

Una escatología de la narcotelenovela: visiones y versiones

An eschatology of the narcotelenovela: visions and versions

Daniela Renjel Encinas 

Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia
danielarenjel@hotmail.es

Recibido: 28 octubre 2024 / Aceptado: 1 mayo 2025

RESUMEN

El presente ensayo explora las herencias que recibió la narcotelenovela colombiana de tres vertientes narrativas de distinto orden: el melodrama, el *thriller* y el neopolicial. A través del rescate de estas herencias, conceptualizadas desde la academia, veremos la articulación y transformación de un género popular en un producto específico que intentó narrar diariamente la contracara de una historia hegemónica que, una vez agotada, dio paso a su propia parodia. El resultado es que las narcotelenovelas son un subgénero conceptualmente complejo, pero también capaz de abrir una reflexión democrática sobre responsabilidades ignoradas. El ensayo concluye en que este ejercicio ha permitido que la telenovela, entendida como una narrativa de entretenimiento, avance en la reelaboración de un capítulo pendiente en la historia de Colombia y, por otro lado, extienda ese análisis desmitificador a las series de estirpe biográfica, que han venido a reemplazar y/o continuar a las narcotelenovelas en la oferta televisiva.

PALABRAS CLAVE: melodrama, narconarrativas, neopolicial, parodia, telenovela, *thriller*

ABSTRACT

This essay explores the inheritances that the colombian narcotelenovela received from three different narrative aspects: melodrama, thriller and neo-police. Through the rescue of these inheritances, conceptualized from the academy, we will see the articulation and transformation of a popular genre into a specific product that tried to narrate day by day the flip side of a hegemonic story that, once exhausted, gave way to its own parody. The result is that narcotelenovela are a conceptually complex subgenre, but

also capable of opening a democratic reflection on ignored responsibilities. The essay concludes that this exercise has allowed the telenovela, understood as an entertainment narrative, to advance in the reelaboration of a pending chapter in the history of Colombia and, on the other hand, to extend this demystifying analysis to the biographical series, which have come to replace and/or continue the narcotelenovelas in television offer.

KEYWORDS: *melodrama, narco-narratives, neo-police, parody, soap opera, thriller*

Que sea la telenovela donde mejor nos reconozcamos como colombianos y latinoamericanos no es extraño, pues la telenovela es nuestro gran producto cultural, nuestro mejor y más diverso relato: un formato que hemos inventado, lo hemos convertido en industria, lo asumimos como identidad y referente popular.
Omar Rincón, "Colombianidades en telenovela"

INTRODUCCIÓN

Durante aproximadamente treinta años (1975-2005), la exposición del melodrama en la televisión latinoamericana ha llegado a nosotros especialmente a través de producciones mexicanas o brasileras, debido al tamaño de su industria televisiva; tal vez solo emulada en sufrimiento por las actuales series turcas. En todas, ha sido vital recrear el amor, la traición, los celos y las mentiras necesarias para que su trama avance, compartiendo una matriz casi idéntica. En ese esfuerzo, nos han legado personajes y situaciones con las cuales, de algún modo, hemos crecido y se han hecho parte de la cultura hegemónica pop, consumida de manera casi automática. Innegable es también que, aunque de forma tímida, algunas narrativas han propuesto con el paso del tiempo la inclusión de ciertas minorías, así sea para ridiculizarlas.

En este contexto se ha establecido un corpus de audiovisuales que ha propuesto sondear, además, otros territorios del ser humano, ya sea a través de su apelación al humor, a la violencia o a la ruptura de las dicotomías, siendo estas últimas características del género, a fin de forjar la moral de los espectadores, mediante personajes fuertemente estereotipados. Hablo concretamente de las producciones que sucedieron durante la primera década de este milenio y parecen haber llegado a su ocaso, veinte años después, tras haber recreado la imagen heroizada del mundo del narco y el sicariato. Este grupo de series, principalmente las provenientes de Colombia, ha reelaborado imaginarios, presentándolos de manera poco convencional y a veces hasta antimelodramática, es decir, carente de las recompensas que trae el sufrimiento, el mérito y la maldad del ser humano.

