

Narcotelenovelas y narcoéstéticas: del entretenimiento a la necropolítica

Xavier Brito Alvarado e Carlos Martínez Bonilla

Xavier Brito Alvarado

Universidad Técnica de Ambato – San Juan de Ambato, Ecuador.

E-mail: lx.brito@uta.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8593-3691>

Carlos Martínez Bonilla

Universidad Técnica de Ambato – San Juan de Ambato, Ecuador.

E-mail: carlosmartinezb@uta.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0066-8361>

Resumen: Llegaron para quedarse, sus producciones implican un amplio despliegue tecnológico, económico y audiovisual. Su éxito radica en su dramatismo tendiente a seducir a un amplio mercado de televidentes. Las narcotelenovelas más allá de una narrativa basada en la espectacularidad de la criminalidad, muestran una parte de la problemática del narcotráfico, matizadas por la exageración y la ficción, que no invalida su importancia como fuente de reflexión social, política y cultural. Este ensayo se apuesta por reflexionar a las narcotelenovelas a partir de un recorrido teórico proveniente de la comunicación, sociología y la teoría política. El objetivo principal es cartografiar a las narcotelenovelas como la gran industria cultural de las producciones televisivas, que reflejan disputas y tensiones en lo político y social.

Palabras clave: Medios; Telenovela; Narcotelenovela; Necropolítica.

Artigo recebido em 22 de setembro de 2023 e aprovado para publicação em 11 de dezembro de 2023.

DOI: <https://doi.org/10.33871/nupem.2025.17.40.8304>

Narcotelenovels and narcoesthetics: from entertainment to necropolitics

Abstract: They are here to stay, their productions involve a wide technological, economic and audiovisual deployment. Its success lies in its drama aimed at seducing a wide market of viewers. Narco-soap operas beyond a narrative based on the spectacularity of criminality, show a part of the problem of drug trafficking, nuanced by exaggeration and fiction, that doesn't invalidate its importance as a source of social, political and cultural reflection. First of all this essay is committed to reflecting on narco-soap operas from a theoretical journey from communication, sociology and political theory, which allows us to weave scenarios for the debate of this social. And the main objective is to map narcotelenovelas as the great cultural industry of television productions, which reflect disputes and tensions in the political and social spheres.

Keywords: Media; Soap opera; Narcotelenovela; Necropolitics.

Narcotelenovelas e narcoestética: do entretenimento à necropolítica

Resumo: Elas vieram para ficar, suas produções envolvem amplo desdobramento tecnológico, econômico e audiovisual. Seu sucesso está no drama que tende a seduzir um vasto mercado de telespectadores. As narcotelenovelas, para além de uma narrativa baseada na espetacularidade do crime, mostram uma parte da problemática do tráfico de drogas, matizada pelo exagero e pela ficção, o que não invalida a sua importância como fonte de reflexão social, política e cultural. Este ensaio, em primeiro lugar, tem como objetivo refletir sobre as narcotelenovelas a partir de um percurso teórico da comunicação, da sociologia e da teoria política. O objetivo principal é mapear as narcotelenovelas como a grande indústria cultural das produções televisivas, refletindo disputas e tensões políticas e sociais.

Palavras-chave: Mídia; Novela; Narcotelenovela; Necropolítica.

Notas introductorias

La telenovela, sin duda, es la “reina” de las industrias culturales latinoamericanas, sus formas de narrar las cotidianidades sociales e individuales permiten tejer una serie de relaciones “afectivas” entre las historias y los espectadores. Su éxito radica “en la emoción del conflicto, de la comprensión salvaje o de la lucha moral entre seres irreconciliables” (Vilches, 2001, p. 133). En estas producciones la cotidianidad y el melodrama se juntan para convertirse en una sintaxis audiovisual, sobre las particularidades sociales de América Latina. Para todos los gustos hay telenovelas que se han convertido en un espacio para la reflexión sobre los conflictos sociales latinoamericanos, una forma de crear un “idioma latinoamericano” de reconocimiento de las geografías y hablas en que habitamos.

La telenovela se presenta bajo un juego seductor de narrativas que requiere, según Omar Rincón (2008), 1) elegir un título cautivador para adaptarse a un tema real o ficticio; 2) crear personajes: un tonto, un tirano, una mujer inocente, un caballero y un héroe; 3) poseer una narrativa de pobreza, romance, luchas de clases y la maldad; 4) canciones identificatorias con el drama central; y 5) el triunfo del bien sobre el mal. Por ello, seduce a las masas que necesitan y reclaman un espacio mediático para contar sus historias, que han sido marginadas por los discursos hegemónicos de las élites sociales y académicas, que las ubicaban como producciones destinadas a las masas consideradas incultas alejadas del conocimiento y del buen gusto y, que por tanto, no merece ser considerada para el debate comunicacional, ni social, además de ser catalogadas como historias de fantasías que hacen que el pueblo se narcotice. No obstante, desde los ochenta la telenovela entró en un proceso de migración de los medios hacia la academia, la cual comenzó a reflexionarla como un producto no solo comercial, sino cultural. Así tenemos Jesús Martín-Barbero (1992), Oscar Landi (1992), Beatriz Sarlo (1994); Muñiz Sodré (1997), Nora Mazziotti (2006), Carlos Monsiváis (2006), entre otros, han teorizado a la telenovela como una espacio académico y social.

Para Oscar Steimberg (1997) la telenovela ha tenido un recorrido histórico caracterizado por: 1) el primitivo y fundante lleno de relatos fantásticos derivados del folletín; 2) la etapa moderna que refleja los conflictos sociales surgidos dentro del seno familiar, la política y la economía; y 3) la etapa posmoderna o neobarroca caracterizada por la coexistencia de relatos paralelos, que mezclan lo real con lo fantasioso.

En relación a los contextos culturales cada país produce telenovelas con sus “marcas propias”, así tenemos: Brasil ha producido: migraciones, esclavitud, colonialismo, religión, ciencia, homosexualidad y drogadicción: *Avenida Brasil* (2012), *Passione* (2011), *América* (2005), *El clon* (2002), *La esclava Isaura* (2004), *Lazos de familia* (2000), *Terra nostra* (1999), *Dona Beija* (1986), entre otras.

Colombia ha colocado su estilo el “colombianismo”, marca narrativa de su condición política y social: *Café con aroma de mujer* (1994), *Las aguas mansas* (1994), *Yo soy Betty la fea* (1999), *Sin tetas no hay paraíso* (2006), *El cartel* (2008), *El cartel de los sapos* (2009), *Escobar, el patrón del mal* (2012).

México ha tenido el modelo narrativo “Televisa”, enfocado en la moral conservadora, propia de las producciones de cine y radio de los años cuarenta y cincuenta. Estas producciones se alzan como un relato en defensa de la familia y la justicia, así tenemos: *Los ricos también lloran* (1979), *El derecho de nacer II* (1985), *Rosa salvaje* (1987), *La madrastra* (2005), *María Mercedes* (1992).

Venezuela, la otrora “meca” de la telenovela sudamericana, ha producido historias bajo dos miradas: 1) mujeres solitarias, hermosas y heroínas que deben afrontar la vida con sufrimiento y altivez, y 2) mostrar el progreso económico del país gracias a la explotación petrolera, algunos ejemplos: *Topacio* (1984), *Cristal* (1985), *Kassandra* (1991), *La mujer de Judas* (2002). Estas producciones permitieron desarrollar el estilo Delia Fiallo, telenovelas rosas, donde el amor romántico ocupa el centro de las historias.

