



HAL
open science

Mujeres víctimas y mujeres empoderadas en la narcocultura audiovisual popular

Gabrielle Pannetier Leboeuf

► **To cite this version:**

Gabrielle Pannetier Leboeuf. Mujeres víctimas y mujeres empoderadas en la narcocultura audiovisual popular. Cuadernos de Humanidades, 2022, 35, pp.31-48. hal-04020551

HAL Id: hal-04020551

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04020551>

Submitted on 16 Mar 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives | 4.0
International License



Mujeres víctimas y mujeres empoderadas en la narcocultura audiovisual popular

Victimized and Empowered Women in Popular Audiovisual Narcoculture

Gabrielle Pannetier Leboeuf*

Recibido: 31/08/2021 | Aceptado: 18/10/2021

Resumen

Este artículo estudia la hiperviolencia ejercida sobre y por las mujeres en la narcocultura audiovisual fronteriza, con un enfoque en películas México-estadounidenses de bajo presupuesto del narcocine de serie B o *videohome* como *El Chrysler 300: El corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), entre otras, y en videoclips de narcocorridos como *Fuiste mía* (Gerardo Ortiz, 2016). Los objetivos de este trabajo son identificar las dinámicas de género en juego en el uso de la violencia necropolítica por parte de los personajes del corpus escogido a partir del análisis narrativo y formal de secuencias y, más específicamente, contrastar las posibilidades de empoderamiento de los personajes femeninos en contextos de narcoviencia. En un primer tiempo, se indaga en las dinámicas violentas de dominación intergénero en las obras seleccionadas; con el concepto de necroempoderamiento (Valencia, 2010), se reflexiona luego sobre las estrategias femeninas brutales de transformación de una situación de vulnerabilidad en posibilidad de autopoder a través de prácticas necropolíticas generalmente asociadas con la masculinidad. Lo que se demuestra es que este universo audiovisual del narcotráfico fronterizo, además de reconducir los patrones heteropatriarcales tradicionales de la narcocultura en lo que atañe a roles de género con la presencia frecuente del personaje femenino víctima de la violencia, deja también paradójicamente un espacio para los papeles femeninos alternativos y fuertes, aunque no totalmente emancipados de las estructuras androcéntricas de opresión.

Palabras clave: narcocine, narcocorridos, representaciones femeninas, violencia de género, necroempoderamiento.

Abstract

This article studies the hyperviolence inflicted on and by women in the audiovisual narcoculture of the border. More specifically, it focusses, on the one hand, on Mexican American low budget narcocinema B movies or *videohomes*, such as *El Chrysler 300: El corrido de Chuy y Mauricio*

* Canadá. Université de Montréal y Sorbonne Université, Faculté des Lettres. Maestra en Estudios hispánicos por Université de Montréal. Docente en Cine y literatura hispanoamericanos y en Español. Departamento de literaturas y lenguas del mundo (Université de Montréal), Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains. Becaria de estudios superiores de Canadá Joseph-Armand Bombardier (2016-2019). gabrielle.pannetier.leboeuf@umontreal.ca

(Enrique Murillo, 2008), among others, and, on the other hand, on narcocorridos videoclips, such as *Fuiste mía* (Gerardo Ortiz, 2016). The objective of this study is twofold. First, we identify the gendered dynamics at play in the characters' use of necropolitical violence through a sequence analysis at both narrative and formal levels. Second, we more concretely contrast the possibilities of empowerment of the female characters in narcoviolence contexts. We begin by interrogating the violent dynamics of intergender domination in the productions of the selected corpus. Through the concept of necroempowerment (Valencia, 2010), we then rethink the brutal strategies displayed by female characters; these transform a position of vulnerability into one of potential power, a gain through necropolitical practices that are generally associated with masculinity. We demonstrate that these audiovisual representations of border narcotrafficking are somewhat paradoxical. They revive narcoculture's traditional heteropatriarchal gender roles, frequently casting female characters as victims of violence. Yet, they also create a space for alternative and strong female roles; these are not, however, totally emancipated from the androcentric structures of oppression.

Keywords: narcocinema, narcocorridos, female representations, gendered violence, necroempowerment.

En 1973, Camelia la Tejana mata a su amante Emilio Varela con siete disparos en un callejón oscuro de Los Ángeles: se escucha la historia de ambos lados del Río Bravo. No se trata de un suceso más de la nota roja, sino de la trama narrativa de uno de los famosos "narcocorridos", estos corridos o narrativas populares en forma de canciones épicas o baladas que cuentan hechos reales o ficticios relacionados con el tráfico de drogas. El narcocorrido *Contrabando y traición*, escrito en 1972 por Ángel González y popularizado por la banda norteña 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 Tejana, que cruza la frontera con kilos de marihuana escondidos en las llantas de su carro. Una vez en posesión del dinero de la entrega del cargamento, Emilio anuncia a Camelia que la abandona porque otra mujer, supuestamente el verdadero amor de su vida, lo está esperando en San Francisco; despechada y traicionada, Camelia asesina a su amante. El personaje de Camelia, al demostrar su capacidad para tomar las riendas de su vida y para invertir la situación de victimización en la que la colocaba Emilio con su traición, no ha dejado de causar fascinación a lo largo de los años y ha alimentado el imaginario fronterizo por su agencia (*agency*, ver Butler, 1997) y por su poder de acción y de decisión. A través de la apropiación de la hiperviolencia para entrar en un espacio de poder antes vedado, dicho personaje pone a prueba los estereotipos de género esperados en una cultura del narcotráfico paradójicamente reconocida como regida por códigos machistas, y se forja en la cultura popular un espacio similar al de sus antecedentes femeninos de los corridos de la Revolución mexicana como La Adelita. En el imaginario colectivo, Camelia prefigura de alguna manera todos los personajes femeninos de ficción violentos e involucrados en el narcotráfico, del mismo modo que el personaje literario, cinematográfico y televisual de Rosario Tijeras se convertirá décadas después en otra referencia importante para pensar los personajes femeninos involucrados en este negocio multimillonario.

Cincuenta años después del éxito comercial de *Contrabando y traición*, el protagonismo femenino narco parece estar más en boga que nunca en las producciones

audiovisuales México-estadounidenses —tanto en los éxitos comerciales del cine, de la televisión y del Internet como en las producciones populares de bajo presupuesto. Partiendo de esta constatación, ¿qué lugar hay para los personajes femeninos en los productos culturales del narcotráfico del siglo XXI, y qué relación une estos personajes a la violencia del universo narco? ¿Qué Camelias existen en la narcocultura¹ audiovisual de hoy?