En este sentido, si algo es perceptible en las narcotelenovelas es el hecho de haber transformado no solo el concepto de telenovela latinoamericana en su

temática —historia donde se llora y se esperan los castigos prometidos tras el advenimiento de las verdades—, sino también en sus recursos técnicos y actorales, y lo que es más importante: en su capacidad de desmontar estereotipos consolidados, significados que se insertan en la vida cotidiana del espectador, la posibilidad de cuestionar radicalmente la realidad —en la que los malos también son buenos, si se los mira con otro lente, y tienen mucho que enseñar de valor y lealtad— junto con la formación de un televidente más crítico de la sociedad y de la ficción misma. La narcotelenovela, de esta forma, ha intervenido en la pasividad del contexto de la recepción del género, transformándolo, y ofreciendo un producto televisivo socialmente complejo, pero ampliamente comercial.

A continuación, se intenta subrayar las continuidades que relacionan a este grupo de producciones, que tuvo su auge en la década de 2010, con el melodrama, el *thriller* y el neopolicial, analizando lo que podría distinguirse como propio de este subgénero que, en contacto con la narconovela, desarrolla mecanismos específicos para contar historias en televisión. Más adelante veremos que estas relaciones han transformado irremediabilmente al género telenovelesco y, aunque la narcotelenovela no pueda hacer más para renovarse, las narrativas más recientes recogen los méritos de las producciones que han contado las aventuras del narco.

Este recorrido será posible al constatar que, de manera irónica, no todas las narcoproducciones han girado en torno a un héroe narcotraficante, por lo que resulta de utilidad diferenciar las producciones que tienen un contexto narco, donde la historia gira en torno a otra temática —tal es el caso de *Sin tetas no hay paraíso* (2006), *Rosario Tijeras* (2010) o *Pandillas, guerra y paz* (2001)— de producciones que tienen al narcotráfico y sus afanes como eje central de la narración, y donde los conflictos adyacentes son secundarios en la persecución de los fines (Renjel, 2016). A estas últimas las llamo “telenovelas de temática narco”. Las producciones, por tanto, que dan pie a estas reflexiones son las de temática narco y concretamente las siguientes:

- *Sin tetas no hay paraíso* (2006), de la novela homónima de Gustavo Bolívar (2005).
- *Las muñecas de la mafia* (2009), de la novela *Las fantásticas* (2009) de Andrés López López.
- *El cartel de los sapos* (2008), de la novela homónima de Andrés López López (2008).
- *Rosario Tijeras* (2010), de la novela del mismo nombre, de Jorge Franco (1999).
- *Los Tres Caínes* (2013), idea original y guion de Gustavo Bolívar.
- *Escobar, el patrón del mal* (2012), de *La parábola de Pablo*, de Alonso Salazar (2001).
- *El Capo* (2009, 2012, 2014), de la novela homónima de Gustavo Bolívar (2008).

No es un dato menor el hecho de que estas telenovelas se hayan basado en libros, lo que, salvo excepciones, ha contribuido a una mayor densidad de los guiones y a la elaboración de personajes menos estereotipados.

ANTROPOLOGÍA DE LO INVEROSÍMIL Y NARCORREALISMO MÁGICO

Según Herlinghaus (2012), las narcotelenovelas son la escenificación de lo que el autor llama una “antropología de lo inverosímil”, entendiendo por “inverosímil”:

la falta de una hermenéutica capaz de relacionar conceptualmente los niveles dispares: la protesta social, la deformación laboral en un contexto de ajustes neoliberales, el gusto por lo barato y ostentoso, las capacidades inventivas en la esfera del lenguaje y la comunicación interpersonal, el frenesí del ritual, cuando de violencia y derroche se trata, y las prácticas de “soberanía” abyecta de decidir, entre un momento y otro, sobre la vida y la muerte de otros. (p. 39)

Dicha antropología no es privativa de ciertas producciones impresas, sino más bien propia de un aspecto real de la cotidianidad en México —y no hasta hace mucho de Colombia— fuera de la pantalla, en la que conviven criterios modernos, violencias y formas de vida que en la televisión son espectacularmente explotadas y popularmente aceptadas, haciéndose parte del imaginario del espectador, fortalecido cada noche con la emisión del capítulo correspondiente.

Herlinghaus, retomando a Monsiváis (2004), sobre el poder de los narcos, subraya que “se sabe que existe en México un ‘gobierno paralelo’, gobierno que tiene un enorme impacto en el país y no funciona sin la voluntad de muchos, inclusive los gobiernos de turno que ‘dejan hacer’” (2012, p. 32), hecho que las telenovelas reflejan al personificar poderosos traficantes sobre vidas y muertes que tejen políticas que se ejercen sobre el destino de quienes los rodean y sobre quienes “el patrón” decide si viven o mueren, al estilo referido por Foucault, en su clase del 17 de marzo de 1976, titulada “Defender la sociedad” (2016). En esta clase, el francés explica la mutación por la que atraviesa el poder del soberano durante el siglo XVIII al invertir el permiso que otorgaba el rey para dejar vivir, en un dejar morir.