Argentina mantiene en sus producciones un vínculo con el teatro y el cine; desarrollando el imaginario del inmigrante europeo. Entre las producciones destacan *Muñeca brava* (1998), *Rebelde way* (2002), *Floricienta* (2004), *La Lola* (2007), *Vidas robadas* (2008), *Padre coraje* (2004).

Sin embargo, en los últimos años gran parte de las producciones de las telenovelas, y haciendo una correlación con la población latinoamericana, han migrado hacia Miami considerada como la nueva capital cultural latinoamericana:

Miami también se ha convertido en lugar de residencia de autores, actores y actrices, directores, productores y técnicos ligados a esta industria; así como el lugar en el que se desarrollan las historias narradas en esas telenovelas y que marca las vidas de algunos de sus personajes protagónicos, o bien el lugar en el cual se desarrollan algunas escenas particulares de ciertas telenovelas, cuyas tramas centrales se desarrollan en países de América Latina, en los cuales además se realiza la producción. Esto ha conducido a la consolidación de Miami como referencia “territorial” en la transnacionalización de la industria de la telenovela (Mato, 2001, p. 9).

Esta migración ha implicado una reestructuración del relato melodramático, la adopción de nuevas estéticas y éticas que abarcan una dimensión más global, pero a la vez más conservadoras, en este sentido, el cambio de nombres ha sido una estrategia utilizada por los productores para llegar a un público más amplio y diverso: *Sin tetas no hay paraíso* a *Sin senos no hay paraísos*, lo que ha conllevado a crear un modelo de hacer la telenovela “el modelo de Miami” (Mazziotti, 2006, p. 43), las producciones realizadas en esta ciudad poseen un fuerte vínculo con el discurso conservador cristiano.

Por ello, sobre la telenovela recurre un melodrama destinado a contar lo popular en sus dimensiones de apropiación, así el amor se hace posible, y la justicia esquiva llega. En estas producciones se han instaurado una estética de la repetición que seduce a las masas, porque reflejamos nuestros sentimientos cotidianos.

Sin embargo, la telenovela al igual que otros productos televisivos, tienen otras miradas críticas que la ubican dentro de la esfera de la manipulación hacia los espectadores, ideas que aún se mantienen presentes en el debate académico. En este sentido, “cuando muestra algo distinto de lo que tendría que mostrar si hiciera lo que se supone que se ha de hacer; es decir, informar, y también cuando muestra lo que debe, pero de tal forma que hace que pase inadvertido o que parezca insignificante, o lo elabora de tal modo que toma un sentido que no corresponde en absoluto a la realidad” (Bourdieu, 2013, p. 25).

La manipulación mediática para Bourdieu se origina cuando un hecho se oculta mostrándolo, en este caso la telenovela posee relatos que inducen, en cierto modo, a un tipo de manipulación que se enfoca a crear ideas fantasiosas sobre determinados aspectos de las sociedades, como ejemplo, las

relaciones de amor entre ricos y pobres. La mirada crítica de Bourdieu no es única, aunque si es la que posee más rigurosidad epistémica, existen otras posiciones radicales que enfocan a reflexionar a la telenovela y a la televisión como manipuladoras de las subjetividades.

Sin embargo, no se debe agotar el debate en estas posiciones, sino que hay que ampliar las miradas, y una de las más sólidas es el de las “mediaciones” propuesta por Jesús Martín-Barbero (1992, p. 6), para quien “las construcciones que viene de la lógica económica e industrial, sino también aquel donde se articula las demandas y los modos de ver de diferentes grupos sociales”.

La narcotelenovela

¿Los gánsters iluminarán el camino al pueblo? (Fanon, 2002, p. 17).

El tráfico de drogas no solo ha impregnado la cotidianidad latinoamericana, sino que ha penetrado en las producciones mediáticas, especialmente en las audiovisuales: telenovelas y series de las plataformas de *streaming* reflejan la existencia de un amplio mercado mediático, estas narrativas han creado un potente imaginario de violencias, disputas territoriales, cosificación de la mujer, corrupción estatal y una narcoestética, que prioriza los lujos y formas de vida extravagantes. Estas producciones, desde finales del siglo XX, han impregnado las formas de producir y ver a las telenovelas, dejando atrás la lucha por el amor y reemplazándolas por la búsqueda del poder y el dinero; mostrando como este acto delictivo se ha convertido en un negocio multimillonario, que ha penetrado en todas las capas sociales, “estas nuevas dinámicas sociales se han convertido en referentes de un modelo de vida que puede ser emulado, reproducido o representado a través de múltiples registros estéticos” (Correa, 2022, p. 184).

Las narcotelenovelas muestran una “tecnología de la violencia”, que conduce a una seducción visual, que juega a una serie de afectos y códigos de emotividad e identificación, con una parte importante de la población latinoamericana, formando un simulacro del narcotráfico, jugando con el imaginario del capitalismo se despliega y “su culto a la violencia como herramienta de control, de trabajo y de filiación social. De esta manera, la fascinante violencia hace una triangulación entre el régimen biopolítico (que gestiona a las poblaciones), el necropolítico (que gestiona las técnicas de la muerte y las rentabiliza) y la psicopolítica” (Valencia; Sepúlveda, 2016, p. 84). Las formas audiovisuales que presenta el narcotráfico crean un régimen de la muerte bajo la idea de lo escópico y consumista, consolidando producciones que giran sobre lo necro, es decir, formalizando la violencia como algo socialmente aceptable.

El fenómeno mediático del narcotráfico en Latinoamérica tiene sus antecedentes en los narcocorridos fronterizos, el narcocine y la literatura narco que desde la década de 1970, se han valido de la coyuntura de la violencia fronteriza mexicana-estadounidense, para fomentar una industria mediática del mundo narco.

Los narcocorridos son una herencia de los corridos revolucionarios originarios del norte mexicano y que pronto se arraigaron en los barrios “chicanos” de las ciudades estadounidense fronterizas con México. Aquí se cantaban historias sobre los contrabandistas y narcotraficantes, narradas como épicas. “Su

difusión masiva e internacional se produjo a finales del siglo XX de la mano de grupos como Los Tigres del Norte y Los Tucanes de Tijuana, que transformaron la música folklórica nortea en un género que apela a sensibilidades locales” (Cabañas, 2008, p. 521).

El narcocorrido, muchas veces censurado, tiene la cualidad de desterritorializarse continuamente, como lo ha señalado María Herrera-Sobeck (1990), convirtiéndose en un espacio alternativo insertado en el imaginario social de los límites estéticos musicales permitidos, y que impone el canto a la muerte, a las mujeres como objeto sexual, la corrupción, la traición y los delitos. Para César Burgos (2011) estas canciones dan a contar esas violencias que se encuentran presentes en los espacios públicos.