En el presente trabajo, estudiaremos la hiperviolencia necropolítica² que los personajes de narcotraficantes masculinos de nuestro corpus ejercen sobre los personajes femeninos, así como la apropiación de las mismas estrategias violentas por parte de los personajes femeninos para empoderarse y subir los escalones de los cárteles. Con este análisis, buscamos llegar a una mayor comprensión de las dinámicas de poder y de dominación intergénero de la narcocultura audiovisual popular y comprobar las posibilidades reales de empoderamiento que tienen los personajes femeninos de las narcopelículas y de los videoclips de narcocorridos a través de la narcoviolencia tanto en el universo diegético como en los mecanismos formales de las producciones estudiadas.

Nuestros motivos para estudiar narcocine *videohome*³ y videoclips de narcocorridos⁴ a menudo tildados de productos audiovisuales “ilegítimos” por la academia y la crítica en vez de cine comercial o cine de arte son varios. Por un lado, al contrario de películas mexicanas comerciales y taquilleras sobre narcotráfico que circularon en festivales, que han sido repetitivamente analizadas, estudiadas, criticadas y debatidas en múltiples plataformas y que han dado lugar a una gran cantidad de artículos, memorias y tesis, el narcocine *videohome* ha sido muy poco estudiado tanto académicamente como por la crítica, dada la dificultad del acceso a este tipo de películas que pertenecen a una

¹ Entendemos por narcocultura una subcultura popular que ha nacido de la generalización del tráfico de drogas en México, y especialmente en su frontera norte, así como en Colombia y en otros lugares del mundo. La narcocultura representa un punto de articulación económico, cultural, social y simbólico de una comunidad que convierte la cultura y la estética del narcotráfico en estilo de vida en varias esferas de la sociedad (Héau-Lambert, 2014, p. 160; Rincón, 2013, p. 1-3; Sibila y Weiss, 2014, p.1; Valencia, 2016, p. 24).

² Movilizamos en este artículo el concepto de necropolíticas propuesto por el investigador camerunés Achille Mbembe (2003) y reactualizado para el contexto fronterizo mexicano actual desde una perspectiva de género por la filósofa Sayak Valencia (2010) para pensar las diferentes manifestaciones del poder violento y asesino desplegado por el narcotráfico.

³ El llamado narcocine es un cine popular de muy bajo presupuesto nacido en los años setenta que se caracteriza por largometrajes de ficción, también conocidos como *narcopelículas*, que ponen en escena eventos o personajes vinculados con el tráfico de estupefacientes, y cuya historia se desarrolla de manera general en el norte de México o en el sur de los Estados Unidos, en la frontera. Estas películas de acción cuentan la vida, las hazañas bélicas o las realizaciones violentas de los narcotraficantes, y suelen inspirarse en las historias y en los títulos de los narcocorridos más en boga, con los que mantienen una conexión fuerte (Mercader, 2012, p. 222-224; Vincenot, 2010, p. 36, 42). El narcocine pertenece a la industria redituable del *videohome*, bautizada así por verse exclusivamente en casa sin pasar por las salas de cine y por su difusión situada totalmente al margen de los circuitos cinematográficos oficiales. Cada narcopelícula *videohome* se produce con rapidez en tan solo unas semanas (Vincenot, 2010, p. 43).

⁴ Los llamados corridos son piezas musicales que dan cuenta de la actualidad vista desde los márgenes. En la década de los setenta, cuando se consolidaron los cárteles de drogas, los corridos norteros se interesaron 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: nacían lo que llamamos hoy los *narcocorridos*.

industria paralela no reconocida por la oficial. Además, se trata de un género a menudo despreciado por los investigadores debido a su carácter de serie B y a la “falta de estética” o de “trabajo artístico” que se le reprocha por la premura de su producción. Los videoclips también, a pesar de su popularidad y de su fácil accesibilidad, han sido ignorados por los investigadores por su pertenencia a la cultura de masas o a la “baja cultura”, juzgada poco interesante en términos de contenido y de estética. Sin embargo, consideramos que estas manifestaciones de la cultura popular merecen ser estudiadas con la misma atención que las manifestaciones de la llamada “alta cultura”, aunque podemos rechazar esta dicotomía. Las narcopelículas y los videoclips de narcocorridos gozan de una creciente popularidad entre las clases medias y desfavorecidas mexicanas y chicanas; por lo tanto, las representaciones de género de dichas producciones pueden tener un impacto considerable sobre el imaginario de millones de personas. Consideramos que esta situación justifica que sean estudiados como objetos culturales en debida forma.

Representaciones femeninas tradicionales en la narcoindustria audiovisual popular: las víctimas femeninas de la narcoviencia

Antes que nada, cabe recordar que la narcocultura del siglo XX ha sido ante todo masculina: los protagonistas han sido en su gran mayoría masculinos, y las historias, normalmente inventadas por directores o corridistas también hombres, se han solido contar desde un punto de vista masculino para un público también pensado como tal. El narcocine *videohome* y los videoclips de narcocorridos han contribuido a la circulación de unas representaciones de género a veces simplificadas y fácilmente reconocibles por el público, recuperando en este sentido las tradiciones retóricas de estereotipificación del cine clásico, de las telenovelas y de los videoclips (Mercader, 2012, p. 213).

