

¿Víctimas del necropoder? La construcción del cuerpo femenino en el cine mexicano sobre narcotráfico¹

Victims of necropower? The construction of the feminine body in the Mexican cinema about narco

Gabrielle Pannetier-Leboeuf

Universidad de Montréal, Montréal, Canadá - Universidad de la Sorbona-París IV, París, Francia
gabrielle.pannetier.leboeuf@umontreal.ca

Resumen

El presente artículo pretende dar pistas sobre las maneras en que el poder masculino emanado del narcotráfico influye en las imágenes del cuerpo femenino en el largometraje mexicano de ficción *Miss Bala* de Gerardo Naranjo (2011). El ejemplo del cortometraje *El otro sueño americano* de Enrique Arroyo (2004), será también presentado para introducir el análisis de *Miss Bala* y mostrar que la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino en la película de Naranjo es lejos de ser un caso aislado. Se analizará cómo el cuerpo de la mujer es presentado en estas obras a manera de espacio de expresión de la dominación patriarcal necropolítica asociada a la violencia surgida con el narcotráfico. Más específicamente, se explicará de qué maneras se puede considerar que la película de Naranjo limita el control que tiene el personaje femenino sobre su cuerpo y perpetúa en este sentido ciertas representaciones arquetípicas de género a pesar de su aspiración denunciadora de los abusos sufridos por las mujeres. Se reconocerá sin embargo que ciertos actos de resistencia emprendidos por las protagonistas de ambos productos cinematográficos pueden en el fondo traducir estrategias que, sin ser exitosas, sí apuntan hacia la existencia de una agencia en los personajes femeninos.

Palabras clave

Necropoder; narcotráfico; cuerpo femenino; agencia; cine mexicano.

Abstract

The present article aims to give hints on the ways by which the masculine power emanating from narcotraffic has an influence on the images of the feminine body in the Mexican feature film *Miss Bala*, directed by Gerardo Naranjo (2011). The example of the short-film *El otro sueño americano*, directed by Enrique Arroyo (2004), will also be presented in order to introduce the analysis of *Miss Bala* and show that the violence exercised on the feminine body in Naranjo's movie is far from being an isolated case. This research will analyze how the woman's body is presented in those films as a space of expression of the patriarchal necropolitical domination associated with the violence that emerges from narcotraffic. The paper will explore more specifically in which ways Naranjo's movie limits the feminine character's control over her own body and by doing so perpetuates certain archetypical gender representations despite its aspiration to denounce the abuses suffered by women. However, the essay will also underline that certain acts of resistance undertaken by the protagonists of both films can reveal strategies that, although unsuccessful, do present the existence of an agency for the feminine characters.

Keywords

Necropower; narcotraffic; feminine body; agency; Mexican cinema.

1. Introducción

En México, los ingresos que genera el tráfico de drogas se estiman anualmente en unos 150 mil millones de dólares (Valenzuela, 2002). Si bien el narcotráfico forma parte importante de esta economía informal, su influencia en la sociedad y en el escenario cultural mexicano no es por eso menos real, lo que atestigua la existencia de una violencia y de una ostentación inspiradas en la estética narco en distintas producciones artísticas. La importancia que tiene el *narcopoder* en el imaginario es tal, que éste encuentra actualmente eco en una multitud de manifestaciones culturales que pertenecen a la llamada *narcocultura* (Sibila & Weiss, 2014), ya sea en la literatura (García-Niño, 2013), en la canción (Valenzuela-Arce, 2002), en la arquitectura (Rivelois, 1999) e incluso en la moda (Héau-Lambert, 2014). El cine sobre narcotráfico puede ser considerado también un nuevo género dentro de las expresiones artísticas y comerciales de la cultura narco.

En varias regiones del país, entre las cuales destacan Michoacán, Veracruz y la frontera con los Estados Unidos, esta narcoviolenencia ha subido drásticamente en las últimas décadas. En el norte de México específicamente, la situación ha afectado a las mujeres de una manera particular; entre 1993 y 2010, únicamente en el Estado de Chihuahua, más de quinientas mujeres han sido asesinadas y más de mil han desaparecido (Fregoso & Bejarano, 2010: 6). El fenómeno se ha vuelto tan alarmante que se ha recurrido al neologismo *feminicidio* (Lagarde & de los Ríos, 2010; Radford & Russell, 1992) para calificar esta nueva realidad. Con el tiempo, se ha comprobado la existencia de una relación paralela entre el aumento de los feminicidios —la mayoría de las veces impunes (Pantaleo, 2010)— y la multiplicación de las actividades de los cárteles de drogas en las zonas fronterizas con los Estados Unidos (González-Rodríguez, 2002).

Películas como el largometraje de ficción *Miss Bala* (2011) de Gerardo Naranjo y el cortometraje *El otro sueño americano* de Enrique Arroyo problematizan, cada uno a su manera, la presencia y la representación del cuerpo y de la

identidad femeninos en dicho contexto de violencia misógina en el norte de México. En las páginas que siguen, nos interesaremos sobre todo al producto cinematográfico de Naranjo y al tratamiento temático, formal y estético de su protagonista femenina, Laura Guerrero. El análisis puntual de *El otro sueño americano* nutrirá nuestras reflexiones en cuanto a la violencia y a la agencia femenina en el cine mexicano y nos servirá de contrapunto al estudio del largometraje de Naranjo, permitiéndonos ver que la violencia patriarcal sentida en *Miss Bala* no es un caso aislado. Si bien la violencia ha assolado en los últimos años muchas regiones y ciudades de México y no solo el norte, escogimos dos obras cuyas tramas se sitúan precisamente al borde de los Estados Unidos porque consideramos que comparten cierto imaginario propio a la frontera (dinámicas asociadas al tráfico, promesas de una vida nueva y anonimato) que tienen una incidencia considerable en el tratamiento de las cuestiones de violencia y de género.