Cuadro 1: Comparaciones entre narcocorridos

Los tigres del norte <i>Contrabando y traición</i> (1974)	Los titanes de durango <i>El enamorado</i> (2020)
<p>Salieron de San Isidro, procedentes de Tijuana. Traían las llantas del carro repletas de hierba mala eran Emilio Varela Y Camelia, la Texana pasaron por San Clemente, los paró la emigración les pidió sus documentos, les dijo: ¿De dónde son? Ella era de San Antonio una hembra de corazón, una hembra, si quiere un hombre, por él, puede dar la vida. Pero hay que tener cuidado, si esa hembra se siente herida, la traición y el contrabando Son cosas incompatibles a Los Ángeles llegaron, a Hollywood se pasaron en un callejón oscuro, las cuatro llantas cambiaron Ahí entregaron la hierba, y ahí también les pagaron Emilio dice a Camelia: Oye, te das por despedida con la parte que te toca, tú puedes rezar tu vida, yo me voy para San Francisco con la dueña de mi vida, sonaron siete balazos, Camelia a Emilio mataba, la policía ya solo halló una pistola tirada del dinero y de Camelia nunca más se supo nada</p>	<p>Destapa otra botella, quiero brindar por ellas, me traen enamorado, puras plebitas bellas, me gusta tener muchas, pa' no perder el tiempo, el mundo es para mí, se los digo contento. La banda nortea, los carros del año las mejores plebes las traigo a mi lado, pura Buchanita del sellito rojo. Me gusta cumplirme todos mis antojos, las playas, las discos y los malecones, Palenques y en Tastes, apuesto millones, me sobran amigos por toditos lados, son gente muy buena de muy alto rango, y les digo a mi gente, soy enamorado. Si de una me enamoro, me la llevo a París, y si no más me gusta, me la llevo al hotel. Me gusta andar alegre, el mundo es para mí, soy muy enamorado, se los vuelvo a decir la banda nortea, los carros del año. Las mejores plebes las traigo a mi lado, pura Buchanita del sellito rojo, me gusta cumplirme todos mis antojos. Las playas, las discos y los malecones, Palenques y en Tastes, apuesto millones, me sobran amigos por toditos lados, son gente muy buena de muy alto rango, y les digo a mi gente, soy enamorado y escuchen bien lo que soy yo, pa' todas las muchachonas guapas.</p>

Fuente: Gonzáles (1975) e Sánchez (2020).

Muchos de los grupos musicales de narcocorrido, como los *Tigres del norte*, para Hugo Benavides (2017), se han convertido en instituciones que van más allá de la música, representan una denuncia social sobre la condición de vida de muchos ciudadanos; pobreza, migración, violencia, entre otros, pero también vislumbran los contextos políticos que se vive en México como: la corrupción política y la narcocultura. De esta forma, este género musical se ha convertido en un artefacto cultural “para representar el complejo y violento mundo de los cárteles y el narcotráfico transnacional” (Benavides, 2017, s./p.).

Así los narcocorridos se conjugan como una forma musical ligada a la vida social, económica y política de los narcotraficantes, con la particularidad de articularse bajo la forma híbrida que mezcla elementos culturales locales, regionales e internacionales, que hoy se ha convertido en global.

En lo referente al narcocine encontró en los migrantes mexicanos en Estados Unidos su público más importante. La característica principal es su bajo presupuesto y los protagonistas son: los contrabandistas, traficantes de inmigrantes, entre otros. Para Monsiváis (2004) sus tramas e interpretaciones de pobre calidad fue de gran importancia cultural porque permitió llevar a cabo producciones por fuera de la Ciudad de México, además, han sido producidas con financiación privada que les han permitido mantenerse al margen de los circuitos oficiales de distribución, otorgándole más libertad para crear historias.

Entre las películas más representativas: *Contrabando y traición* (Arturo Martínez, 1976), *La hija del contrabando* (Fernando Osés, 1977), *Lola la trailera* (Raúl Fernández, 1983), *El secuestro de Lola la trailera* (Raúl Fernández, 1985), *Contrabando y muerte/La mafia de la frontera* (Mario Hernández, 1983). Estas producciones se enmarcan en una narrativa del machismo y sus discursos se enfocaban en una cultura popular alrededor de la virilidad y las mujeres usadas como objetos sexuales creando todo un *show* de violencia.

Por último, la narconarrativa comenzó en el Estado de Sinaloa con la publicación del *Diario de un narcotraficante*, de Pablo Serrano (1967), pero fue en Colombia donde ha tenido una presencia significativa a partir de los años noventa. En esta literatura el crimen y la pasión por el poder y el dinero son la parte fundamental.

Dichos narcodramas ponen de relieve que el crimen y la pasión se han convertido en piezas clave para la producción cultural colombiana, curiosamente algo que subyace en la campaña gubernamental “Colombia es pasión”, que busca promover el turismo (si bien existe un riesgo, “que te quieras quedar”). Con apuestos actores y bellas actrices, “papacitos” y “mamacitas”, un culto a la silicona sin parangón, suntuosos decorados de interiores, una representación sexista que roza el campo y bandas sonoras pegadizas, dichos seriales han cautivado audiencias locales y globales, tanto por su exitosa representación de la estética narco, como por su ejemplar despliegue del argot del mundo del hampa (Herrero-Oliazola, 2012, p. 113).

Narrativamente esta literatura no prioriza la estructura melodramática alrededor de la idealización del amor y la presencia de protagonistas: bella mujer, un galán heroico, un villano millonario, sino la idea de poder, ganar mucho dinero para salir de la pobreza; de esta manera se fusionan con otros géneros como: el policial y el “thriller”. Estas producciones forman parte de un subgénero derivado de la novela negra, donde la presencia de violencia, asesinatos y criminales son sus características.

Las narcotelenovelas narran todo el proceso del narcotráfico: el cultivo, la producción, distribución, el consumo, el sicariato, la prostitución, el lavado de dinero y la injerencia en la política y en las fuerzas de seguridad. Sin embargo, aparece una narrativa de conversión en héroes populares de los grandes narcotraficantes, como en la telenovela colombiana *Escobar el patrón del mal* (2012), que presenta una estética narrativa biográfica del narcotraficante contada en primera persona y convertida en lecciones de

superación personal, una vida llena de sacrificio que impregnan en los televidentes una cercanía con la vida del narcotraficante.

Así presentan la violencia desde la perspectiva del victimario, no de la víctima, porque eso vende, “por tal razón, siempre se justifica o se legitima la crueldad, el terrorismo o la muerte, como parte de una validación ante sus pares” (Castillo, 2021, p. 290). La narrativa visual de asesinatos, de violencias físicas, psicológicas y simbólicas marcan las líneas de tiempo, donde se expone una violencia exacerbada. Si bien, estas producciones poseen un alto grado de ficción, no por eso dejan de ser referentes de las prácticas culturales del narcotráfico.

El diferencial de la narcotelenovela frente a las telenovelas y series clásicas está en que: a) tienen verdad documental y tono casi neorrealista sobre este fascinante pero cotidiano mundo prohibido del narco, y así se olvida el amor como eje; b) la vitalidad del lenguaje y de la estética lleva a que no haya moral salvadora o dignificante, como existe en las telenovelas convencionales; por el contrario, aparece esa moral posmoderna del todo vale para tener billete y ser exitoso; c) el tono no es de melodrama sino de tragedia anunciada, pero con modulación de comedia; d) los personajes responden a la estética del grotesco del nuevo rico, del sujeto aspiracional de la sociedad de mercado, ese que desde sus modos de vestir y actuar ya produce escalofrío o risa; e) su ritmo es frenético, su exceso es alucinante y sus lenguajes, realistas, con lo que se derrota la lentitud y solemnidad de la telenovela (Rincón, 2015, p. 95).