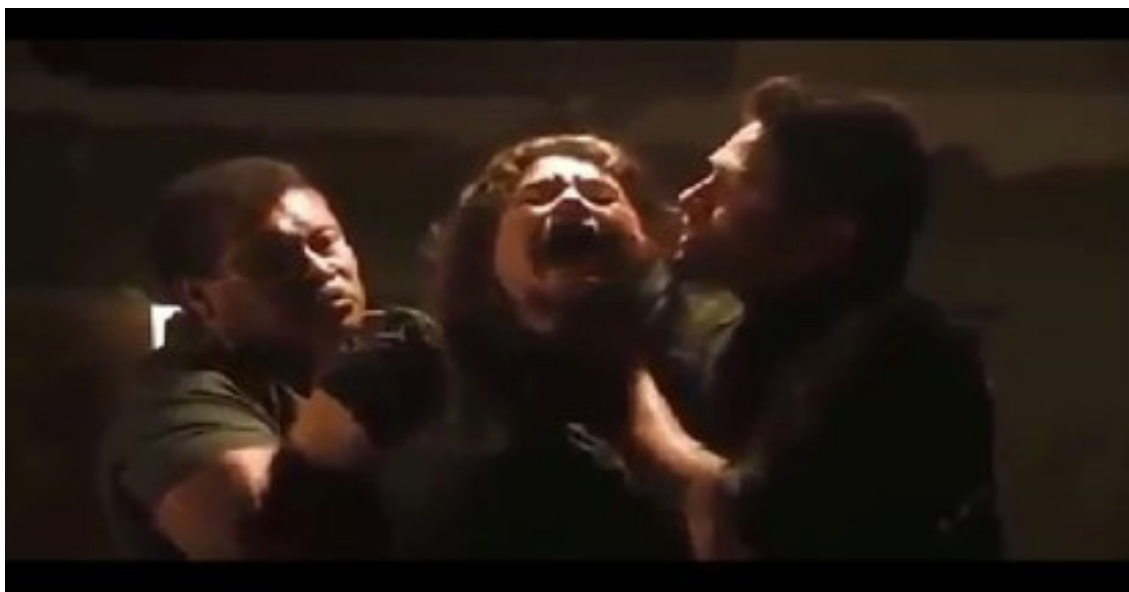
Entre los tipos de personajes femeninos que aparecen frecuentemente en el universo audiovisual narco, destaca el de la víctima de la violencia necropolítica masculina. La víctima femenina representada en las narcopelículas y en los videoclips narco es generalmente golpeada o físicamente brutalizada, insultada o verbalmente disminuida, cuando no es simplemente asesinada por narcotraficantes, ya sea por puro placer, como resultado de su derramamiento de rabia ingobernable o para destruir psicológicamente a sus enemigos matando a sus hijas, madres, esposas, amantes, hermanas o amigas. Al respecto, la geofísica María Salgado ha calificado estos últimos asesinatos operados por los cárteles de “feminicidios por pertenencia al enemigo”; se trata de asesinatos 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 “pertenecen” (León Olvera, 2019, p. 132). Este fenómeno 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 (Segato, 2021 [2018], p.14-15)⁵.

⁵ Acerca de la asociación entre la crueldad y el mandato de masculinidad, Segato propone lo siguiente: “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,

Varias narcopelículas recientes presentan ejemplos de personajes de víctimas femeninas procedentes de familias de narcotraficantes, sean sus hijas, sus esposas, sus viudas o sus madres. En la película *El de los lentes Carrera* (Oscar D. López, 2014), inspirada en el narcocorrido homónimo de Revolver Cannabis, Ángel, un narcotraficante que se distingue por sus lentes de marca Carrera, secuestra al personaje de Senia, la hija del poderoso capo Pablo Mayorga. En otra película, *La escolta personal* (Eleazar García Jr., 2011), la esposa de un capo “pesado” nombrado Eduardo Lascuráin es víctima por enésima vez de un intento de asesinato a balazos y es salvada por dos rancheros humildes. Otro ejemplo de movilización del personaje de la víctima familiar se encuentra en el filme *Narcojuniors 2* (Enrique Murillo, 2010), en el que Sara, la viuda del capo Montemayor y madre de los hermanos protagonistas, es secuestrada, violada, torturada y ejecutada al final de la película por los enemigos de su difunto marido narco⁶. Por limitaciones de espacio, nos detendremos en esta última película en nuestra ejemplificación.

En *Narcojuniors 2*, tan pronto como Evaristo Montero, el enemigo del difunto padre de los hermanos narcotraficantes protagonistas de la película y del marido de Sara Montemayor, tiene a esta secuestrada, la golpea fuertemente, lastimándola en la cara y en las costillas (Figura 1); Sara acaba gravemente herida. En la secuencia final del filme, en un enfrentamiento armado entre Montero y los hijos de Sara, esta última es asesinada de tres disparos en el abdomen por Montero.

Figura 1



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 aquellas las víctimas a mano para dar paso a la cadena ejemplarizante de mandos y expropiaciones” (2021 [2018], p. 15).

⁶ *El chingón de los chingones* (José Luis Vera Alamillo, 2000), *En preparación* (Enrique Murillo, 2010) y *La familia michoacana 2: Los caballeros templarios* (Javier Cruz Osorio, 2013) presentan otros casos de asesinatos o de tentativas de asesinatos de hijas, esposas y novias embarazadas de narcotraficantes enemigos.

El personaje de Sara en *Narcojuniors 2* moviliza los estereotipos de la víctima, especialmente los estereotipos sonoros, que dialogan con lo que Silverman (1988) 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 (p. 61): Sara grita de miedo o de rabia, suplica para que los hombres a punto de violarla la dejen en paz, solloza y llora. Los sonidos femeninos en la trama sonora resaltan la vulnerabilidad del cuerpo femenino, haciendo eco a los análisis que hace Silverman de la banda de sonido en películas en las que se problematizan las relaciones violentas entre géneros. Dicha victimización de los personajes femeninos contribuye a la reproducción audiovisual del orden represivo de géneros (Lagarde, 1994, p. 24), que construye el ser mujer sobre los cuerpos femeninos, en este caso presentados como frágiles. El mandato de masculinidad se apoya precisamente en esta construcción de los cuerpos femeninos como violentados y vulnerables, ya que el pacto masculino, en palabras de Segato, “necesita de víctimas sacrificiales” (2016, p. 157).

Sara no es la única mujer violentada en el círculo de los Montemayor: Marian, la novia de Diego Montemayor, después de ser brutalizada, atada, secuestrada e instrumentalizada para manipular a los hermanos, es asesinada fríamente por Montero, con el único objetivo de causarle sufrimiento a Diego. De hecho, parece ser bastante común que el dolor o la muerte de un personaje femenino tenga como únicas funciones narrativas las de permitir la demostración de fuerza y/o de crueldad de un narcotraficante y de ser el detonador del dolor y de la rabia del protagonista masculino que acaba de perder a un ser querido que estaba bajo su protección, como en el caso de los hermanos Montemayor que pierden a una novia y a una madre. Los dispositivos formales como la banda sonora, los tipos de planos o los ángulos de cámara no apelan al *pathos* ni buscan conmover al espectador durante los asesinatos o inmediatamente después, sino únicamente cuando los protagonistas masculinos se acercan a los cadáveres de sus seres queridos. De hecho, en la película de Murillo, cuando Montero está a punto de matar a Marian, se escucha una canción electrónica de acción, con ritmo marcado y percusiones. La misma música electrónica y rítmica sigue cuando Montero le dispara a Marian en la cabeza, y cuando el plano deja ver su cadáver yaciendo en la ruta. Sin embargo, la música cambia drásticamente cuando Diego Montemayor llega en su carro y se acerca a su novia fallecida para tomarla en sus brazos en la secuencia siguiente: la música electrónica da paso a una canción lenta, melódica y triste. En este caso, lo que la forma cinematográfica presenta como trágico es más la pérdida que Diego sufre que la muerte de Marian en sí, lo que la música también induce.