2. Aproximación al problema

Para el análisis temático de la película de Naranjo, nuestro marco teórico es multidisciplinario y proveniente de los estudios culturales y sociológicos y de los estudios de género. El concepto de *necropoder*, es decir, el conjunto de poderes de muerte o de vida que se ejercen sobre un grupo o una población (Mbembe, 2003), es central a nuestro análisis y, revisitado con un enfoque en cuestiones de género, permite pensar cómo los grupos de traficantes de ambas películas imponen a los personajes femeninos su poder de muerte. Efectivamente, al tratar a las mujeres como seres desechables que están a su disposición y que no tienen valor propio, los traficantes y los agentes de policía aplican sobre los personajes femeninos una violencia que corresponde a lo que Mbembe (2003) denomina *necropoder*. Este poder, en vez de remitir al poder que tiene un Estado o un grupo de hacer vivir y de dejar morir a una población, como es el caso del biopoder teorizado por Foucault (1976: 177-191), alude más bien al poder de hacer morir y de dejar vivir (Mbembe, 2003: 41-47)

y le otorga a un grupo la capacidad de decidir quién importa y quién no, quién puede vivir y quién debe morir.

3. "Punto de vista" masculino

Para el análisis formal, usamos una metodología de las teorías fílmicas feministas que corresponde a la cuestión de la agencia. Por una parte, nuestra investigación sigue las propuestas de Mulvey (1975) en cuanto al hecho de que el cine es dominado por un "punto de vista" masculino para analizar la representación de las mujeres como objetos de la mirada. Dado que las teorías de Mulvey han sido ampliamente revisadas, corregidas y mejoradas, sacamos también provecho de los acercamientos metodológicos de las analistas feministas que siguieron a Mulvey a partir de los años ochenta como Creed (1987) para criticar la opresión de las mujeres a través de los recursos cinematográficos formales empleados. Por lo tanto, nuestro análisis se inscribe metodológicamente en una línea de reivindicación del protagonismo femenino en la pantalla, proponiendo, sin embargo, leer el menosprecio hacia las mujeres a la luz de un nuevo contexto sociohistórico: el de la narcoviolenca y de los feminicidios de los últimos años en México. Por supuesto, estamos conscientes de que la evolución de los análisis de género en los estudios cinematográficos a lo largo de las últimas décadas ha abierto muchas perspectivas interpretativas más allá de las inauguradas por Mulvey, y por esta razón, lo que pretendemos aquí solo es explorar una de las múltiples pistas posibles del análisis del corpus escogido, y asimismo averiguar qué propuestas de Mulvey sobre la opresión presente en los recursos cinematográficos formales siguen o no vigentes hoy en día.

4. Sinopsis de las obras estudiadas

El objeto de estudio principal de este trabajo, el largometraje de ficción *Miss Bala* (2011), es un drama dirigido por Gerardo Naranjo, coescrito por Mauricio Katz y producido por Canana Films

y 20th Century Fox. *Miss Bala* narra la historia de Laura, una joven mexicana de la ciudad fronteriza de Tijuana que sueña con ganar el concurso de Miss Baja California para escapar de su situación precaria. Durante un tiroteo en una discoteca, Laura es separada de su amiga Azucena, por lo que emprende su búsqueda. En medio de este proceso, se dirige a la policía pero ésta la entrega a La Estrella, el grupo de narcotraficantes responsable del tiroteo. Laura terminará cautiva del jefe del grupo, quien la usará para llevar a cabo distintas misiones de sus actividades ilícitas. La historia de la trama es inspirada por el caso real de Laura Zuñiga Huízar, quien ganó los títulos de Miss Sinaloa y Miss Hispanoamérica en 2008 antes de ser arrestada en diciembre del mismo año junto a siete hombres en posesión de dos rifles de asalto (Santamaría-Gómez, 2012: 66).

La película *El otro sueño americano* (2004), que servirá de transición al análisis de *Miss Bala* al introducir elementos clave de la violencia sobre el cuerpo femenino en la frontera México-Estados Unidos, es un cortometraje de diez minutos estrenado en el Festival Internacional de Cine de Morelia. Fue dirigido por Enrique Arroyo y producido con la colaboración del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), de Costachica Producciones y del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). *El otro sueño americano* recrea la violencia física y verbal sufrida por una joven prostituta adolescente originaria de Chiapas detenida cerca de la frontera en posesión de una pequeña dosis de cocaína (Castro-Ricalde, 2015: 710). Su *sueño americano* se quiebra rápidamente al darse cuenta de que el policía de la Procuraduría General de la República que la está llevando en su patrulla tiene la intención de entregarla a un ex soldado estadounidense, Tiroteo, que se dedica a la trata de personas.