Para Adriana Jastrzębska (2016) estas producciones van de la mano con las transformaciones sociales, políticas y económicas que se han producido en los países latinoamericanos afectados por el narcotráfico, transformaciones que implican un nuevo escenario de nuevas sensibilidades y estéticas que rechazan los modelos culturales hegemónicos implantados desde las clases dominantes.

Las narconovelas, ponen en escena un capitalismo exacerbado donde el consumo de bienes, la capacidad de decidir quien vive, muere y la violencia extrema crean ilusiones de poder, esto se encuentra matizado por las libertades ilimitadas que ofrecen los medios de comunicación sobre el consumo de sustancias psicotrópicas y la prostitución como sinónimos de estatus social, esto permite a las narconovelas poseer relatos muy seductores a los televidentes. Esta seducción resulta importante para reflexionar que las faltas de oportunidades laborales, el abandono estatal a los ciudadanos provoca que estas producciones sean un primer imán para atraer a los sujetos al mundo criminal de las drogas. En ese punto no son estas producciones las culpables del crecimiento del consumo de drogas ni de los grupos de narcotráfico, sino el abandono estatal.

Ese tipo de aspectos permiten comprender que no se refiere directamente a que las narconovelas televisivas influyeran sobre el sujeto, sino que evidencian su realidad frente a la pantalla, sus carencias y necesidades. Por lo que este tipo de producciones se hacen atractivas, porque relatan audiovisualmente al televidente un acontecimiento histórico de problemáticas que aún persisten en su realidad (Orozco Macías, 2021, p. 208).

De esta forma, las narcotelenovelas muestran un capitalismo voraz, deshumanizador donde el dinero y los bienes son más importantes que la vida y de los propios Estados; por ejemplo, el relato de Pablo Escobar en el *El patrón del mal* mezcla la investigación periodística, la espectacularización

audiovisual y el populismo mediático, mostrando el conflicto entre los intereses del narcotraficante con el Estado colombiano, donde la ciudadanía fue convertida en víctimas colaterales y rehenes para las negociaciones. Este tipo de producciones, en muchos casos, intentan humanizar a los narcotraficantes, en *El patrón del mal* construyeron la idea de Escobar era un buen padre, esposo e hijo, un protector que busca la seguridad y felicidad familiar, una imagen común de cualquier hombre, incluso de ser convertido en un héroe tanto para los miembros de su grupo criminal como parte de la sociedad colombiana, incluso Escobar puede ser ubicado como un bandido justo, que actúa por fuera de los márgenes políticos establecidos por el Estado, idea que había sido desarrollada por Eric Hobsbawm (2011). Es así que en estas producciones se muestra la creación de una estructura política moral alternativa a la impuesta por los Estados (gobierno, políticos, fuerzas de seguridad, la ley) presentados como los malos para la sociedad, los héroes nuevos son los narcotraficantes incomprensidos, en este punto las producciones entran en conflicto con el poder político al considerálas como un mal ejemplo para la población, por ello son denigradas como productos mediáticos de baja calidad y fantasiosas, pero aquí radica el atractivo para las masas de televidentes.

Como sugiere Diana Palaversich (2015), existen dos posiciones bien definidas sobre las narcotelenovelas; la primera hace alusión a que relejan determinadas condiciones sociales y económicas de miseria y abandono estatal, constituyéndose en una especie de “documento histórico” que además forman una especie de contención de producciones audiovisuales, frente a la avalancha de producciones anglosajonas, que en muchas ocasiones, crean imaginarios exagerados sobre las dinámicas del narcotráfico. La segunda mirada aduce que estas producciones legitiman a los narcotraficantes y a la violencia, además de fomentar una idolatría a los capos y al dinero, con ella creando una imagen de idolatría a los narcotraficantes.

El relato de las narconovelas presenta historias dentro de un marco de violencia por el dominio del narcotráfico y de los delitos subyacentes, creando un ethos mafioso de bajo los ideales de lealtad y confianza entre los miembros de los cárteles, presentando “una estructura de poder patriarcal (incluso cuando el jefe del cártel de la droga es una mujer), [...] explotando la típica estructura melodramática de excesivo sentimentalismo, pistas musicales para el desarrollo de la trama y una metanarrativa moral del bien local frente a un mal global” (Benavides, 2017, s./p.).

También cabe mencionar que las narconovelas se presentan como un lugar de resistencia mediática frente a la visión criminalizadora norteamericana, para la mirada latinoamericana los narcotraficantes no son delincuentes, sino que representan negocios ilegales, pero que afrontan con “valentía” sus responsabilidades de sus actos, creando de esta manera, un relato de honradez y simpatía.

Benavides (2017) sugiere que las narconovelas son historias locales contadas por latinoamericanos sobre latinoamericanos, donde se presenta una violencia extremadamente cruel, pero son más humanas y realistas que cualquier campaña antidroga o proceso judicial, creando un discurso ético sobre actos que no se debería hacer.

La narco-estética

Sin duda, la historia de América Latina se encuentra marcada por turbulentos momentos políticos, económicos y sociales. Hoy el narcotráfico se ha convertido en uno de los mayores problemas a los cuales nos enfrentamos. Como aseveran Omar Rincón, Lucas Ospina y Xavier Andrade (2020) lo narco no es solo un tráfico o negocio, sobre todo es un estilo de vida, una ética que cruza y se imbrica con la cultura y la historia. Los viejos dueños de los países se encuentran en crisis, la burguesía pierde su peso político y económico, los nuevos ricos son producto del narcotráfico que ha tomado el control. Así las estéticas narco se enrumban como discursos mandantes del pueblo, la ilustración gramatical que impuso el poder burgués se comienza a diluir, quizás porque nunca llegó al pueblo marginado de todo.

Para Rincón (2013) el narcotráfico conlleva una narcocultura que nos coloca en un escenario de “todo vale para salir de pobre”, una consecuencia del capitalismo latinoamericano tan agresivo y desigual. La narcocultura atrapa a miles de personas en una región donde existe un abandono de los Estados hacia los pobres, momento donde el narcotráfico seduce, ofreciendo oportunidades individuales y sociales para progresar, “por ello esta cultura recrea un imaginario social del éxito fácil, de una moral de la sobrevivencia y de los códigos éticos que son narrados en el cine, la literatura o las telenovelas” (Correa, 2022, p. 186). El narcotráfico y su entorno conforman una especie de espejo de la cultura latinoamericana, no porque todos seamos narcotraficantes, sino porque es un termómetro de un capitalismo regional que posee características propias:

Habitamos en culturas en que los modos de pensar, actuar, soñar, significar y comunicar adoptan la forma narco: toda ley se puede comprar, todo es válido para ascender socialmente, la felicidad es ahora, el éxito hay que mostrarlo vía el consumo, la ley es buena si me sirve, el consumo es el motivador de poder, la religión es buena en cuanto protege, la moral es justificadora porque no tenemos otra opción para estar en este mundo (Rincón, 2013, p. 2).