Ahora bien, en la cultura audiovisual del narcotráfico, algunos personajes femeninos vulnerables y sometidos a la hiperviolencia masculina no solo sufren de la violencia necropolítica ejercida por los enemigos, sino también a veces de violencia familiar o doméstica ejercida por el propio marido o amante narcotraficante. Esta 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 su poder⁷. Esta impresión de posesión les hace creer

⁷ Dicha cosificación y sujeción de las mujeres a la condición de mercancía se puede entender a la luz de las pedagogías de la crueldad conceptualizadas por Segato como la serie de “actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas” (2021 [2018], p. 13).

a algunos narcotraficantes que tienen todos los derechos sobre los cuerpos femeninos, que les deben disponibilidad —lo que invalida la noción de consentimiento—, y que les deben también exclusividad.

Llama mucho la atención en este sentido el videoclip del corrido *Fuiste mía* (2016), del cantante Gerardo Ortiz, muy famoso por sus narcocorridos, por poner en escena un feminicidio, en el que el personaje del traficante asesina a su novia. Después de presentar al personaje encarnado por Ortiz y a su novia besándose en la ducha y al lado de la piscina en las primeras secuencias del clip, los planos siguientes muestran a Ortiz que regresa a casa y que descubre a su novia en la cama con un amante. Ortiz, enfurecido, saca entonces una pistola de su cajón 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 (Figura 2).

Figura 2



En productos audiovisuales del narco como el videoclip *Fuiste mía*, los personajes femeninos, en algunos casos cosificados por la impulsión del capitalismo *gore* (Valencia, 2010) a reducir a las personas a objetos de consumo, pueden ser un instrumento a través del cual los personajes de narcotraficantes hacen muestra de su masculinidad violenta y tóxica al derramar su furia. A través de la misoginia, de la dominación intergénero y de la hiperviolencia, dichos narcotraficantes se autodefinen y alcanzan sus ideales de masculinidad mediante la agresividad y el poder necropolítico de dar la muerte o de infligir heridas. Al igual que otros narcotraficantes que sienten la necesidad de demostrar constantemente su valor, el personaje encarnado por Ortiz decide recobrar cierto sentido de dignidad y de pertenencia a los valores narco, inspirar el respeto y afirmar su masculinidad tras la criminalidad y la violencia interpersonal —proceso que Valencia

(2010) llama “necroempoderamiento” masculino, y que se ejerce en su forma más misógina a través de la violencia de género-. En este sentido, las producciones narcoculturales como los narcocorridos y sus videoclips constituyen una de las herramientas importantes en la construcción sexo-genérica de la masculinidad y de la feminidad narco con parámetros androcéntricos y heteronormativos (Núñez Noriega y Espinoza Cid, 2007, p. 106), y una plataforma de difusión de una masculinidad performada que cumple con las expectativas necropolíticas del género masculino en el crimen organizado.

La violencia sufrida por algunos personajes femeninos del narcocine y de los videoclips de narcocorridos no solo es una manifestación de la violencia de género que pueden ejercer los personajes de traficantes, sino que esta violencia de género se combina también 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 comprar su tranquilidad con las autoridades y que les deja pocos recursos a los personajes de mujeres para denunciar las violencias sufridas. 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 y hasta de indefensión en algunos casos, ya que carecen tanto de los medios económicos para defenderse como de los contactos que el dinero de las operaciones ilícitas permite que los traficantes adquieran.

En algunas ficciones, la violencia puede ser la solución privilegiada para hacerse respetar o para cobrar justicia por mano propia, como es el caso en el videoclip de Ortiz, en el cual el protagonista supuestamente hace justicia al asesinar a su novia y al amante de esta por la desgracia que le han causado. Nava (2003) señala que la violencia masculina en contra de las mujeres 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 (p. 127-138) y que se atrevieron a desviar de lo que Sayak Valencia (2014) llama las coreografías sociales del género, es decir, los comportamientos de género valorados, naturalizados y promovidos como “coreografías” transmitidas por los medios de comunicación y por las industrias culturales como el cine (p. 76). Como lo subraya Segato, la violencia feminicida sería un ejercicio necropolítico socialmente aceptado de justicia, 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 reprecensibles (2021 [2018], p. 44). En este sentido, el asesinato de personajes femeninos por sus parejas narco no representa ninguna afrenta al sistema de valores de los narcotraficantes, sino un castigo lógico y ejemplar que preserva dichos valores (Nava, 2003, p. 134-136).

Hacia nuevas feminidades audiovisuales narco: los personajes femeninos necroempoderados

Ahora bien, adoptando la perspectiva de género de Marcela Lagarde (1994), según la cual la atribución de un carácter “masculino” o “femenino” a algunas características es el resultado de un pacto social culturalmente construido pero mutable (p. 24-25), no creemos que la subordinación femenina sea una fatalidad en los productos audiovisuales populares del narcotráfico, y consideramos que el reconocimiento de las formas de poder y de agencia de los personajes femeninos en la cultura audiovisual –aunque imperfectas y criticables– es imprescindible para evitar perpetuar con nuestras lecturas la misma

victimización y el mismo encerramiento de las mujeres en roles subordinados que estamos criticando como investigadoras e investigadores feministas.

Los personajes femeninos de la narcocultura mexicano-estadounidense, pese a la violencia del universo narco, pueden también salir del rol de víctima en el que se los confina muchas veces, y pueden instrumentalizar la violencia en su propio beneficio para ocupar otras funciones de poder. Mercader (2012) expone la dualidad de los personajes femeninos en las películas de narcocine de serie B sobre narcotráfico; según la autora, estos personajes recrean parcialmente la imagen cinematográfica prototípica de la mujer como objeto del deseo masculino, pero dejan también entrever en sus gestos y maneras de hablar las huellas de un nuevo rol social más activo atribuido a la mujer en el mundo del narcotráfico en las últimas décadas (p. 231).