De esta forma, algo que estas literaturas y series han mostrado, de manera menos crítica que la teoría, es la intensa forma de vida del narco y el sicario, los mismos que, sabiendo que no vivirán mucho, buscan no privarse de los placeres que puedan comprar a cualquier costo. Esta actitud, supremamente hedonista, es lo que cierto

público entiende como un “mal ejemplo” que habría dado el entretenimiento y la narcoliteratura a la población. A decir de Herlinghaus, al narco le place “tutearse con gente de influencia” (p. 36), tener poder sobre los otros, lo que no representa un mero asunto de dinero, sino de “fascinación por una profesión” (p. 36). En consecuencia, estos personajes serían parte de un pacto antimoderno —es decir, seres que, como Aquiles, prefieren morir jóvenes, pero gloriosos—, lo que se equipara a un “pacto fáustico” (p. 37). Finalmente, del análisis que hace Herlinghaus de la cultura narco, rescatamos algo que puede ser constatado en estas producciones mejor que en cualquier otras:

Las expresiones de esa cultura claramente no se deben al consumo de drogas, sino a un extremo delirio narcocapitalista, es decir, una farsa tardo capitalista en territorios periféricos que han servido de nuevos abastecedores al reino neoliberal. En este sentido, infamia e intoxicación no son necesariamente productos mexicanos —emergen del capitalismo global. (p. 37)

Como si los escritores y guionistas de narconarrativas hubieran estudiado a Herlinghaus o a Monsiváis, sus obras reflejan estos lugares conflictivos de la cultura occidental, llegando a un público masivo que puede confirmar que “detrás de las cortinas de la modernidad se vislumbra una guerra salvaje en la que se reordena el campo por vía de asesinatos selectivos” (Herlinghaus, p. 35), si se miran las series con sentido crítico.

Palaversich (2010), por su parte, acuñó el concepto “narcorealismo mágico” para comprender la razón por la cual un grupo de telenovelas —imbuidas en la lógica del exceso material, que es correlato del poder de los “narcos”, y los espacios, personas y territorios que ellos pueden controlar— reflejan, sin escatimar esfuerzos, el carácter extraordinario de todo lo concerniente a estos personajes y a estas narrativas. Por esto, el término “narcorealismo mágico” hace eco del estilo colombiano-latinoamericano recreado en la década de 1960 y que reapareció con una carga de violencia desafiante al orden de lo posible.

El término acuñado por Palaversich resulta pertinente para la descripción de estos escenarios, pero me parece importante no perder de vista que este no perfila un retorno al realismo mágico latinoamericano, sino que apunta a la presencia del carácter residual de este en dichas representaciones escritas, por momentos inverosímiles, que pasaron a una televisión ahora provista de recursos para representarlo con verosimilitud, e interesada en generar espectacularidad a través de lo que una lectura simplista rescataría como mera presencia de la violencia, la lógica de compadrazgo, el machismo, la objetivación de las mujeres, valores innegociables

—como la lealtad y la valentía—; así como la presencia de castigos inmisericordes para la traición y la manifestación de una estética que ya no puede catalogarse bajo criterios de buen o mal gusto, sino bajo signos de control y poder, apuntando a lo que presentan de específico, dado el formato televisivo y su alcance.

DE LAS CONSTANTES EN LAS NARCOTELENOVELAS

Para comenzar este recorrido, es preciso observar ciertas continuidades en el género, a fin de poder señalar más adelante cómo es que sus puntos de tensión son los que, precisamente, llegan a un agotamiento en su representación.

Por consiguiente, parto apuntando el hecho de que las telenovelas de temática narco trajeron a la pantalla un ritmo vertiginoso, a diferencia de aquellas enmarcadas en el formato melodramático. Las persecuciones, huidas y medios de los que se valen los personajes para lograr sus objetivos incluyen elementos a simple vista inverosímiles, pero que fueron utilizados en la vida real por narcotraficantes o mostrados como probables, de forma que no se altere el realismo de la serie, el mismo que apunta a dar cuenta de una situación social perfectamente ubicable. Una ilustración de esto es la narrativización del ritual de entierro del hermano de Rosario Tijeras, John F, cuyo cuerpo es velado en la calle del barrio en un contradictorio acto de negación de la muerte, al ser montado en una moto que da vueltas en círculos sobre una sola rueda, mientras se disparan balas al cielo y se le aclama como un héroe de la vida entre gritos y llantos.