El narcotráfico no puede ser reducido a un asunto económico, sino que es una forma de presentar y mostrar el poder político y económico vinculado con las prácticas y formas estéticas de lo ostentoso, “si se quiere saber de qué está hecha la cultura narco solo hay que ir a ver sus mujeres, sus armas, sus fiestas, sus autos y sus haciendas/ranchos” (Rincón, 2013, p. 7), por eso la narcocultura es un problema donde se tejen los capitales (económicos, culturales y sociales) expuestos por Pierre Bourdieu (2000).

El narcotráfico conlleva una serie de cosificaciones a los miembros de estos grupos, pero son las mujeres quienes más sufren esta situación; convertidas en “valores de uso y de cambio”, destinadas a satisfacer los caprichos sexuales de los narcos.

La joven hermosa pero pobre que desea salir junto a su familia de la miseria es exhibida como una reina de belleza, un trofeo de los narcos.

Este juego de ilusión por el dinero hace que en la región exista una “moda” por la conseguir una “silueta hiperfeminizada”, propensa a generar cuerpos exagerados, lo que en México se conoce como “buchona”, que tiende a producir una estética femenina de la exageración anatómica, donde la apariencia física juega un papel importante para acceder a los círculos de los narcotraficantes.

Es ahí donde convergen dos de los conceptos fundamentales para entender el contexto violento y sádico que se desarrolla tras bambalinas o en un inconsciente de nuestra sociedad, como un fenómeno como el narcotráfico, que codifica y moldea a seres vivos (mujeres) trasgrediendo su estética para así satisfacer una necesidad al servicio de la inmoralidad y el tráfico sexual (Castañeda, 2019, p. 8).

La construcción de estos cuerpos busca que las mujeres alcancen un *status* social con el fin de alcanzar un nivel de vida de acuerdo a los intereses y deseos del hombre. Los discursos mediáticos poseen una injerencia en la idea de buscar cuerpos esbeltos. En la novela *Sin tetas no hay paraíso* (2008), de Gustavo Bolívar, refleja esta situación:

- Catalina: Pero yo he visto muchos modelos por televisión y la mayoría no tiene mucho busto. Incluso hay algunas que tienen menos que yo.
- Margot: Sí, pero los modelos que tú ves en la tele son europeas y no se le olvide, mijita, que nosotras estamos en Colombia, y aquí modelo que se respete las tiene que tener mínimo talla 36 (Bolívar, 2005, p. 69).

Como lo plantea Correa (2022) la narco-estética representa un espacio para la producción cultural simbólica, la concurrencia de expresiones culturales tendientes a crear imágenes rentables elaboradas por los medios de comunicación, especialmente el cine y la televisión, que pone en evidencia las prácticas narrativas que configuran el imaginario del mundo narco: “El mafioso pone en acto el mal gusto latente de la burguesía. Ésta, al fin y al cabo, siempre ha querido lo mismo que los mafiosos, y no propiamente bibliotecas, parques, conciertos y museos, sino carros, fincas, cemento, caballos, edificios estridentes, música ruidosa, teléfonos celulares” (Abad Faciolince, 1995, p. 518).

Esta idea coloca al narcotraficante como un portador del mal gusto y de la exageración, algo malo para la sociedad y “su buen gusto”, representando lo que no debe imitarse, por ello el narcotraficante es asumido como aquel pobre, que de la noche a la mañana tiene dinero, pero no tiene un buen gusto, llevando a su “nuevo reino” lo estridente, lo ruidoso y la exageración arquitectónica llena de barroquismo:

Lo que los mafiosos hacen es agrandar lo que ya existe. El escapulario del ganadero se convierte en gran cadena de oro con la imagen del Divino niño. La música a toda hora y a todo taco. Las serenatas con trío de mi infancia han sido reemplazadas por serenatas con mariachis. Si los ricos tiraban voladores en diciembre, ellos los tiran (y muchísimos más) cada vez que gana el Nacional o el América. Si los ricos andan en Mercedes, ellos también, sólo que más grande y de modelo más reciente (Abad Faciolince, 1995, p. 519).

El dinero de los narcotraficantes ha permitido crear la idea del exhibicionismo y la ostentación de objetos exuberantes: grandes casas, autos lujosos, armas de oro, entre otros, el derroche se convierte en su marca distintiva. Pero la estética narco no puede ser sostenida por los discursos del “buen gusto” o del “mal gusto”, sino por la cantidad de lo que se puede poseer y mostrar, es decir, la presencia de una estética de la abundancia: “Lo narco es una estética, y una forma de pensar, y una ética del triunfo rápido, y un gusto excesivo, y una cultura de ostentación. Una cultura del todo vale para salir de pobre, una afirmación pública de que para qué se es rico sino es para lucirlo y exhibirlo” (Rincón, 2013, p. 3).

Correa (2012) plantea la idea de que narcotráfico construye un *Narc deco*, una derivación de *Art deco*, un estilo burgués, donde el estilo de decoración que está marcado un cambio del movimiento modernista del *Art nouveau*, enfocado hacia la exaltación de la grandeza por medio de la utilización de materiales de construcción no convencionales:

Más allá del tufillo satírico que revisten estas aseveraciones, que no están formuladas justamente por una autoridad en relación con temas estéticos o sociológicos; esa aparente ingenuidad estética afincada en un criterio de gusto que podría ser llamado a-histórico, ha sido tan cara a las expresiones materiales de los narcotraficantes como lo fue para los franceses en la década de los años (Correa, 2012, p. 134).

La narco-estética para Guenther Maihold y María Sauter (2012) es el resultado de una modernidad capitalista, donde las máquinas y el consumo permiten a los exclusivos y olvidados por el progreso y bienestar establecer formas sociales de vivir, y concretar el sueño neoliberal de consumir para ser libres. De manera similar, Rincón y Andrade (2022) aducen que lo narco no solo hace referencia al dinero, sino que es un asunto político y estigmatizador de los latinoamericanos; creando estilos de vida basados en el capitalismo del consumo, lo que se denomina narco-capitalismo global.

El mundo narco está hecho con una estética *collage* barroca donde la presencia de “budas generosos, porcelanas chinas, estatuas de mármol, muebles Luis XV, pinturas fosforescentes” (Salazar, 1990, p. 33).

Desde los ochenta los “carteles” y los “capos”, se apoderaron del lenguaje cotidiano de la región, un coloquialismo para diferenciarse de la “mafia” europea refinada, para ello se ha creado personajes propios que están más cercanos a la idiosincrasia en que habitamos, por ejemplo, “Pablo Escobar era feo, no hablaba bien, no se educó, no tenía maneras. Pero, hizo lo que quiso porque demostró que el capitalismo es de quien tiene el billete y punto” (Rincón; Andrade, 2022, p. 113). Sin embargo, esta mirada que desde el libre mercado es celebrado, no por el narcotráfico, sino por el flujo de dinero, representa una premodernidad basada por el compadrazgo, la lealtad al patrón por encima de todo, y la vida solo tiene importancia si el patrón así los decide. Como fenómeno cultural el narcotráfico también implica una mirada posmoderna, que invita al goce del momento, porque la muerte está en cada paso. Siguiendo esta argumentación Franco Berardi (2010) arguye que las producciones audiovisuales sobre el narcotráfico apelan a imágenes gore donde la sangre y cuerpos mutilados ocupan la centralidad de los dramas.