Dos de los personajes femeninos recurrentes más significativos en la puesta en jaque de los clichés, que corresponden a lo que Valencia (2016) llama los “modelos aspiracionales de feminidad necroempoderada” (p. 32), son el de la jefa de cártel todopoderosa y amenazante que se mantiene económicamente a sí misma y el de la sicaria que participa con sus acciones violentas en la economía del llamado capitalismo *gore*. La mayoría de las veces, la jefa lidera un grupo de hombres y es temida y respetada, como es el caso de las protagonistas de narcopelículas como *La Reyna del Pacífico* (Miguel A. Saldaña, 2009), *La hija del capo mayor* (Bernabé Melendrez, 2011), *La Recia* (Alonso O. Lara, 2011), *Las dos Michoacanas* (Alonso O. Lara, 2011), *La jefa de Tijuana 2* (Bernabé Melendrez, 2012) o *La chingona de las Hummers* (Bernabé Melendrez, 2013), y de videoclips de narcocorridos como *La dama de la troca colorada* (Rossina Silva La Párribeña, 2010). En cuanto al arquetipo de la sicaria violenta y despiadada, está presente en películas como *La Suburban de las monjas* (Eduardo Martínez, 2008), *4 damas en 300* (Bernabé Melendrez, 2011), *La Emperatriz* (Max Hernández Jr., 2015), *La dama del Corvette* (Alonso O. Lara, 2016), y *Las viudas del capo* (John Gabito Ángel, 2016), para listar algunas, así como en videoclips como *Muchos enemigos* (*El Chapo Guzmán*) (El Ánima de Sinaloa, 2013).

Las jefas de cártel y las sicarias, a veces conceptualizadas como *femmes fatales* o como mujeres fálicas por la simbología de las armas que llevan (Bialowas Pobutsky, 2005, p. 17, 27-28; Tiznado Armenta, 2017, p. 197), se apropian de los códigos necropolíticos narco para empoderarse y ascender socialmente a través de la violencia, fenómeno que podemos entender a la luz de la propuesta conceptual de Valencia (2010) de pensar la instrumentalización de la violencia para la adquisición de poder o la movilidad social como formas de necroempoderamiento (p. 3). Si Vásquez Mejías (2020) dice de las narcoseries que permiten, a pesar de sus imperfecciones, cuestionar los estereotipos y los roles de género tradicionales (p. 39-68), lo mismo se puede afirmar de las narcopelículas y de los videoclips de narcocorridos de la frontera México-estadounidense.

En este sentido, el personaje de la capa transgrede aquellas normas de género heteropatriarcales vehiculadas por la narcocultura que insisten en la fragilidad y en la sumisión o pasividad femeninas: esta es decidida, activa, fuerte, competitiva, poderosa y violenta (Bialowas Pobutsky, 2009, p. 274; Tiznado Armenta, 2017, p. 197; Vásquez Mejías, 2016, p. 212). Para Bialowas Pobutsky (2009), el personaje de la jefa o capa 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 sociales de los cárteles (p. 273-274). El personaje de la sicaria también se aleja de los patrones de género tradicionales de la narcocultura por su rol activo en las tareas más crueles y exigentes físicamente de las operaciones narco, que le permiten resignificar la construcción del género femenino asociada al narco. Desde un punto de vista narrativo, las narcotraficantes de alto rango y las mujeres de armas en la ficción audiovisual mexicano-estadounidense no son meros objetos de espectáculo o puras fuentes contemplativas de interrupción o pausa de la trama que permiten la admiración y el placer visual de los personajes y del público masculinos, al igual que los personajes descritos por Mulvey en 1975. Al contrario, siguen una línea narrativa propia en vez de hacer avanzar la de los personajes masculinos y son la clave del desarrollo y de la resolución de la trama.

Más allá de la desestabilización de los roles de género inducida narrativamente por las acciones de los personajes de la jefa y de la sicaria en la ficción audiovisual narco, la transgresión de las expectativas de género que se lleva a cabo a través del necroempoderamiento femenino se traduce también en algunas películas o videoclips de manera formal. Por ejemplo, en la película *El Chrysler 300: El corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), un plano holandés con angulación a ras de suelo en ligero contrapicado induce la desestabilización que se ejerce en los roles de género cuando Sabrina Solano, la hija de un poderoso traficante, mata a su novio proveniente de otro cártel y a su cómplice para vengar la muerte de su padre y huir con el dinero obtenido en una venta de cocaína (Figura 3). En este caso, el desequilibrio comunicado por el plano holandés 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. La combinación del contrapicado y de la elevación del personaje de Sabrina por la angulación del plano comunican en este sentido el poder del personaje, que sobresale visualmente en el desierto.

Figura 3



Dicho sea esto, todo parece indicar que la liberación femenina de las jerarquías de género lograda a través de la participación violenta de varios personajes femeninos de narcocine y de narcocorridos en el narcotráfico sigue incompleta. En este sentido, cabe recordar que los personajes de poderosas narcotraficantes son en varios casos las hijas, las hermanas, las esposas o las madres de traficantes poderosos; su posición en el cártel depende entonces de sus lazos familiares con un hombre, por lo que la emancipación femenina de las estructuras de dominación intergénero solo es parcial. Tanto en *El Chrysler 300: El corrido de Chuy y Mauricio* como en *La hija del capo mayor*, *La chingona de las Hummers* y *4 damas en 300*, los personajes femeninos entran inicialmente en el narcotráfico porque sus padres son traficantes respetados. Son también los lazos familiares los que empujan al personaje de *La Emperatriz* a entrar en el sicariato.

Las sicarias, si bien son poderosas y respetadas, siguen trabajando en muchos de los casos estudiados para un narcotraficante aún más poderoso, que es generalmente un hombre, lo que lleva a pensar que ellas no siempre son las beneficiarias directas de la violencia que ejercen. A modo de ejemplo, en *La dama del Corvette*, Aurora tiene poder letal, pero sigue trabajando para uno de los narcotraficantes más poderosos de la región, Don Chayo. El personaje de Camelia en *Las viudas del capo* siempre obedece, por su parte, a las órdenes del capo Antonio Quintero y daría su vida por él; las cuatro sicarias de *La Suburban de las monjas* hacen los mandados de Don Pascual, y las *4 damas en 300* están al servicio del hombre que llaman “El Coronel”. En *La Emperatriz*, el personaje de Claudia Ochoa Félix, “la Emperatriz Ántrax”, es una despiadada sicaria que trabaja para la organización criminal de Los Ántrax, pero sigue recibiendo órdenes de su patrón y trabajando para el jefe del cártel de Sinaloa. Lo mismo ocurre con las sanguinarias sicarias con pasamontañas, AK47 y armas blancas del videoclip *Muchos enemigos (El Chapo Guzmán)*, que ponen sus talentos para matar al servicio de un traficante.