5. *El otro sueño americano: la mujer violentada como objeto del necropoder*

Por una parte, si bien la reproducción cinematográfica de esta narcoviolenca misógina y

necropolítica sobre los cuerpos de las mujeres cumple cierta función denunciadora, encierra al mismo tiempo a los personajes femeninos en un rol pasivo, disminuyendo considerablemente su *agencia* (Butler, 1990), es decir, su capacidad de actuar por su propia cuenta y de tomar decisiones como sujetos activos. Tomado de este lado, este tratamiento unívoco de las relaciones hombre-mujer en las dos obras seleccionadas puede llevar a una representación problemática de los personajes femeninos como víctimas sistemáticas de las necropolíticas de género (Wright, 2011:709) de la zona fronteriza.

En este sentido, los diez minutos de duración del cortometraje *El otro sueño americano* están cargados de violencia física y psicológica dirigida hacia la joven Sandra. El judicial, Genaro, la llama "puta", "cabrona", "pendeja", "pinche vieja", "culera", "puerca", le da cocaína, la golpea y la incita a hacerle una felación (Castro-Ricalde, 2015: 571). Además, la ata al carro con esposas, obligándola sádicamente a escuchar las atrocidades que le harán los hombres a quienes será entregada. Mientras Sandra llora, Genaro le cuenta, también con detalles, lo que le pasó a otra mujer cuando estos mismos hombres la torturaron antes de matarla. La película termina con la venta de Sandra al estadounidense Timoteo y deja claro que no existe para ella otra salida que la violación, la tortura y la muerte.

Todo el corto está rodado con el mismo encuadre, presentando a la protagonista únicamente desde el punto de vista del tablero del carro. Mientras que el discurso y los insultos del conductor llenan la banda sonora, el encuadre fijo centrado en la mujer permite detallar cada una de sus reacciones frente a lo ocurrido. En este caso, el encuadre contribuye, por su fijeza, a encerrar al personaje femenino en la pantalla, como otra cárcel más de la que es imposible escapar. Dicho tratamiento de la cámara, que recrea la opresión de la mujer por los recursos formales y la atmósfera sofocante que se añade a la violencia de los diálogos, ancla la violencia tanto en la corporalidad del personaje femenino como en la materialidad fílmica. Más aún, el hecho de que el punto de vista sea orientado hacia Sandra y no hacia su interlocutor hace eco a las

críticas de Mulvey (1975), para quien la dominación del cine por un punto de vista masculino altera las imágenes de la mujer, presentándola como objeto de la mirada masculina y no como sujeto¹. La inmovilidad del plano y la angulación fija remiten también en el plano metafórico a la realidad violenta e inmovible sufrida por las mujeres en la frontera (Castro-Ricalde, 2015: 579).

Además, la interrupción frecuente de los planos por "nieve" o ruido blanco característico de las cintas VHS vírgenes sugiere que el corto que visionamos podría ser el resultado de una grabación *amateur* realizada en la diégesis con equipos de filmación improvisados o de bajo costo, lo que se induce también por la degradación de la calidad de la imagen y la sobrexposición de la fotografía (Castro-Ricalde, 2015: 578). Esta estética particular de la imagen insinúa que el propio personaje está grabando a la joven que lleva presa en su carro, lo que alude al fenómeno *snuff* en el que se tortura, viola o mata a una persona frente a una cámara.

6. *Miss Bala* y la presencia insistente del cuerpo femenino: la reducción del personaje a su corporalidad

A la luz de este ejemplo de opresión masculina narco sobre la mujer, perceptible tanto en la trama narrativa como en la estética del corto, cabe ahora explorar cómo se percibe la narco-violencia en nuestro objeto principal de estudio, el largometraje *Miss Bala*. En esta sección, se explorará de qué maneras el personaje de Laura es reducido en varias ocasiones a su corporalidad; se estudiará primero el énfasis puesto en su cuerpo a la vez por el discurso de los narcotraficantes y por el tipo de planos en la imagen. Luego, se presentará las técnicas objetivadoras de erotización de este cuerpo, antes de abordar finalmente las estrategias de instrumentalización del cuerpo de Laura por el grupo de traficantes y la consiguiente relegación de este cuerpo femenino a la *vida nuda* teorizada por Agamben (1998).

6.1. El cuerpo en el centro de la imagen y del discurso

En *Miss Bala*, Laura Guerrero, la protagonista, es forzada a tener contactos sexuales no deseados con Lino Valdez, el jefe del grupo de traficantes La Estrella. Lino promete ayudarla a encontrar a su amiga Azucena ("Suzu") y, además, usar sus contactos para permitirle entrar en el certamen de belleza. De cierta manera, Lino le roba a Laura el control sobre su propio cuerpo así como la posibilidad de disponer del mismo como ella lo desee. En la película, además de ser usada como objeto sexual, Laura ve también su cuerpo transformado en herramienta económica por los narcotraficantes: Lino la obliga a efectuar el trabajo de "mula", que consiste en llevar dinero y mercancías ilegales de un país a otro. La mula tiene primero que cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos con fajos de billetes debajo de su ropa y volver a México con cajas llenas de armas de fuego. El cuerpo de Laura también sirve a los fines del grupo criminal cuando su belleza física, su juventud y su recién adquirido título como Miss Baja California, son utilizados para seducir al General Salomón Duarte, un militar de las fuerzas policiales a quien los esbirros de Lino intentan matar.