De la calidad del guion (producto, en algunas ocasiones, de los libros que las antecedieron) parte, en gran medida, el dinamismo de los diálogos y la variedad temática, pero no hay que perder de vista que dicha literatura sigue promoviendo críticas dispares acerca de sus atributos narrativos, llegándose a considerar que su alto número de ventas es ya un indicio de su mala calidad.

De modo contrario, otra crítica valora diversos aspectos en estas escrituras, que se han tomado como un corpus en general, consciente de lo que significan e implica construirlas. Mendoza, autor de la obra ganadora del III Premio Tusquest, *Balas de Plata* (2009), ha escrito pensando en su propio trabajo:

Trabajar la violencia implica emplear ciertos elementos, muy pocos, para crear símbolos que sean representativos de la realidad. Exige también elegir un punto de vista en función del campo que se desea tratar [...]. Buscamos crear efectos, no un discurso ingenuo, sino una obra de arte que represente la realidad sin dejar de ser vanguardista [...]. Los escritores pugnamos por encontrar las palabras precisas, el tiempo ideal, el tono, el estilo candente para sacudir a

los lectores desconcertados, felices o aterrorizados. Pretendemos una propuesta estilística que sea lenguaje, ritmo narrativo e historia. (De la O y Mendoza, 2012, pp. 196-197)

Siendo este el estado de las cosas, y conscientes de que la diversidad de narcotelenovelas no ha conseguido del todo lo que podría considerarse una regularidad en su designación de objetos, imágenes o referencias, a continuación, vamos a intentar señalar sus características más importantes.

1. Nos encontramos, en primer lugar, frente a argumentos más complejos que el que usualmente se presenta en las telenovelas tradicionales que fortalecen posiciones hegemónicas. Al alejarse de las estructuras melodramáticas, la narcotelenovela tiene mucho más que un amor contrariado que presentar, lo que —como se dijo antes— la dota de interés para nuevos públicos, acción y suspenso en las tramas.
2. Las temáticas de estas historias complejizan posiciones éticas, al presentar conflictos frente a los cuales el espectador no puede posicionarse tan fácilmente, absolviendo o condenando personajes y conductas.
3. Es mayor la complejidad que presentan los personajes en cuanto a sus acciones y subjetividades. De este modo, el espectador puede censurar ciertas conductas, pero también comprender o identificarse con otras, haciendo de este proceso un ejercicio constante de perspectivas que promete sorpresas hacia el desenlace, donde los protagonistas no siempre triunfan ni alcanzan la felicidad que el melodrama promete. De hecho, por lo general mueren o son enviados a prisión; terminan con familias destrozadas, y parientes y amigos mueren asesinados a causa de su actividad.
4. Estas producciones logran de manera muy fluida dar continuidad al campo y a la ciudad, no como espacios contrapuestos (pobres / ricos, civilización / barbarie, etc.), como ocurre en la telenovela tradicional de resabio colonialista, y puede comprobarse especialmente en las producciones mexicanas (donde los patrones son respetados por pertenecer a un grupo racial y cultural aparentemente superior), sino como espacios por donde los personajes fluyen, se camuflan e integran libremente, como hacen los narcotraficantes. La facilidad del movimiento a partir de la modernidad es parte de los personajes, quienes un día pueden estar en la ciudad, otro en el campo y al día siguiente en otro país, simbolizando la compra del tiempo y el espacio en el que crece su industria.

En la narcotelenovela todo está conectado al servicio del realismo y la espectacularidad de ciertas escenas en las que pueden darse persecuciones en

helicópteros, submarinos, aviones fantasmas, entierros de una ritualidad poco convencional, robo de cuerpos, “rematadas” en la tumba, disfraces perfectos con los que el personaje se transforma totalmente, etc. Otra vez, la muerte es la expresión extrema de lo que puede llegar a hacerse ante su negación. El Capo manda llevar el cadáver de su hijo desde Bogotá a la montaña donde se halla escondido, dentro de una cueva, luego de salir huyendo de su hacienda. El cuerpo, al no poder ser detectado, es tratado como un hombre ebrio dentro de los coches que lo transportan, burlando el control militar, y posteriormente enterrado por sus padres, quienes cavan la fosa para el hijo que muere por error en un atentado que el propio Capo decidió.