Además, en algunos elementos de nuestro corpus, la mujer ambiciosa que se vuelve violenta y que cambia las reglas del juego es matada al final de la película o del videoclip, como si fuera castigada por su transgresión. En *Narcojuniors 2*, por ejemplo, Lucía, la mujer que había sido cómplice del asesinato de su amante, el capo Reynaldo Montemayor, y que también había traicionado a sus nuevos socios por ambición y por dinero, es ejecutada por estos mismos socios, que quisieron vengarse de ella. En *El Chrysler 300: El corrido de Chuy y Mauricio*, Sabrina es asesinada en la última escena por el hermano y la hermana del amante que había matado. A pesar de que los personajes de Sabrina y Lucía se caractericen como mujeres transgresoras de las normas de género, ambas películas de Enrique Murillo parecen reafirmar el poder de los valores patriarcales narco mediante la expresión de la violencia vengadora sobre los cuerpos femeninos. La muerte de las transgresoras pone fin al desequilibrio que su empoderamiento y su participación en un negocio normalmente masculino habían creado, como para que los espectadores masculinos queden tranquilos al constatar el regreso del orden “natural” de las cosas. Incluso cuando los personajes de traidoras logran triunfar al final de la película o del clip, su traición reconduce el estereotipo machista de que las mujeres son sirenas o mantis religiosas de las que hay que desconfiar y que pueden provocar la pérdida de los hombres, remitiendo a la creencia judeocristiana en el pecado original de Eva.

En *La dama del Corvette*, la sicaria Aurora insiste para que la disocien de todas las demás “pirujitas estúpidas”, recuperando sus palabras, y construye su reconocimiento

como sicaria a partir del desprecio hacia las demás mujeres en el negocio. Por lo tanto, si logra empoderarse, su discurso machista reconduce los estereotipos de género heteropatriarcales sin que ella desarrolle una verdadera conciencia de género, ya que Aurora se presenta como una excepción de éxito que confirma la regla de la sumisión y de la cosificación femeninas. Además, la forma cinematográfica parece cuestionar su discurso de excepcionalidad frente a las demás mujeres cosificadas: numerosos primeros planos y ralentíes al inicio de la película sexualizan el cuerpo de la sicaria para la mirada espectral —pensada como masculina— (Figura 4). De hecho, el necroempoderamiento no impide la sexualización de los personajes femeninos más fuertes. Mondaca Cota y Valencia subrayan en este sentido 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, p. 2444; Valencia, 2016, p. 33). Más allá de la ropa ajustada, de los escotes profundos, de las minifaldas y de los tacones altos, la cámara y el montaje, particularmente a través del primer plano, del *zoom* sobre partes sexualizadas del cuerpo, del *trávelin* ascendente y del *ralentí*, contribuyen a menudo a estos patrones de sexualización femenina.

Figura 4



Si bien las mujeres, en la ficción como en la vida real, logran subvertir algunos estereotipos de género y empoderarse, el contexto social y humano en el que lo hacen no deja de ser desolador. Por todo lo expuesto, podemos afirmar, tal como lo hace Vásquez Mejías (2016), que los personajes femeninos necroempoderados de la narcocultura resquebrajan los roles tradicionales de género, sin romper definitivamente con ellos (p. 228). A pesar de ello, creemos pertinente reconocer que este resquebrajamiento de los estereotipos, por muy imperfecto y problemático que sea, ya representa un avance en términos de agencia para industrias audiovisuales heteropatriarcales y machistas como son el narcocine de serie B y los videoclips de narcocorridos, que tienen todavía mucho camino por delante antes de ofrecer representaciones femeninas totalmente satisfactorias en términos de deconstrucción de estereotipos.

Conclusiones

El análisis de nuestro corpus nos permitió comprobar que coexisten dos fenómenos divergentes en la construcción sexo-genérica de la feminidad en la cultura popular audiovisual fronteriza del narcotráfico en México: 1) la consolidación del personaje de mujer víctima de la narcoviencia en los videoclips y en las películas narco; 2) la presencia marcada paralela y paradójica de personajes fuertes y en cierta medida empoderados que toman las riendas de las organizaciones o que se involucran en las tareas más violentas del narcotráfico como el sicariato. Cabe subrayar, sin embargo, que el volumen impresionante y la velocidad de producción vertiginosa del narcocine y de los narcovideoclips impiden hablar en términos de tendencias absolutas; en este sentido, cualquier análisis de este corpus debe tener en cuenta la posible inestabilidad en las representaciones.

El primero de los tipos de personajes estudiados, la víctima indefensa de la violencia, reconduce muchos clichés machistas enraizados en mentalidades patriarcales y simboliza una valoración de actitudes de género percibidas como “tradicionales” (el macho proveedor poderoso y violento frente a la mujer en casa disminuida y vulnerable, por ejemplo), así como una confirmación del narcopoder heteropatriarcal. Por su parte, la jefa o capa poderosa y la sicaria violenta movilizan estrategias femeninas de ascenso económico y social en el narcomundo a través del miedo y de las armas, sacando provecho de las oportunidades de empoderamiento que les ofrece su ambiente violento dominado por la narcocultura. Al hacerlo, desafían el supuesto monopolio masculino de la agresión, así como las coreografías sociales del género femenino. En medio de los códigos sangrientos y duros del narcotráfico, el poder de estos personajes femeninos parece ejercerse principalmente por medio de la hiperviolencia, aunque podemos cuestionar el carácter emancipador de estas prácticas puestas al servicio de la industria *gore*.