La triple instrumentalización del cuerpo femenino de Laura como herramienta sexual, como mecanismo o vehículo para transportar dinero a Estados Unidos y hacer negocios ilícitos, así como objeto de seducción y de atracción, parece apuntar hacia cierta falta de agencia del personaje de la mujer en cuanto a la disposición de su cuerpo en la película de Naranjo (Molina-Lora, 2013: 236, 241-243). La obra termina incluso con la captura de Laura por los militares, en cuanto miembro del grupo La Estrella, y con su liberación en un lugar remoto y no identificado. A pesar de que no se sabe con certidumbre lo que le ocurrirá a Laura, es presumible que ésta no logrará encontrar un final feliz, sino que quedará sometida al necropoder impuesto por los narcotraficantes en colaboración con la policía en la zona fronteriza.

En el mismo orden de ideas, se puede también argumentar que los recursos cinematográficos

formales de la película de Naranjo enfatizan la pérdida y la dilución de su identidad a manos de los narcotraficantes. Efectivamente, el hecho de que la cámara evite la cara de Laura y de que el montaje la esconda en los planos iniciales así como en el último plano apunta hacia el robo de identidad de la protagonista (Colín-Rodea, 2014: 433-434) que acompaña su transformación en Miss Baja California y, paralelamente, su adentramiento en el mundo criminal machista tijuaneño. Por ejemplo, en los primeros tres minutos y treintaicuatro segundos de la cinta, la cara de Laura está escondida, ya sea por otros elementos del espacio diegético situados en el primer plano, por los ángulos de cámara que la muestran de espaldas o de perfil, por los cortes frecuentes de la parte superior de su cuerpo por el encuadre o por sus miradas al suelo. Al bloquear el acceso a la cara del personaje principal durante toda esta primera secuencia, el montaje impide al espectador entrar en relación con Laura, dado que la cara es generalmente la puerta de acceso a la experiencia íntima. El hecho de que se muestre al personaje principal por primera vez en la pantalla solo después de esta apertura de la película puede además tener un efecto anunciador de la amenaza de borramiento identitario que pesa sobre Laura con la violencia narco que se abatirá sobre ella.

Por otra parte, la insistencia formal sobre el cuerpo de la joven mexicana deja entrever la reducción del personaje de Laura por los narcotraficantes a su envoltura carnal y los impactos que la influencia narco tiene sobre su cuerpo. Efectivamente, en algunas secuencias clave de la película, la cámara se detiene sobre algunas partes del cuerpo del personaje con primeros planos, como cuando Laura se prepara para entrar en la ducha; la cámara revela en este momento las equimosis que tiene en la nalga izquierda (38:17). La cámara se detiene también sobre su cuerpo cuando se muestra el abdomen del personaje envuelto en cinta adhesiva (51:38, 52:18). En estos planos, el cuerpo femenino llena visualmente buena parte del encuadre, lo que lo coloca también en el centro de las preocupaciones del espectador. Lo que es sugerido formalmente y percibido visualmente por el espectador en estos ejemplos es que la identidad

del personaje femenino de Laura es reducida a su cuerpo por los narcotraficantes y que es principalmente a través de este cuerpo que estos ejercen su poder sobre ella.

El hecho de que Lino y el grupo La Estrella no acepten ver en Laura algo más que un objeto y un cuerpo de mujer es también confirmado verbalmente por el narcotraficante: la manifestación discursiva más sintomática de este encerramiento corporal es el uso constante por Lino del nombre "Canelita" para referirse a Laura. Además de recurrir al diminutivo "ita" como para infravalorar a Laura frente a los hombres del grupo criminal, Lino superpone un nombre ficticio, Canelita, al nombre real de Laura, que se rehúsa en reconocer. Al hacerlo, le impone discursivamente a Laura una identidad que la encierra en su cuerpo definiéndola solamente por sus atributos corporales, es decir, su piel de color canela, y reduciéndola a un objeto estético producido, una vez más, para la mirada masculina.

6.2. Mirada masculina sobre el cuerpo erotizado

Este cuerpo color canela al que es reducida Laura es, en varias ocasiones, erotizado por el montaje, que apela a las reacciones sensoriales del espectador insistiendo sobre la sensualidad del cuerpo de Laura. Las decisiones estéticas en cuanto al tratamiento formal del cuerpo de Laura dejan entonces en el aire la impresión de una mirada masculina (*male gaze*, cf. Mulvey, 1975) y patriarcal fijada sobre ella. Más de una vez, como cuando Laura se quita la bata para ponerse en ropa interior, la mirada inducida por la cámara es objetivadora: una panorámica vertical ascendente le permite incluso al espectador observar casi todo su cuerpo de espaldas, de las rodillas a los hombros (49:43). El espectador es invitado a observar a la mujer joven de la misma manera en que lo hace el jefe de los narcotraficantes y a adoptar su mirada impregnada de los esquemas patriarcales. Al adherirse a esta mirada, el espectador es también llevado a sentir el peso de su propia mirada de hombre sobre Laura para percibir mejor la situación de peligró

y preocuparse por la vulnerabilidad sexual en la que se encuentra la protagonista frente a Lino.