5. Es evidente la presencia de las llamadas “mujeres trofeo”, mujeres objeto, que buscan un ascenso social a cualquier costo. Este tema ha sido sin duda el más estudiado y criticado en estas producciones. Un mundo de “machos” que no esclaviza o contrata indígenas o campesinos, sino sicarios cumplidores de lo ordenado por el patrón, y considera que puede tomar a la mujer que quiera, por la fuerza física o la del dinero, para demostrar ese poder, como claramente se ve en *Sin tetas no ha paraíso* (2006).
6. La recuperación del habla regional y coloquial es un tema muy importante en la narcotelenovela y una potente forma de crear verosimilitud e interés en el espectador. La jerga propia de la actividad delictiva, cruzada con la de la localidad a la que se pertenece, hacen de estas formas de hablar una fuente de difusión de vocablos y expresiones que se tornan parte de la cultura de masas, espectadora de estas telenovelas, incluso fuera de Colombia. Así lo confirma Vogel (2014), quien afirma cómo el rating que habían alcanzado podía percibirse en las calles de Buenos Aires, donde escuchar palabras típicamente colombianas, como “berraco” y, lo más llamativo, popularizadas por Pablo Escobar, como el “hágale pues”, era algo inusitado.
7. La presencia de la imprevisibilidad como factor vital en los argumentos, recurso que, como se verá, acerca estas series al *thriller* antes que al melodrama, y garantiza el triunfo de “la posibilidad”. De esta forma, no es raro que en estas telenovelas el o la protagonista muera junto con otros actores de reparto, como lo hace Rosario Tijeras —recurso que el melodrama extrañamente consideraría.
8. Finalmente, profundizando el rompimiento con el melodrama, estas producciones introducen en la telenovela tradicional la polémica suspensión de dicotomías en la moral hegemónica, de tal suerte que los personajes difícilmente pueden ser catalogados como “buenos” o “malos” y castigados por el destino, desnudando la naturaleza humana y la contingencia de la vida de cualquiera.

Como se ve, señalar las características generales de este corpus nos permite confirmar que estas representaciones seriales no son un simple género de entretenimiento, sino también un instrumento de análisis político e ideológico.

(NARCO)TRAFICANTES: ARQUETIPOS DE REVOLUCIÓN Y ACTORES POLÍTICOS

Para comprender cuál es esa realidad política e ideológica desnudada en estas series —“construcción discursiva sobre el narcotráfico”, a la que se refiere Ordoñez (2012)—, es fundamental señalar que las narcotelenovelas, como correlato de las narconovelas, dan cuenta del deseo de un cambio social profundo, el cual puede ser entendido como una revolución social y moral, puesto que no todos los ciudadanos encuentran un futuro inclusivo en el sistema representado y por eso se propone denunciar a una sociedad que ha usado la democracia y el capitalismo como las llaves de acceso a un lugar donde supuestamente todos cabríamos de forma legal.

Varios han sido los delincuentes que, a lo largo de la historia, tras cometer un delito, se vieron justificados en nombre de sus fines, a tal punto que merecieron ser considerados héroes en su comunidad, en vista de su capacidad de dar lo que reyes o autoridades no brindaban a su pueblo. Considerados héroes clásicos o mitificados por la memoria popular, estos personajes pasan a ser parte del acervo mnemónico de los buenos y malos ejemplos sociales. Pablo Escobar, por citar un ejemplo, sostenía en una entrevista que “todas estas personas que son sindicadas públicamente de pertenecer al narcotráfico son las únicas que están dando trabajo al pueblo de Colombia, mientras los demás sectores de la economía están sacando su dinero a cuentas en el extranjero” (*El Herald*, 2013, párr. 4). Por si fuera poco, tampoco son un secreto, si se revisa la prensa de los países en conflicto (Colombia, México, Bolivia o Perú), los vínculos que existían y siguen existiendo entre el narcotráfico y las esferas de poder, lo que representa un grave doble discurso que las narcoseries evidencian.

Sin tomar en cuenta los casos de delincuentes que exponen su vida por comodidad o la urgencia de dinero rápido, delinquir en las calles, ser parte de una pandilla, sicario, “mula”, proveedor, autodefensa, testaferro o cómplice en cualquier grado son actividades que se confirman como una forma de sobrevivencia fácil de juzgar desde el bienestar de una vida acomodada. Estas producciones son un intento por conocer, ver y/o sensibilizarse ante ese otro que solo es escuchado en documentales o noticieros —los que difícilmente tendrán el alcance diario e íntimo de una telenovela—, y no precisamente para contar sus historias. Por ejemplo, el protagonista de *El Capo* (2009, 2012, 2014), en el capítulo 13 de la segunda temporada, dice: “Si la reinsertión no funciona no es por los malos, sino por los prejuicios de los ‘buenos’”.