A la luz de estas observaciones, creemos que los personajes femeninos tradicionales y subordinados y los personajes necroempoderados aparecen de manera paralela y sirven incluso de contraste uno frente al otro. Por lo tanto, las posibilidades femeninas de necroempoderamiento no significan que las jerarquías de género se hayan borrado en la ficción popular narco. Tal como lo subrayan Ramírez-Pimienta y Jiménez Valdez, las “mujeres-capo”, en la vida real como en la ficción, siguen siendo pocas, y la mayoría de las mujeres que participan en el narcotráfico ocupan funciones más modestas, menos remuneradas y más riesgosas (Jiménez Valdez, 2014, p. 111; Ramírez-Pimienta, 2010, p. 346). Además, incluso en los casos en los que los personajes femeninos del narcotráfico son fuertes y empoderados, parecen no liberarse completamente de la esfera de influencia masculina. Por ejemplo, la jefa debe muchas veces su ascenso en el mundo narco a algún hombre con el que está emocionalmente vinculada, y la sicaria sigue trabajando casi siempre para un hombre narcotraficante con más poder que ella. Es más, tanto las jefas como las sicarias siguen siendo sexualizadas en su mayoría por la cámara y por el montaje. Finalmente, existe también la posibilidad de que los personajes femeninos ambiciosos adquieran su poder a través de la adopción de comportamientos machistas y de la reproducción de sistemas androcéntricos de opresión.

En este sentido, no se puede olvidar que el necroempoderamiento femenino se apoya en esquemas patriarcales basados en la hiperviolencia. En el universo difícil del narcotráfico, la recuperación de patrones patriarcales y la conformación de los

personajes femeninos desde los códigos masculinos machistas y violentos es la principal vía a la que tienen acceso para triunfar, y solo a través de un *performance* masculino de violencia y frialdad pueden los personajes femeninos alcanzar una posición de mando (Karam Cárdenas, 2017, p. 564; Mondaca Cota, 2015, p. 2440; Ruiz Tresgallo, 2017, p. 166; Valenzuela Arce, 2003, p. 149, 155-156). Por lo tanto, consideramos, al igual que la historiadora Arlette Farge (2012), que no por alcanzar el grado de violencia que se atribuye a la masculinidad hegemónica y tóxica es una mujer emancipada o feminista (p. 12), e invitamos a la prudencia a la hora de pensar la facultad emancipadora de la violencia, de los crímenes y de los homicidios narco. Sobre este aspecto, Breny Mendoza advierte que la reivindicación del derecho de las mujeres a matar en nombre de la igualdad de género reproduce ciegamente estructuras masculinas y androcéntricas de opresión, y desplaza el régimen necropolítico de género hacia ciertas mujeres privilegiadas en vez de desactivarlo, reproduciendo formas de poder y de dominación que perpetúan las injusticias (2010a, p. 283; 2010b, p. 320).

Algunas preguntas quedan aún por hacer, y muchas pistas siguen abiertas para la investigación. Por una parte, la reflexión sobre el impacto que tiene la clase social de los personajes femeninos sobre sus posibilidades diferenciadas de empoderamiento a través de la violencia, por ejemplo, debe ser profundizada. Un estudio etnográfico de Howard Campbell (2008) realizado con mujeres trabajando para el cártel de Juárez demostró que las consecuencias de la participación femenina en el tráfico de drogas dependían de la clase social y de la posición jerárquica ocupada en la organización: si bien las mulas y las acompañantes de los traficantes solían ser más victimizadas tras su participación en el narco, las mujeres de clases sociales más altas y ocupando puestos más elevados sí solían conseguir la independencia y la emancipación deseadas y empoderarse a través del narcotráfico. Por lo tanto, no se puede subestimar la profunda dimensión de clase en juego a la hora de pensar las diferencias en las oportunidades de emancipación y de toma de poder de los personajes femeninos de nuestro corpus.

Finalmente, una reflexión profunda sobre la conceptualización de la agencia y del empoderamiento tiene que llevarse a cabo para determinar si estos conceptos, que han sido desarrollados en la academia blanca anglosajona, son los más pertinentes para describir el mayor protagonismo y los fenómenos de apropiación de poder y de autonomía vividos por los personajes femeninos mexicanos de los productos audiovisuales populares fronterizos del narcotráfico, ya que las condiciones de existencia de los personajes femeninos de la frontera son considerablemente diferentes de las condiciones vividas por los sujetos descritos por el feminismo blanco del que originan ambos conceptos. Tal vez sea necesario desarrollar nuevos conceptos o por lo menos encontrar nuevas definiciones cultural y geográficamente situadas a los conceptos existentes que den cuenta de las particularidades de las situaciones de precariedad vividas en la frontera México-estadounidense.

Bibliografía

- Bialowas Pobutsky, A. (2005). Towards the Latin American Action Heroine: The Case of Jorge Franco Ramos' *Rosario Tijeras*. *Studies in Latin American Popular Culture*, 24, 17-35.
- . (2009). Pérez Reverte's *La Reina del Sur* or Female Aggression in *Narcocultura*. *Hispanic Journal*, 30(1/2), 273-284.
- Butler, J. (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Routledge.
- Campbell, H. (2008). Female Drug Smugglers on the U.S.-Mexico Border. Gender, Crime and Empowerment. *Anthropological Quarterly*, 81(1), 233-267.
- Farge, A. (2012). Préface. En C. Cardi & G. Pruvost (Dir.), *Penser la violence des femmes* (pp. 9-12). La Découverte.
- Franco Ramos, J. (1999). *Rosario Tijeras*. Planeta.
- Héau-Lambert, C. (2014). El narcocorrido mexicano: ¿la violencia como discurso identitario? *Sociedad y discurso*, (26), 155-178.
- Jiménez Valdez, E. I. (2014). Mujeres, narco y violencia. Resultados de una guerra fallida. *Región y Sociedad*, (4), 101-128.
- Karam Cárdenas, T. (2017). Recursos semióticos en los videoclips del narcocorrido contemporáneo. En N. G. Pardo Abril & L. E. Ospina Raigosa (Comps.), *Miradas, lenguajes y perspectivas semióticas. Aportes desde América Latina* (pp. 560-575). Federación Latinoamericana de Semiótica, Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo.
- Lagarde y de los Ríos, M. (1994). Perspectiva de género. *Diakonia*, (71), 23-29.
- León Olvera, A. (2019). *La feminidad buchona: performatividad, corporalidad y relaciones de poder en la narcocultura mexicana*. [Tesis de Doctorado, Colegio de la Frontera Norte].
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics (trad. Libby Meintjes). *Public Culture*, 15(1), 11-40.
- Mendoza, B. (2010a). Reflexiones teóricas para un movimiento feminista de la no violencia. En B. Mendoza (Ed.). *Ensayos de crítica feminista en Nuestra América* (pp. 273-289). Herder.
- . (2010b). Los desafíos de los feminismos transnacionales en la nueva era del terror. En B. Mendoza (Ed.). *Ensayos de crítica feminista en Nuestra América* (pp. 303-324). Herder.