Al respecto, cabe preguntarse lo que representan las secuencias del concurso de belleza de *Miss Baja California*, concurso en el que las candidatas deben pavonearse por turnos ante el público en traje de baño y en sugerente vestido, sino una problematización de la transformación de la mujer en objeto y de su reducción a su corporalidad. Es precisamente el grupo de narcotraficantes La Estrella que termina moviendo los hilos de este concurso y que usa su influencia para que Laura sea declarada gran ganadora, lo que es una prueba de la omnipresencia del narcopoder en las instituciones mexicanas, incluso en las que transforman a la mujer en objeto. Una vez coronada, Laura es definida y presentada a la sociedad mexicana, a los medios de comunicación y al General Salomón Duarte ante todo por su título de *Miss*. Es también a partir de la experiencia del concurso de belleza que el espectador es llevado a hacerse una primera opinión del personaje ya desde el título² de la película, *Miss Bala*, y así mismo desde la portada del DVD, en la que la joven mexicana es presentada en tacones, vestida con un bikini y luciendo la diadema del concurso y la banda de *Miss Baja*. Esta imagen apunta de hecho plenamente a los clichés narcoestéticos de la *Miss* acompañadora del narcotraficante o *mujer-trofeo* que le permite al narco exhibir su poder y su virilidad (Santamaría-Gómez, 2012: 63, 64, 69), clichés compartidos en el imaginario narco tanto mexicano como colombiano.

6.3. Cuerpo, instrumentalización y vida nuda

El hecho de que Laura sea reducida a su corporalidad por Lino y su grupo relega el personaje a la vida nuda (*bare life*) problematizada en primer lugar por Hannah Arendt (1951) y más tarde por Giorgio Agamben (1998), es decir, a la vida sin valor de los individuos a los que los grupos ejerciendo el poder no reconocen más que una vida biológica, pero a quienes se niega la vida política. Desde la perspectiva de los que ejercen su poder sobre ellos, estos individuos reducidos

a su cuerpo y a su existencia fisiológica pueden consecuentemente ser asesinados en toda impunidad o ver su cuerpo instrumentalizado sin que les sea reconocido ningún derecho cívico (Agamben, 1998: 18). En el caso que nos interesa, el grupo La Estrella se otorga entonces el poder de pronunciarse sobre el valor de la vida humana, de determinar quién puede ser relegado a la vida nuda y ver su vida y su cuerpo instrumentalizados en función de los intereses del grupo de traficantes³.

A medida que Laura se ve obligada de tener contactos sexuales con el jefe del grupo de traficantes La Estrella, el espectador es llevado a contemplar con desamparo la manera con la que Laura se somete a los deseos carnales de Lino. Ocurre incluso que el montaje añade artificialmente una sensación de coerción sexual a ciertas imágenes incluso cuando esta connotación estaba ausente de la trama narrativa. Por ejemplo, cuando Laura venda las heridas de Lino en su pierna, el ángulo de cámara la presenta a la mirada del espectador de espaldas, arrodillada ante el traficante que está sin camisa, como si estuviera a punto de hacerle una felación, lo que el espectador percibe como una proximidad física incomodante (Bongertman, 2014: 43-44). Desde un punto de vista proxémico, Lino está a menudo particularmente cerca de Laura, incluso cuando se encuentran en espacios relativamente amplios⁴, lo que consolida también la sensación de ahogo impuesta al personaje principal por la presencia física del criminal.

El cuerpo del personaje, además de ser reducido por Lino a un cuerpo biológico, que es sometido a la *vida nuda* y del que el traficante puede abusar sexualmente, es también instrumentalizado con fines estratégicos. Esta instrumentalización deriva de hecho de un fenómeno ampliamente difundido en los ambientes narco, que Bongertman llama "la ética corporal de la narcocultura" (2014: 42), fenómeno por el que los narcotraficantes comparten una visión común de la aceptabilidad moral de la instrumentalización del cuerpo femenino para sus actividades. En este sentido, el director de *Miss Bala* ha confirmado en entrevista que los malos tratos sufridos por el personaje femenino de Laura son centrales en la

cinta y son el eco de los esquemas patriarcales vehiculados por la sociedad mexicana: "The way women were treated in the town where I grew up was definitely wrong—in fact, *Miss Bala* has a lot to do with this concept of women as just tools to be used" (Mongrel Media, 2011: 11). El cartel oficial mexicano de la película, en el que se ve al personaje parado en sujetador, las manos detrás de la cara, llama de hecho la atención sobre la vulnerabilidad total de la joven protagonista así como sobre su pérdida de autonomía frente al necropoder del grupo criminal.

Los planos en los que Lino comprime el abdomen untado de aceite de Laura con varias capas de cinta adhesiva para luego incorporar los fajos de dólares estadounidenses llegan a hacer sentir al espectador la opresión vivida por Laura, con los primeros planos que duran respectivamente 29 (51:38) y 18 segundos (52:18) sobre su abdomen y con el sonido siniestro de la cinta que se despega y que domina la banda de sonido. La decena de vueltas de cinta adhesiva que Lino completa alrededor del cuerpo de Laura consolida también esta impresión de que el suplicio vivido por el personaje se imprime cada vez más profundamente sobre su cuerpo. Además, los fajos de billetes pegados al cuerpo de Laura anclan visualmente al personaje en su rol exclusivamente económico y utilitario a los ojos del traficante.