En este sentido, dichas producciones muestran cómo sus protagonistas se hacen los únicos actores capaces de “dialogar” con el gobierno, como se ve en *El Capo* (2009, 2012, 2014), en vista de que representan un poder paralelo al democráticamente constituido, a través de lo que en jerga medieval llamaríamos reinos propios, donde el narco es el soberano temido todopoderoso. Secuestros, extorsiones, amenazas, explosiones y diversas formas de violencia se tornan el medio efectivo para hacerse oír por el gobierno, junto con las FARC, logrando constituirse en apreciados representantes de comunidades que gozan de sus favores y ven en ellos portavoces reales de su condición.

Como puede apreciarse, algunos miembros de la sociedad, representados en la ficción, van desarrollando la simpatía de quienes cuestionan el poder oficial, y fortalecen la constitución del poder paralelo al del gobierno en el que apenas se confía. En estos nuevos liderazgos ficcionales, que pueden enfrentarse a un Estado considerado inoperante en su función de generar bienestar a todos sus ciudadanos, se gesta la aprobación de la violencia ficcionalizada como medio legítimo de desacuerdo, de muestra de valor, justicia y eficacia contra los abusos de un gobierno carente de las virtudes que promulga y al que solo puede hacer frente una violencia ilegal, pero justificada en la necesidad y nacida de la carencia de los propios ciudadanos desprotegidos. Es en este contexto que emerge el héroe delictivo y el antihéroe telenovelesco que lo representa; el delincuente, actor político de mala reputación que pega revces al Estado.

ENTRE EL MELODRAMA Y EL *THRILLER*

El melodrama, como se ha señalado, ha sido el soporte por antonomasia de la ficción telenovelesca; es decir, una red de conflictos por la que, casi siempre, el amor de una pareja debe atravesar para consolidar su objetivo: la unión eterna. Pérez (2004) define el melodrama como “un género que se ha especializado en hacer la radiografía de la búsqueda de la felicidad del ser humano” (p. 17), lo que es también la radiografía del sufrimiento. Es más, el autor afirma que “es raro el modelo narrativo que no se apoya en esos ingredientes o los incorpora, en mayor o menor grado, a sus discursos” (p. 21), lo que valida la necesidad humana de presenciar un final que refuerce la idea de que vale la pena sacrificarse y sufrir para alcanzar el bien anhelado, puesto que esto le da un hálito de esperanza a sus infortunios.

Pérez se refiere en concreto a “lo melodramático”; sin embargo, algunas telenovelas son melodramas puros, si tenemos presente que para Brooks (1976) es la manifestación de “la retórica del exceso” (p. 42); exceso que las productoras han

entendido como imprescindible en la representación de las emociones. Los argumentos que más se sirven de este formato son las historias de amor aparentemente imposible, de traición, abandono, muerte, etc., presentadas bajo la luz de un “conflicto moral” (Dufays, 2013, p. 277).

A pesar de su consumo masivo, las críticas a las telenovelas amparadas en el melodrama vienen por la facilidad para caer en el estereotipo, los “personajes pre-visibles dotados de escasos matices psicológicos, e incapaces de sorprender al lector, [al que tiene] por objetivo sobresaltar, y no convencer” (Archer, 1886, como se citó en Pérez, 2004, pp. 36-37). El género, además, “sustituye la necesidad y la ley por la coincidencia y la fatalidad, menos rigurosa que el verdadero drama” (Pérez, 2004, p. 37). Dichas características hacen del melodrama un género poco atractivo para un público más demandante de riesgos narrativos y la oportunidad de análisis.

La mujer sigue siendo el público al cual se dirige la mayoría de la producción telenovelesca, puesto que socialmente aún se le sigue viendo como la principal depositaria de los valores de este género y máximo exponente de la aludida cultura hegemónica al núcleo social más próximo. “La telenovela es un género que más que cualquier otro se vive por fuera de su ámbito propiamente textual” (Martín y Muñoz, 1992, p. 294). Sostiene Rincón (2018):

El melodrama es, por lo tanto, no solo el género más reconocible por el televidente sino una forma de leer la realidad. El melodrama se reconoce como género porque es una receta dramática que presenta siempre los mismos elementos, y como realidad porque parte de conflictos y soluciones aceptadas en la vida diaria (maneras de ser hombre o mujer, formas del poder, estilos de amar). Ya no sabemos si la vida cotidiana se parece a un melodrama o el melodrama es la forma privilegiada de vivir la vida. Lo cierto es que si queremos conocer cómo somos o cómo venimos siendo como sociedad una buena estrategia para saberlo está en las historias del melodrama. (p. 273)

