco-cultura-en-narcolombia/>
- . «Hacia una teoría de la narcoestética: sin narcos no hay paraíso capitalista». *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del narcopop*. Eds. Danilo Santos, Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles Latorre. El Colegio de Chihuahua, 2021, pp. 53-75.
- Rivera Magos, Sergio y Bruno Carriço Reis. «Roles de género en los videoclips de narcocorrido. Los videos musicales de YouTube en la generación buchona». *New Concepts and Territories in Latin America*. Eds. Adilson Cabral et al. Página 42, 2017, pp. 642-666. <https://repositorio.ual.pt/handle/11144/3158>
- Rojas-Sotelo, Miguel L. «Narcoaesthetics in Colombia, Mexico, and the United States: Death Narco, Narco Nations, Border States, Narcochingadazo?». *Latin American Perspectives*, vol. 41, n.º 2, 2014, pp. 215-231. https://www.jstor.org/stable/24575508#metadata_info_tab_contents

- Ruiz Tresgallo, Silvia. «Jefa de jefas: Construcciones hegemónicas del género y el narcotráfico en el narcocorrido “La Reina del Sur” de los Tigres del Norte». *Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 2, n° 8, 2017, pp. 163-176. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=643767399009>
- Santamaría Gómez, Arturo (coord.). *Las jefas del narco: El ascenso de las mujeres en el crimen organizado*. Grijalbo, 2012.
- Sawhney, Minni. «Jenni Rivera y sus corridos: la historia de un desafío». *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura*. Coords. Juan Carlos Ramírez-Pimienta y María Socorro Tabuenca Córdoba. EdiUns, 2016, pp. 139-160.
- Schultz, Theodore William. «Investment in Human Capital». *The American Economic Review*, vol 51, n° 1, 1961, pp. 1-17. https://www.jstor.org/stable/1818907#metadata_info_tab_contents
- Sibila, Deborah A. y Andrea J. Weiss. «Narco Culture». *The Encyclopedia of Theoretical Criminology*, 2014, pp. 1-4. <https://doi.org/10.1002/9781118517390.wbetc195>
- Simonett, Helena. *Banda: Mexican Musical Life across Borders*. Wesleyan University Press, 2001.
- Silva, Rossina. «La dama de la troca colorada». *De mil maneras*, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=3NTOJ4h-sIE>
- Solís González, José Luis. «Neoliberalismo y crimen organizado en México: El surgimiento del Estado narco». *Frontera norte*, vol. 25, n° 50, 2013, pp. 7-34. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13628944001>
- Tabuenca Córdoba, María Socorro. «“Nunca en mi vida había visto damas con tantas agallas”: cine mexicano, mujeres y narcotráfico». *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura*, coords. Juan Carlos Ramírez-Pimienta y María Socorro Tabuenca Córdoba. EdiUns, 2016, pp. 263-290.
- Tiznado Armenta, Karina. «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 para optar al grado de doctora en Periodismo y Ciencias de la Comunicación, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017. <https://www.tdx.cat/handle/10803/459153>
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Melusina, 2010.
- . «Capitalismo gore y necropolítica en México contemporáneo». *Relaciones internacionales*, n° 19, 2012, pp. 83-102. <http://hdl.handle.net/10486/677544>
- . «Estado, narcocultura y coreografías sociales del género en México». *Letras femeninas*, vol. 42, n° 1, 2016, pp. 22-36. https://www.jstor.org/stable/10.14321/letrfeme.42.1.0022#metadata_info_tab_contents
- . «Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género». *Mujeres intelectuales: Feminismos y liberación en América Latina y el Caribe*, eds. Alicia de Santiago Guzmán, Edith Caballero Borja y Gabriela González Ortuño. CLACSO, 2017, pp. 371-387.
- Valencia, Sayak y Liliana Falcón. «Narcomodernidades: de embriagos a CEO's». *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del narcopop*, eds.

- Danilo Santos, Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles Latorre. El Colegio de Chihuahua, 2021, pp 39-52.
- Valencia, Sayak y Alejandra León Olvera. «De profesión, femeninas: género, prostética y estéticas como trabajo contemporáneo». *Cuadernos de Literatura*, vol. 23, n° 46, 2019, pp. 24-46. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7857625>
- Valencia, Sayak y Katia Sepúlveda. «Del fascinante fascismo a la fascinante violencia. Psico/bio/necro/política y mercado gore». *Mitologías hoy*, vol. 14, 2016, pp. 75-91. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.395>
- Valenzuela Arce, José Manuel. *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. El Colegio de la Frontera Norte, 2015 [2002].
- Van der Linden, Kimberly. «La narcocultura a través del cine: Análisis de la representación de la mujer en *Miss Bala* (2011)». Memoria para optar al grado de licenciada en Lenguas y Culturas Romanas, Radboud Universiteit Nijmegen, 2017. <https://theses.uibn.ru.nl/handle/123456789/5013?locale-attribute=en>
- Vásquez Mejías, Ainhoa. «De muñecas a dueñas. La aparente inversión de roles de género en las narcoserries de Telemundo». *Culturales*, vol. 4, n° 2, 2016, pp. 209-230. <http://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/431>
- . *No mirar. Tres razones para defender las narcoserries*. Universidad Autónoma de Chihuahua, 2020.
- Vincenot, Emmanuel. «Narcocine: la descente aux enfers du cinéma populaire mexicain». *Violence et société dans le cinéma latino-américain contemporain*, n° 213, 2010, pp. 31-54. <https://doi.org/10.4000/orda.2409>
- Wald, Elijah. *Narcorrido. Un viaje al mundo de la música de las drogas, armas y guerrilleros*. Trad. Deborah R. Huacuja. Rayo, 2001.