De la biopolítica a la necropolítica

Para Sayak Valencia (2010) el narcotráfico se ha convertido en uno de los problemas que se englobaba dentro del “capitalismo gore”, el cual es entendido como “la dimensión sistemáticamente descontrolada y contradictoria del proyecto Neoliberal, producto de polarizaciones económicas, el bombardeo informativo/publicitario que crea y afianza la identidad hiperconsumista y su contraparte: la cada vez más escasa población” (Valencia, 2010, p. 19).

El accionar narcotraficante evoca una violencia en todas las dimensiones, normalizando el accionar del trabajo de la muerte como si se tratase de un oficio más, esto implica a pensar que dar

muerte a las personas, “no sólo en un trabajo normal sino en un trabajo deseable al ofrecer oportunidades de superación frente a la precarización global del trabajo” (Valencia, 2010, p. 47). El narcotráfico evidencia el surgimiento de otros “trabajos” relacionados a los narcotraficantes como: el sicario o el fiel guardaespaldas capaz de cualquier acto para su patrón.

El narcotráfico se ha convertido en una empresa transnacional de la muerte, lo que Rossana Reguillo (2011) denomina “narcomáquina”, una maquinaria de terror que se expanden sin control estatal, donde la espectacularización de la violencia crea discursos y escenarios de terror ampliados por las noticias y la información que circula en Internet. De acuerdo con Luis Astorga (2007), la mitología alrededor del narcotráfico es creada no sólo por los organismos del Estado sino por los traficantes y la prensa. Todos están compitiendo por ver qué mitología predomina en la cabeza de la población.

Las muertes y las violencias se venden como un producto mediático más, que copan las noticias y las imágenes compartidas por las redes sociales; mientras más violenta y espectacular es la muerte, más crece el mercado de consumidores mediáticos, deseosos de ver sangre “real”, así se convierte como “una mercancía que se rige por las lógicas mercantiles de la oferta y la demanda” (Valencia, 2010, p. 47). Esto conduce a que “el terror evidencia una omnipresencia del crimen organizado, pero esta narrativa no solo se puede observar en el espacio público, también forma parte de una constante mediática que satura de violencia explícita los noticieros” (Castillo, 2021, p. 285).

El narcotráfico representa una maquinaria capitalista, una empresa neocapitalista que maniobra de forma organizada, pero irracional para su funcionamiento, y tiende a incorporar formas de control sobre la población. Estas ideas se asocian con la categoría de esquizoanálisis propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002), que se compone de tres aspectos: 1) la molar concerniente a entidades políticas como el Estado, la familia, la Iglesia, entre otras, que representan dispositivos de poder dentro de un territorio establecido, este componente se divide en tres segmentos: el binario, oposiciones duales; el circular, de lo particular a lo universal y el lineal de inicios de los ciclos sociales; que han sido reconfigurados por el crecimiento del narcotráfico, 2) el componente molecular corresponde a los desequilibrios, pero no de ruptura social; adquiriendo autonomía, aquí se evidencia el poder adquirido por estos grupos, tanto en su capacidad militar y político, y 3) la fuga o desterritorialización, que se caracteriza por el devenir continuo, una ruptura global, que borra todo espacio, territorio y pasado posible; este último es lo que caracteriza al narcotráfico como empresa neocapitalista, “el cual después de desestabilizar todos los órdenes legales, termina por institucionalizarse, por ejercer control y establecerse como una entidad inmutable, como un bloque molar” (Castillo, 2021, p. 284).

El narcotráfico al promover la violencia, especialmente masculina, diseña una estrategia de demostración del necropoder, ellos poseen la decisión de quien vive y quien muere, esta demostración no solo se enfoca en la violencia, sino que muestra una serie de rituales de sangre, mientras más sanguinarios los actos, más efecto de terror consiguen, por ello el uso de imágenes de cuerpos mutilados desempeñan el mejor discurso visual para crear miedos colectivos.

Este delito puede ser entendido desde la biopolítica propuesta por Michel Foucault (1985) que se presenta como una herramienta para pensar las relaciones de poder que nacen del neoliberalismo. Bajo

esta idea la biopolítica traza las relaciones de poder nacidos del narcotráfico, y que se desplazan hacia la economía y la política, con este desplazamiento las decisiones ya no son emanadas por los gobiernos, los grupos políticos, ni del sistema financiero, tecnológico o biotecnológico, sino de los grupos narcotraficantes, esto se evidencia en Latinoamérica cada vez de forma más recurrente. Este paisaje neoliberal comenzó a consolidarse en la década de los noventa.

Esta situación ha desembocado en una represión social y política donde el narcotráfico tiene presencia dominante, imponiendo un disciplinamiento de los cuerpos y de las “almas”. Para Achille Mbembe (2011) las estéticas narrativas de las narcotelenovelas se instauran bajo la idea de que vivimos en constantes estados de excepción, entendido como formas políticas de gobierno que se manifiestan como un “derecho a matar”, y de este modo configurar una relación de muerte en doble dirección: gobierno-fuerzas de seguridad y los grupos narcotraficantes, enfrentamientos que se da por el control del territorio y por la circulación de las drogas. Marina Gržinić y Šefik Tatlić (2014) argumentan que las diferencias entre la biopolítica y necropolítica, es que la primera se enfoca en garantizar un “buen estilo de vida”, mientras la segunda es el abandono de la estructura de regulación estatal: salud, educación, formación de capital humano, entre otros:

La regulación de la vida en el primer mundo capitalista produce “estilos de vida”, y pasar de la biopolítica a la necropolítica implica un cambio cualitativo en la concepción de la muerte, que es doble: muerte real por empobrecimiento masivo) y muerte simbólica (por las intervenciones del capitalismo en lo social, lo político y lo simbólico (Estévez, 2018, p. 47).

Para Andrés Henao (2016) la necropolítica conjuga dispositivos biopolíticos de desechabilidad de las personas, en este caso: los miembros de los grupos narcotraficantes, de los servicios de seguridad de los Estados y de la población civil. En el contexto latinoamericano el tráfico de drogas devela que “el individuo no es más que el residuo de la experiencia de la disolución de la comunidad. Por su naturaleza – como su nombre lo indica, es el átomo, lo indivisible –, el individuo revela ser el resultado abstracto de una descomposición” (Nancy, 2001, p. 17).

El cambio del paradigma biopolítico a lo necropolítico provoca la construcción de un enemigo interno, que busca que las sociedades entren en un conflicto con la finalidad que los intereses económicos de un grupo armado o económico prevalezca por encima del bien público. Las narcotelenovelas deben ser entendidas como un “rizoma” que funcionan como una red heterogénea de productos mediáticos conectados entre sí, historias diferentes, pero con un vínculo: obtener dinero y poder, conformando un dispositivo de control, que entre sus características:

1) una red heterogénea de prácticas estético-discursivas que constituyen un sistema u objeto autocontenido; 2) las características específicas de la relación que le atañen a esas prácticas estético-discursivas, que configuran la construcción de una mirada o un programa estético; 3) mirada que irrumpe en un contexto histórico-cultural-social específico para responder a una urgencia, en este caso estético-discursiva (Foucault, 1985, p. 127).