Como las narcotelenovelas no se han enmarcado en este género narrativo, sino de una manera tangencial, la diferenciación que hace Brooks (1976) entre melodrama y lo melodramático es de gran utilidad. Brooks diferencia el “melodrama” (donde el “drama del reconocimiento” (p. 346), la intención moral y los conflictos familiares son vitales) de “lo melodramático” (“modalidad de la imaginación” que hoy en día atravesaría desde la telenovela, pasando por las canciones, hasta los *reality shows* que se transmiten por televisión y donde, básicamente, prima la retórica del exceso).

El análisis de las narcoseries muestra cómo estas narraciones han tomado aspectos melodramáticos para ser comercialmente efectivas dentro de un formato que

ha fortalecido, y es esta medida la que ha permitido el acercamiento a otras formas de representación más desafiantes para el espectador. La narcotelenovela, según Dufays (2013), ha recogido del melodrama los siguientes aspectos:

1. Los niños son víctimas de la pobreza, el abandono del padre y la sociedad, lo que los llevará a buscarse la vida de todas las formas para subsistir y ayudar a sus madres y hermanos.
2. Esta pobreza y demás carencias “despiertan” al niño hacia el mundo de desigualdades e injusticias que vivirá hasta que decida tomar el poder por vías ilegales.
3. La familia y la madre son sagradas, especialmente esta última, para ella veneración total; es una de las pocas relaciones que despierta sentimientos legítimos de amor y complejiza en alguna medida a los personajes, salvándolos de las dicotomías simples.
4. El amor por la pareja es un lugar de tensión, puesto que la actividad de uno de los amantes es inmoral y/o delincencial, no necesariamente por la presencia de un tercero.
5. La música en el melodrama también será vital en estas producciones para marcar los momentos de sufrimiento, desasosiego, ternura, arrepentimiento, etc., en la narración.

Del estudio de Dufays concluimos que las narcotelenovelas no necesariamente contienen estos elementos como propulsores de la diégesis, sino de la acción continua como forma de resolver las peripecias por las que pasa el héroe narco. Si bien estas producciones no evitan conmover al televidente a través de la identificación con los sentimientos de los personajes, hay varios aspectos que se cumplen, como ocurre en las telenovelas tradicionales, y que, incluso, se niegan, como la consolidación de estereotipos y, como dijimos, los finales felices. Un ejemplo de ello es cuando Rosario Tijeras camina hacia la muerte, o el suicidio, porque sabe que no soportará la cárcel; así como Carolina quien también muere, víctima del espejismo de la supuesta felicidad que le traería la cirugía de aumento de senos. Por otro lado, su principal punto de tensión contraviene la expectación pasiva, así como la consolidación de valores dominantes en la sociedad, promoviendo, al menos, su cuestionamiento.

UNA DIGRESIÓN SOBRE LOS EFECTOS

Técnicamente hablando, estas producciones se mostraron más arriesgadas que la mayoría de las telenovelas contemporáneas debido a la cantidad de acciones

que muchas veces debieron realizarse en una sola escena. Persecuciones, rescates, combates y huidas precisaron de una sintaxis fotográfica acelerada que dote de un ritmo por momentos frenético a la serie. Los típicos planos y contraplanos de la telenovela tradicional latinoamericana continuaron presentes, pero dentro de una dinámica que posee mayores recursos para contar una historia: desenfoces en diálogos que exigen un plano y contraplano, tomas aéreas, múltiples locaciones y cámaras, así como un montaje capaz de generar suspenso y mantener al espectador maravillado y absorto; por lo que señalar que ese “algo más” tiene que ver con el *thriller* no es una exageración, debido a que este género “busca sensaciones, más que sensibilidad” (Rubin, 1999 p. 14).

Considero que la serie que mejor refleja el ritmo y sensación de no dar tregua al espectador es *El Capo* (2009, 2012, 2014): escapatorias casi imposibles, tomas aéreas de huidas en submarinos, persecuciones en comunas de Medellín, entre otras, que llevaron al propio exalcalde de Bogotá, Antanas Mockus a manifestar:

Sí, el Capo es absolutamente seductor (¡y yo que me creía provisto de suficientes anticuerpos contra la ética y la estética de los narcos por todo el daño causado por ellos, y especialmente por su desprecio por las vidas propias y ajenas!). (2019, párr. 3)

Este texto, publicado en *Revista Diners*, va mucho más allá de la fascinación por las tensiones provocadas por las series.