- Mercader, Y. (2012). Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico. *Tramas*, (36), 209-237.
- Mondaca Cota, A. (2015). El discurso del cuerpo femenino en la narcocultura. *Discurso, Semiótica y Lenguaje*, vol. XXVII Encuentro nacional Querétaro, 2431-2455.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Nava, G. (2003). “Pongan cuidado, muchachas, miren cómo van viviendo”. Los *feminicidios* en los corridos, ecos de una violencia censora. *Revista de literaturas populares*, 3(2), 124-140.
- Núñez Noriega, G. & Espinoza Cid, C. E. (2017). El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico: crimen organizado, masculinidad y teoría *queer*. *Estudios de género de El Colegio de México*, 3(5), 90-128.
- Ramírez-Pimienta, J. C. (2010). Sicarias, buchonas y jefas: Perfiles de la mujer en el narcocorrido. *The Colorado Review of Hispanic Studies*, (8-9), 327-352.
- Rincón, O. (2013). Todos llevamos un narco adentro –un ensayo sobre la narco/cultura/ telenovela como modo de entrada a la modernidad. *MATRIZes*, 7(2), 1-33.
- Ruiz Tresgallo, S. (2017). Jefa de jefes: 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*, 2(8), 163-176.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficante de sueños.
- . (2021 [2018]). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Sibila, D. A. & Weiss, A. J. (2014). Narco Culture. *The Encyclopedia of Theoretical Criminology*, 1-4.
- Silverman, K. (1998). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana University Press.
- Tiznado Armenta, K. (2017). *Narcotelenovelas: la construcción de nuevos estereotipos de mujer en la ficción televisiva de Colombia y México a través del relato de una realidad social*. [Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona].
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo Gore*. Melusina.
- . (2012). Capitalismo gore y necropolítica en México contemporáneo. *Relaciones internacionales*, (19), 83-102.

- . (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.
- . (2016). Estado, narcocultura y coreografías sociales del género en México. *Letras femeninas*, 42(1), 22-36.
- Valenzuela Arce, J. M. (2015 [2002]). *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. El Colegio de la Frontera Norte.
- Vásquez Mejías, A. (2016). De muñecas a dueñas. La aparente inversión de roles de género en las narcoserries de Telemundo. *Culturales*, 4(2), 209-230.
- . (2020). *No mirar. Tres razones para defender las narcoserries*. Universidad Autónoma de Chihuahua, Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Vincenot, E. (2010). Narcocine : la descente aux enfers du cinéma populaire mexicain. *Violence et société dans le cinéma latino-américain contemporain*, (213), 31-54.

Audiografía y videografía

- Bucio León, Y.L., León Arrieta, L. & Bucio Bedolla, L. (productores) y Gabito Ángel, J. (director). (2016). *Las viudas del capo* [cinta cinematográfica]. México: La Unión Films.
- Casas, C. (productora) y López, O. D. (director). (2014). *El de los lentes Carrera* [cinta cinematográfica]. México: Producciones Frontera Films y Loz Brotherz Films.
- Castañeda, M., Castañeda, S. & Gómez, A (productores) y O. Lara, A, (director). (2011). *La Recia* [cinta cinematográfica]. México: Castañeda Films.
- Castañeda, S. & Castañeda, M. (productores) y O. Lara, A. (director). (2011). *Las dos Michoacanas* [cinta cinematográfica]. México: Diamante Films y Castañeda Films.
- El Ánima de Sinaloa. (2013). Muchos enemigos (El Chapo Guzmán). *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XUOG7fMIgJY>.
- Flores, J. A. (productor) y Melendrez, B. (director). (2011a). *4 damas en 300* [cinta cinematográfica]. México: Flores Productions.
- Gaer, P. (productora) y Hernández Jr., M. (director). (2015). *La Emperatriz* [cinta cinematográfica]. México: Producciones Gaer.
- Garza, R. (productora) y Melendrez, B. (director). (2011). *La hija del capo mayor* [cinta cinematográfica]. México: John Solis Films y Garza Films.

- . (2013). *La chingona de las Hummers* [cinta cinematográfica]. México: Garza Films.
- Gutiérrez, B., Alba, M. & Moreno, S. (productores) y García Jr., E. (director). (2011). *La escolta personal* [cinta cinematográfica]. México: Richie's Productions y Baja Pictures Inc.
- Huizar, L. & Huizar, V. (productor) y Cruz Osorio, J. (director). (2013). *La familia michoacana 2: Los caballeros templarios* [cinta cinematográfica]. México: Diamante Films.
- López, D. (productor) y Murillo, E. (director). (2008). *El Chrysler 300: El corrido de Chuy y Mauricio* [cinta cinematográfica]. México: Imperial Films and Music Inc. y Baja Films Internacional.
- López, D. (productor) y Saldaña, M. A. (director). (2009). *La Reyna del Pacífico* [cinta cinematográfica]. México: Baja Films Internacional.
- López, O. D. (productor) y Murillo, E. (director). (2010a). *En preparación* [cinta cinematográfica]. México: Baja Films Internacional y Baja Pictures Inc.
- . (2010b). *Narcojuniors 2* [cinta cinematográfica]. México: Baja Films Internacional y Baja Pictures Inc.
- Los Tigres del Norte. (1974). Contrabando y traición. *Contrabando y traición*. FonoVisa.
- O. Lara, A. (productor y director). (2016). *La dama del Corvette* [cinta cinematográfica]. México: Ola Studios.
- Ortiz, G. (2016). Fuieste Mía. *YouTube*, Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=YWluGL1_TH0.
- Pérez Arroyo, F. & Silva, R. (productores) y Vera Alamillo, J. L. (director). (2000). *El chingón de los chingones* [cinta cinematográfica]. México: Diamante Films.
- Sánchez, A. L. & Martínez, E. (productores) y Martínez, E. (director). (2008). *La Suburban de las monjas* [cinta cinematográfica]. México: E.M. Producciones, Plus Entertainment & Plus Latino.
- Silva, R. (productor) y Melendrez, B. (director). (2012). *La jefa de Tijuana 2* [cinta cinematográfica]. México: Producciones Silva.
- Silvina, R. (2010). La dama de la troca colorada. *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3NTOJ4h-sIE>.