Siguiendo a Mbembe las narcotelenovelas poseen una narrativa de un mundo referencial desde la marginalidad social, presentan una sumisión de las clases populares y burguesas ante el poder del narcotráfico. El narcotraficante se convierte en el enemigo interno de los países latinoamericanos, y así “la percepción de la existencia del Otro como un atentado a mi propia vida, como una amenaza mortal o un peligro absoluto cuya eliminación biofísica reforzaría mi potencial de vida y de seguridad” (Mbembe, 2011, p. 24).

Al colocar a las telenovelas como discursos necropolíticos se refleja una condición poscolonial, no solo en el ámbito económico, sino en las formas narrativas que ubican a los latinoamericanos como los únicos culpables del problema del narcotráfico, además de presentarnos como corruptos, asesinos despiadados, ocultando los circuitos de consumo de drogas en los países ricos.

Este tipo de producciones desnudan discursos de prácticas coloniales, que han configurado discursos orientados a crear “estereotipos racistas y el desarrollo de un racismo de clase que al traducir los conflictos sociales del mundo industrial en términos racistas, ha terminado por comparar las clases obreras y el ‘pueblo apátrida’ del mundo industrial con los ‘salvajes’ del mundo colonial” (Mbembe, 2011, p. 26).

Estéticamente estas producciones expresan narrativas que presentan una espectacularización de las violencias, que reflejan no solo una descomposición social, sino que los cuerpos de las personas son reducidos a meras cosas sin valor, denigrando la condición humana, “desde ese momento, su morfología se inscribe en el registro de una generalidad indiferenciada: simples reliquias de un duelo perpetuo, corporalidades vacías, desprovistas de sentido, formas extrañas sumergidas en el estupor” (Mbembe, 2011, p. 64).

Las narcotelenovelas al ser bienes simbólicos mediáticos, ayudan a la producción y normalización de la violencia que constituye una forma de necropoder, no solo por los abusos de fuerza por parte del Estado, sino que los carteles de la droga han asumido el control de poblaciones completas, incluida la vida y la muerte de los ciudadanos. Como sostiene José Valenzuela (2019), nos están acostumbrando a “normalizar” las imágenes de cuerpos colgando de puentes, descuartizados, decapitados, envueltos en fundas y arrojados en avenidas o matorrales.

Cierre

El éxito de la narcotelenovelas ha sido fuente de críticas, entre ellas: la idea de que los narcotraficantes son víctimas de los sistemas políticos y sociales, la cosificación de las mujeres en objetos sexuales, la apología del comercio de la muerte. La idealización de estas producciones se basa en mostrar la vida íntima y exitosa de los narcotraficantes, donde el poder de poseer dinero, bienes y un ejército capaz de hacer cualquier cosa para satisfacer al líder, y de mostrar que los narcotraficantes tienen un espíritu solidario con el pueblo seduce a los televidentes.

Las narcotelenovelas no deben ser encerradas como un producto más del mercado de producciones audiovisuales, sino que deben ser ubicadas como una fuente para los análisis políticos sociales, que ocurren en la región, debido a que poseen una enorme capacidad para reflexionar al narcotráfico y todo su entorno, por fuera de las visiones policiales y criminales. Estas producciones, con

su acercamiento fantasioso, muestran una parte de la vida de quienes se encuentran en este mundo criminal, desde la opulencia económica y arquitectónica, la lucha armada hasta los dilemas éticos, si lo poseen, de quien vive o muere.

Si bien resultan acertadas las ideas de aplicabilidad de la categoría de biopolítica planteada por Foucault, para referirse al narcotráfico, también resultan útil para la episteme y la praxis investigativa de la comunicación y de las ciencias sociales, las categorías de la necropolítica y necropoder, porque son categorías originadas en países de la periferia, y que reflejan las luchas armadas y simbólicas que llevan a cabo los Estados y los grupos criminales por el control territorial, donde los sujetos involucrados de forma directa e indirecta son reducidos a cosas sin valor humano.

Fuentes

- ABRAHAMNSOHN, Hernán. *Muñeca brava*. Buenos Aires: Telefe, 1998.
- ABREU, Silvio de. *Passione*. São Paulo: Rede Globo de Televisão, 2011.
- ARAIZA, Raúl. *El derecho de nacer*. Ciudad de México: Televisa, 1981.
- ARDANAZ, Mariano. *Lalola*. Buenos Aires: Underground Producciones; Dori Media Group, 2007.
- BANQUELLS, Rafael. *Los ricos también lloran*. Ciudad de México: Televisa, 1979.
- BARRERA, Olegario. *La mujer de Judas*. Caracas: RCTV, 2002.
- BOLÍVAR, Gustavo. *Sin tetas no hay paraíso*. Barcelona: RBA Libros, 2005.
- BONANI, Federico. *América*. São Paulo: Rede Globo de Televisão, 2005.
- CATAÑO, Sergio. *La madrastra*. Ciudad de México: Televisa Internacional, 2005.
- COLOM, Miguel. *Vidas Robadas*. Buenos Aires: Telefe, 2008.
- D'ANGELO, Grazio. *Kassandra*. Caracas: RCTV, 1993.
- FERNÁNDEZ, Raúl. *El secuestro de Lola La Trailera*. Ciudad de México: Scope Films, 1985.
- FERNÁNDEZ, Raúl. *Lola la trailera*, Ciudad de México: Scope Films, 1983.
- GAITÁN, Fernando. *Yo soy Betty, la fea*. Bogotá: RCN Televisión, 1999.
- GAITÁN, Fernando. *Café con aroma de mujer*. Bogotá: RCN Televisión, 1994.
- GONZÁLEZ, Angel. *Contrabando y traición*. En: GONZÁLEZ, Angel. *Contrabando y traición*. Ciudad de México: FAMA 528, 1975.
- GRIMBERG, David. *Dona Beija*. Rio de Janeiro. Rede Manchete, 1986.
- GUTIÉRREZ, Renato. *Cristal*. Caracas: RCTV, 1986.
- HERNÁNDEZ, Mario. *Contrabando y muerte*. Ciudad de México: Producciones Águila, 1986.
- LAMATA, Luís Alberto. *Topacio*: Caracas: RCTV, 1984.
- MAGALHÃES, Carlos. *Terra nostra*. São Paulo: Rede Globo de Televisão, 1999.
- MARIANI, Martín. *Rebelde way*. Buenos Aires: Ideas del Sur, 2002.
- MARTÍNEZ, Arturo. *Contrabando y traición: Camelia la texana*. Ciudad de México: Producciones Potosí S.A, 1976.
- MONJARDIM, Jayme. *El clon*. São Paulo: Rede Globo de Televisão, 2002.
- MORENA, Cris. *Floricienta*. Buenos Aires: Cris Morena Group, 2004.
- MORENO, Carlos, ORTEGA Laura Mora. *Pablo Escobar, el patrón del mal*. Bogotá: Caracol Televisión; Canokamedia, 2012.
- OSÉS Fernando. *La hija del contrabando*. Ciudad de México: Producciones José Castro, 1997.
- RESTREPO, Luís Alberto. *El cartel*. Bogotá: Caracol Televisión, 2008.