Más allá del universo diegético, es posible preguntarse si el director Gerardo Naranjo y su equipo de producción no instrumentalizarían ellos mismos el cuerpo de la actriz Stephanie Sigman para acrecentar las ventas de la película en un público local e internacional. Efectivamente, el espectador es interpelado por la presentación estetizada que hace Naranjo del cuerpo de Sigman en la cinta y por la imagen del cuerpo joven y atractivo de la actriz en sujetador sobre el cartel mexicano de *Miss Bala*, lo que sugiere que la instrumentalización del cuerpo femenino con fines económicos no sería exclusiva a la diégesis, sino que tendría lugar también en el espacio profílmico e incluso espectacular.

7. Sexo, huida y... ¿agencia?

Sin embargo, nos parece esencial aportar algunos matices a los argumentos antes mencionados para evitar revictimizar a los personajes femeninos en nuestro propio análisis, lo que sería en el fondo caer en la misma dinámica de desempoderamiento femenino que estamos denunciando. Así, si bien es cierto que ni Laura, ni Sandra logran escapar de la situación de peligro que les imponen los hombres narcotraficantes, cabe subrayar que ninguna de las dos es un ser pasivo; en ambos casos, son más bien las condiciones económicas y sociales en las que viven los personajes las que reducen sus posibilidades de acción.

De hecho, se puede incluso leer algunas de las acciones llevadas a cabo por estas mujeres frente a su entorno opresor como demostraciones de su agencia, revisando en este caso el concepto de agencia femenina para incluir en ello no solo las manifestaciones de la capacidad *real* de acción (en este caso, el éxito para sacarse de su situación no deseada junto a hombres violentos), sino también las tentativas y las estrategias movilizadas para hacerlo, aunque esas luego no funcionen.

En este sentido, en *Miss Bala*, Laura se evade por la ventana durante la balacera de la discoteca al inicio de la película (13:10), intenta huir del hombre de mano de Lino por la puerta trasera del local de certamen de belleza (31:16), toma la decisión de quedarse con los traficantes a cambio de la seguridad de su padre y de su hermano (41:01), contacta a su hermano y a su padre con el celular que le entregó el grupo criminal (1:12:36) —a pesar de la interdicción formulada por Lino de hablar con su familia— y decide irse sola por la playa después del concurso de belleza (1:18:40), aunque se regresa eventualmente a la camioneta del traficante y acepta la actividad sexual con él. También advierte en voz baja al General Salomón Duarte de que lo están intentando matar y de que los están escuchando (1:39:29), contradiciendo los planes de Lino y de su grupo. Estas tentativas de huida y actos de rebeldía emprendidos por la joven tijuanesa, sin ser suficientes para cambiar el rumbo de

los acontecimientos, sí por lo menos dan cuenta de la inteligencia y de la voluntad de Laura de resistir de manera creativa y persistente a la narcoviencia (Molina-Lora, 2013: 241). El mero hecho de que ella quiera participar al concurso de Miss Baja y usar su cuerpo como un “recurso” para sacarse de la pobreza deja entrever que el cuerpo de Laura no es exclusivamente sometido, sino que lo percibe también como un agente posibilitador, una herramienta, un capital o un medio más para abrirse las puertas de una nueva vida y mejorar su situación (Molina-Lora, 2013: 241), siempre de acuerdo, sin embargo, con los principios narcoculturales según los que “el cuerpo en las mujeres y el crimen en los hombres son maneras válidas de salir de pobres” (Rincón, 2013: 22).

En cuanto a Sandra en *El otro sueño americano*, también moviliza unas cuantas estrategias para lograr su liberación, aunque todas fracasan. Además de intentar negociar y mostrarse convincente con el conductor para que la deje ir, intenta escaparse y salir corriendo (3:47), demostrando que está dispuesta a actuar y a intentar todo para irse, antes de finalmente llorar y suplicar a Genaro que le devuelva su libertad. Hasta la felación que le da a Genaro en un intento desesperado de comprar su libertad, si bien puede interpretarse como un acto de sumisión femenina como se ha hecho antes, también podría leerse como otro acto más realizado deliberadamente por la protagonista para lograr sus fines y mejorar su situación. La sonrisa que esboza inmediatamente después de este acto parece de hecho confirmar esta lectura, como si Sandra estuviera consciente de su talento para dar sexo oral.

Considerándolo bien, parece entonces que a pesar de que los personajes de ambos títulos no puedan evadir la violencia sobre sus cuerpos, son sin embargo personajes fuertes, astutas e inteligentes, y en este sentido es posible que los directores de ambas películas no hayan creado personajes tan desproveídos de agencia como lo dejaban suponer tanto la primera lectura de los metrajes como la fatalidad de la violencia y el final infeliz de las protagonistas estudiadas.