- RESTREPO, Luís Alberto. *Sin tetas no hay paraíso*. Bogotá: Caracol Televisión, 2006.
- ROSSANO, Herval. *La esclava Isaura*. São Paulo: Rede Record, 2004.
- SABAN, Martín. *Padre Coraje*. Buenos Aires: Canal 13, 2004.
- SÁNCHEZ, Sergio. El enamorado. En: SÁNCHEZ, Sergio. *El enamorado*. México: Disa Latin Music, 2020.
- SHERIDAN, Beatriz. *Rosa salvaje*. Ciudad de México: Televisa, 1987.
- SILVESTRINI, Paulo. *Avenida Brasil*. São Paulo: Rede Globo de Televisão, 2012.
- VALCÁRCEL, Aurelio. *Las aguas mansas*. Bogotá: Canal Uno, 1994.
- WADDINGTON, Ricardo. *Lazos de familia*. São Paulo: Rede Globo de Televisão, 2000.

Referencias

- ABAD FACIOLINCE, Héctor. Estética y narcotráfico. *Revista de Estudios Hispánicos*, v. 42, n. 3, p. 513-518, 1995.
- ASTORGA, Luis. *Seguridad, traficantes y militares: (El poder y la sombra)*. Tiempo de Memoria. Barcelona: Tusquets, 2007.
- BENAVIDES, Hugo. Narconovelas. *Revista Harvard Review of Latin America*, v. 17, n. 1, [s./p.], 2017.
- BERARDI, Franco. *Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- BURGOS, César. Música y narcotráfico en México: una aproximación a los narcocorridos desde la noción de mediador. *Athenea Digital*, v. 11, n. 1, p. 97-110, 2011.
- CABAÑAS, Miguel. El narcocorrido global y las identidades transnacionales. *Revista de Estudios Hispánicos*, v. 42, n. 3, p. 519-542, 2008.
- CASTAÑEDA, Sebastián. *La construcción de la estética de la mujer a partir de fenómeno del narcotráfico en Colombia*. Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2019.
- CASTILLO, Gerardo. Esquizoanálisis y necropoder: la representación del (narco) capitalismo y la violencia en la narconarrativa mexicana reciente. *Sincronía*, n. 79, p. 282-294, 2021.
- CORREA, Didier. Narc Deco: ética y estética del narcotráfico. *Analecta Política*, v. 2, n. 3, p. 127-140, 2012.
- CORREA, Didier. La narcocultura como objeto de estudio. *Escritos 30*, n. 65, p. 183-212, 2022.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- ESTÉVEZ, Adriana. *Guerras necropolíticas y biopolítica de asilo en América del Norte*. México: UNAM, 2018.
- FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1985.
- GRŽINIĆ, Marina; TATLIĆ, Šefik. *Necropolitics, racialization, and global capitalism: historicization of biopolitics and forensics of politics, art, and life*. Lanham: Lexington Books, 2014.
- HENAO, Andrés. From the “Bio” to the “Necro”: the human at the border. En: WILMER, Stephen; ZUKAUSKAITE, Audrone (Eds.). *Resisting Biopolitics: philosophical, political, and performative strategies*. Nueva York: Routledge, 2016, p. 237-253.
- HERRERA-SOBECK, María. *The Mexican corrido: a feminist analysis*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro. Crimen sin castigo: narcodramas para el mercado global. En: QUINTERO, Gustavo Forero (Ed.). *Crimen y control social: un análisis desde la literatura*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2012, p. 111-117.
- HOBSBAWM, Eric. *Bandidos*. Barcelona: Planeta, 2011.
- LANDI, Oscar. *Devórame otra vez: ¿qué hizo la televisión con la gente? ¿qué hace la gente con la televisión?* Buenos Aires: Planeta, 1992.
- JASTRZĘBSKA, Adriana. Narconovela y sociedad: narrar el crimen en una realidad postpolítica. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, v. 4, n. 1, p. 63-83, 2016.

- MAIHOLD, Günther; SAUTER, María. Capos, reinas y santos: la narcocultura en México. *Imex Revista/México Interdisciplinario*, v. 2, n. 3, p. 64-96, 2012.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.
- MATO, Daniel. *Transnacionalización de la industria de la telenovela: referencias territoriales, y producción de mercados y representaciones de identidades transnacionales*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2001.
- MAZZIOTTI, Nora. *La telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá: Editorial Norma, 2006.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Barcelona: Melusina, 2011.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Viento rojo: diez historias del narco en México*. México: Plaza y Janés, 2004.
- MONSIVAIS, Carlos. *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Editorial Anagrama: Barcelona, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desbordada*. Madrid: Arena Libros, 2001.
- OROZCO MACÍAS, Andrés. Realidad social y narconovelas: perspectivas de la violencia en jóvenes de la Comuna 13 de Medellín. *Estudios Políticos*, n. 60, p. 204-223, 2021.
- PALAUERSICH, Diana. La seducción de las mafias la figura del narcotraficante en la narcotelenovela colombiana. *Hispanófila: Literatura*, n. 173, p. 349-364, 2015.
- REGUILLO, Rossana. La narco máquina y el trabajo de la violencia: apuntes para sudecodificación. *E-misférica: Revista Electrónica del Instituto de Performance de New York University*, v. 8, n. 2, p. 1-17, 2011.
- RINCÓN, Omar. La telenovela: un formato antropófago. *Revista Chasqui*, n. 104, p. 49-51, 2008.
- RINCÓN, Omar. Todos llevamos un narco adentro: un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad. *Matrices* 7, n. 2, p. 1-33, 2013.
- RINCÓN, Omar. Amamos a Pablo, odiamos a los políticos: las repercusiones de Escobar, el patrón del mal. *Revista Nueva Sociedad*, n. 225, p. 94-105, 2015.
- RINCÓN, Omar; ANDRADE, Xavier. El Pop Star. En: VILLAPLANA RUIZ, Virginia; LEÓN OLVERA, Alejandra (Eds.). *#NetNarcocultura: Estudios de Género y Juventud en la Sociedad Red. Historia, discursos culturales y tendencias de consumo*. Bellaterra: Institut de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2022, p. 111-117.
- RINCÓN, Omar; OSPINA, Lucas; ANDRADE, Xavier. *Narco-Colombia: líneas de investigación y creación sobre estética y narcotráfico en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2020.
- SALAZAR, Alonso. *No nacimos pa' semilla: la cultura de las bandas juveniles de Medellín*. Medellín: Cinep, 1990.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- SERRANO, Pablo. *El diario de un narcotraficante*. Ciudad de México: Costa-Amic, 1967.
- SODRÉ, Muñiz. Telenovela y novela familiar. En: VERÓN, Eliseo; ESCUDERO, Chauvle (Eds.). *Telenovela ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 50-63.
- STEIMBERG, Oscar. Estilo narrativo y desarticulación narrativa: nuevos presentes, nuevos pasados de la televisión. En: VERÓN, Eliseo; ESCUDERO, Chauvle (Eds.). *Telenovela ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 17-28.
- VALENCIA, Sayak. *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina, 2010.
- VALENCIA, Sayak; SEPÚLVEDA, Katia. Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: psico/bio/necro/política y mercado gore. En: SANTOS, Danilo; VÁSQUEZ, Ainhoa; URGELLES, Ingrid (Eds.). *Lo narco como modelo cultural: una apropiación transcontinental*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, p. 75-91.
- VALENZUELA, José. *Trazos de sangre y fuego*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2019.
- VILCHES, Lorenzo. *La migración digital*. Barcelona: Gedisa, 2001.