8. Conclusiones

A la luz de estas consideraciones, creemos que aunque el destino trágico de los personajes de Laura (*Miss Bala*) y Sandra (*El otro sueño americano*) se inscribe dentro de un proceso de denuncia cinematográfica del sometimiento corporal femenino a la narcoviencia patriarcal, es decir, a la violencia teñida de machismo y de desprecio hacia el género femenino que es perpetuada por los grupos narco, se puede criticar la fatalidad con la que *Miss Bala* recrea y perpetúa las representaciones arquetípicas de género, situación que también se percibe en el cortometraje *El otro sueño americano*, presentado en el presente artículo como soporte. Al poner en escena la impotencia femenina para poner fin a su sumisión al narcopoder ejercido por los hombres traficantes, las dos películas contribuyen en cierta medida a la naturalización cinematográfica del discurso patriarcal sobre la mujer, tal como lo denuncia Creed (1987). Con esta afirmación, no estamos proponiendo minimizar la importancia de la violencia de género en México, ni mucho menos negar su existencia; la apuesta es por una reivindicación de las representaciones femeninas en el espacio cinematográfico que se sitúen fuera del arquetipo de mujer-víctima-débil-dominada frente al narcotraficante hombre-verdugo-fuerte-dominante (Mercader, 2012: 236).

Películas como *Miss Bala* aciertan en llevar a la pantalla la difícil realidad que sufren las mujeres en un contexto de narcoviencia; esta denuncia cumple un papel fundamental en la toma de conciencia de la gravedad y de la magnitud de esta problemática y de sus repercusiones sobre las mujeres. Sin embargo, parece que la imposibilidad de superar la imagen de una mujer sin recursos ni esperanzas frente a las necropolíticas del mundo narco refuerza y afirma el destino sin salida de las mujeres en el mundo patriarcal violento de la frontera estadounidense.

Ahora bien, consideramos, al igual que De Lauretis (1987), que hay que reivindicar la agencia femenina presente en los discursos dominantes en vez de simplemente presentar estos discursos como opresivos. Por esta razón, también convenimos que tanto *Miss Bala* como *El otro*

sueño americano hablan de una configuración femenina de ficción que toma decisiones propias y emprende acciones de manera activa, a pesar del fracaso sistemático de sus iniciativas. Cabe preguntarse no obstante si este tipo de agencia es suficiente para lograr la construcción de una emancipación femenina en el imaginario mexicano o si convendría apuntar hacia un modelo aún más empoderado (*empowering*) de mujer. Queda también por estudiar, en el marco de una investigación futura, en qué medida el tratamiento del tema de la narcoviencia de género por directoras mujeres como Lourdes Portillo, quien produjo el documental *Señorita extraviada* (2001), difiere de esta aproximación masculina, posibilitando la presentación de una voz y de un punto de vista que rompan con el cine hecho por y para hombres.

Notas

1. Este artículo es una versión enmendada y ampliada de un trabajo publicado en la revista *Hispanophone*, revista de estudiantes del programa de Estudios hispánicos (Université de Montréal).

2. Ahora bien, cabe precisar que el hecho de que Sandra esté presentada como objeto de la mirada no significa por ello que el director adhiera a la visión machista que está omnipresente en su cortometraje. Al contrario, los títulos finales dejan muy clara la intención de denuncia que atraviesa la obra de Arroyo, con un uso del pretérito perfecto que además vincula los crímenes y las desapariciones con el presente (Castro-Ricalde, 2015: 571-572). Dicha función denunciadora del corto se puede leer también en la presencia breve de unas cruces pintadas de color rosa que aparecen por la ventanilla (2:52) y que invitan a entender el destino horrible de Sandra como parte de un fenómeno más amplio que es el feminicidio (Castro-Ricalde, 2015: 570, 572).

3. Si es cierto que el título de la película, *Miss Bala*, presenta al personaje femenino como protagonista absoluta de la película, dicho título no le reconoce ni una identidad ni una existencia fuera del certamen de belleza y de la exposición a la violencia. En este sentido, el título parece más bien anonimizar al personaje; Laura no es Laura, sino una *Miss*.

4. Conviene sin embargo precisar que no solo los cuerpos de mujeres son instrumentalizados por el narcopoder y relegados a la vida nuda: lo son también los de algunos hombres. Los cadáveres masculi-

nos, ya sea los de enemigos traficantes o de agentes estadounidenses de los servicios de lucha contra el tráfico de drogas, son frecuentemente colgados de los puentes y viaductos y usados como medios de comunicación por los grupos de narcotraficantes que se sirven de estos cuerpos para pasar mensajes a los cárteles rivales, a los servicios de policía o al gran público. En la película de Naranjo, por ejemplo, el cadáver de un agente infiltrado de la DEA, después de haber sido aplastado por una camioneta y arrastrado en la ruta por el cuello, es colgado de un viaducto como demostración en el espacio público de la fuerza y del poder del grupo La Estrella. El grupo usa el cadáver para lanzar una advertencia a las fuerzas del

orden que intentan perjudicar las actividades del grupo (1:27:14).

5. Pensemos por ejemplo en el momento en el que Laura y Lino están sentados en el asiento de atrás de una camioneta después de haber dejado los cadáveres enfrente de la embajada de los Estados Unidos: Lino está instalado en el asiento del medio y tiene un brazo alrededor de su cuello (27:31). Otro ejemplo es cuando la cara de Lino se acerca gradualmente a la de Laura en su cama y aparece en la parte derecha del encuadre (43:12).

Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Arendt, H. (1951). *The Origins of Totalitarianism*. Nueva York: Harcourt-Brace.
- Arroyo, E. (Director) (2004). *El otro sueño americano*. [DVD]. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Costachica Producciones, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).
- Bongertman, E. (2014). *La enunciación de la identidad marginal: el Justiciero en el melodrama de la narcocultura mexicana*. Leiden: Leiden University Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Castro-Ricalde, M. (2015). "No olvides, no olvides": la construcción de la memoria en *El otro sueño americano* de Enrique Arroyo (2004)". *Revista Iberoamericana*, 251, 569-582. doi: 10.5195
- Colín-Rodea, M. (2014). "Miss Bala, la normalidad del mal y la dimensión psicológica del miedo". En *Changes, Conflicts and Ideologies in Contemporary Hispanic Culture*, pp.432-452. Fernández Ulloa, T. (ed.). Cambridge: Cambridge Scholar Publishing. Recuperado de http://www.csub.edu/~tfernandez_ulloa/changes.pdf
- Creed, B. (1987). "Feminist Film Theory: Reading the Text". En *Don't Shoot Darling! Women's Independent Filmmaking in Australia*, pp. 280-313. Blonski, A., Creed, B. y Freiberg, F. (eds.). Richmond: Greenhouse Publications.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir*. París: Gallimard.
- Fregoso, R. L. & Bejarano, C. (eds.). (2010). *Terrorizing Women: Femicide in the Americas*. Durham y Londres: Duke University Press.
- García-Niño, A. E. (2013). La narconarrativa un subgénero literario fronterizo y binacional. *Razón y palabra*, 84. Recuperado de http://www.razonypalabra.org.mx/N/N84/V84/14_Garcia_V84.pdf
- González-Rodríguez, S. (2012). *The Femicide Machine*. Los Ángeles: Semiotext(e).
- Héau-Lambert, C. (2014). El narcocorrido mexicano: ¿la violencia como discurso identi-

- tario?. *Sociedad y discurso*, 26, 155-178. Recuperado de <https://journals.aau.dk/index.php/sd/article/download/1097/926>
- Lagarde & de los Ríos, M. (2010). "Preface: Feminist Keys for Understanding Femicide". En *Terrorizing Women: Femicide in the Américas*, pp. xi-xxvi. Fregoso, R. L. y Bejarano, C. (eds.). Durham y Londres: Duke University Press.
- Mbembe, A. (2003). *Necropolitics* (trad. Libby Meintjes). *Public Culture*, 15(1), 11-40. Recuperado de https://people.ucsc.edu/~nmitchel/achille_mbembe_-_necropolitics.pdf
- Mercader, Y. (2012). Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico. *Tramas*, 36, 209-237. Recuperado de <http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2012/no36/8.pdf>
- Molina-Lora, L. (2013). Narrativas de tráfico en la producción cultural de México, Colombia y España. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 38(1), 229-247. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/pdf/24388690.pdf?refreqid=excelsior:d1a4c276a65eaebe7fbc490fbd609030>
- Mongrel Media. (2011). *Miss Bala* [libro de la película]. Toronto: Mongrel.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. doi: 10.1093. (1989 [1981]). Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). En *Visual and Other Pleasures* (pp.29-38). Mulvey, L. (ed.). Basingstoke: Macmillan.
- Naranjo, G.(Director) (2011). *Miss Bala*. [DVD]. México: Canana Films, 20th Century Fox.
- Pannetier-Leboeuf, G. (2016). Cine mexicano y narcoviolencia patriarcal: los casos de *Miss Bala* y *El otro sueño americano*. *Hispanophone*, Recuperado de <http://hispanophone.ca/2016/04/08/cine-mexicano-y-narcoviolencia-patriarcal-los-casos-de-miss-bala-y-el-otro-sueno-americano/> (Consultado el 19 de mayo de 2017)
- Pantaleo, K. (2010). Gendered Violence: An Analysis of the Maquiladora Murders. *International Criminal Justice Review*, 20(4), 349-365. doi: 10.1177/1057567710380914
- Radford, J. & Russell, D. E. H. (1992). *Femicide, the Politics of Woman Killing*. Buckingham: Open University Press.
- 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. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/matriz/article/viewFile/69414/71991>
- Rivelois, J. (1999). *Drogue et pouvoirs: du Mexique aux paradis*. París: L'Harmattan.
- Santamaría-Gómez, A. (coord.). (2012). *Las jefas del narco*. El ascenso de las mujeres en el crimen organizado. México: Grijalbo.
- Sibila, D. A. & Weiss, A. J. (2014). Narco Culture. *The Encyclopedia of Theoretical Criminology*, 1-4. doi: 10.1002/9781118517390.wbetc195
- Valenzuela, J. M. (2002). *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. México: Plaza y Janés.
- Wright, M. W. (2011). Necropolitics, Narcopolitics, and Femicide: Gendered Violence on the Mexico-U.S. Border. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 36(3), 707-731. doi: 0097-9740/2011/3603-0015.

Sobre la autora

Gabrielle Pannetier Leboeuf es doctorante en estudios hispánicos en cotutela entre Université de Montréal y Paris-Sorbonne (Paris IV). Es también encargada de curso para el programa de estudios latinoamericanos en el departamento de literaturas y de lenguas del mundo (Université de Montréal). Premiada de una Beca de Estudios Superiores de Canadá Joseph- Armand-Bombardier (BESC-CRSH).

¿Cómo citar?

Pannetier-Leboeuf, G. (2017). ¿Víctimas del necropoder? La construcción del cuerpo femenino en el cine mexicano sobre narcotráfico. *Comunicación y Medios*, (36), 43-54.