Habiendo hecho una aproximación al *thriller*, al caracterizar la narcotelenovela, retomaré sus características más importantes; el suspenso es la primera y le sigue la posición del héroe, merced a unas circunstancias que no puede controlar. “Tanto en el héroe como en el espectador, el *thriller* crea un fuerte sentido de estar a merced de la vida” (Rubin, 1999, p. 16), al recrear un mundo moderno, urbano y laberíntico, en el que puede existir o no suspenso. Al respecto, si bien es difícil concebir un *thriller* sin suspenso, el autor apunta que este está presente en todo relato, y si se lo quiere considerar como una característica, debe ser lo más valioso de los momentos importantes. Sobre el tema, Herrera (2013) afirma que el *thriller*

Pretenderá mantener el sentimiento de estrés al máximo y generar ciertos efectos estéticos y éticos que mediante antagonismos que opriman la voluntad y deseo del protagonista despierten emociones cognitivas que, como lo estuvo una vez el querido John Robie, nos mantengan “al borde de la cornisa”.

El thriller tiene sus influencias narrativas y estilísticas notablemente empotradas en la literatura policiaca y de misterio. (párr. 5-6)

Como vemos, la narcotelenovela es inicialmente un lugar de encuentro entre estos dos géneros, y luego algo más: una ineludible presencia policial.

EL NEOPOLICIAL Y LA NARCOTELENOVELA

Como su nombre indica, el término “neopolicial” hace referencia a una nueva versión del policial tradicional, género creado por Edgar Allan Poe en Estados Unidos y posteriormente fortalecido por Arthur Conan Doyle y G. K. Chesterton, quienes consolidaron cierta imagen del detective como héroe de la historia de enigma. En su versión tradicional, el misterio se resuelve gracias al intelecto del detective, con el fin de efectuar una restitución a la sociedad. Para lograr este objetivo, no se pone en duda la existencia de *una* verdad como forma inequívoca de comprensión de la realidad y de restituir a la sociedad parte de lo perdido debido al delito, así esta restitución sea simbólica, por ejemplo, a través del apresamiento del delincuente, que no podría devolver una vida.

En este entendido, la narcotelenovela lleva diariamente a la televisión la degradación de un mundo que viene siendo denunciado por lo menos veinte años antes por un policial transformado, como es la novela negra latinoamericana, y que cuenta con las siguientes características:

Denuncias y críticas en contra del Estado, indagación doble (del hecho criminal y de la sociedad en que se produce), vehículo narrativo de interés político y social, novela explicadora de la realidad nacional, temas asociados a la explotación y a la violencia institucionalizadas, la corrupción, las redes de poder. Habría que agregar que la novela negra latinoamericana se diferencia de la norteamericana por su directa denuncia a las instituciones y no solo a los “ricos y poderosos” que caracteriza a la narrativa policial estadounidense, especialmente a partir de los años veinte, con Dashiell Hammett. Además, la novela negra ahonda en la difícil cuestión de las pocas posibilidades que tiene el eventual indagador o policía para conocer la verdad y restituir el orden y la justicia, lo que imprimiría un carácter posmoderno al relato. (Franken, 2011, p. 16)

La novela negra durante la primera mitad del siglo xx es, por tanto, la transformación de la novela de enigma y de su personaje principal. La que un día tuvo a Dupin como modelo, ahora tiene a poco más que un justiciero en un mundo corrompido o un trabajador éticamente acomodaticio y dispuesto a utilizar cualquier medio para llegar al fin propuesto. Al respecto, señala Franken (2011):

La novela negra enfatiza así, la dimensión de la acción en desmedro del misterio y del análisis que encontrábamos en la novela clásica de enigma. Por eso, uno de los cambios importantes que produce es que el núcleo productivo del relato ya no es el develamiento inductivo-deductivo del enigma. (p. 34)

En ese sentido, nada diferenciaría, como se observa, al detective del delincuente en cuanto a los medios de los cuales se vale en su pesquisa, siendo estos no solo menos lógicos que los usados en la novela de enigma, sino muchos de ellos igualmente ilegales. Si, en cambio, el detective es alguien que cree en la justicia y la virtud, desentrañará también las razones para la comisión del delito; no obstante, la diferencia esencial entre ambas es el uso del género para, mediante la descripción pormenorizada del delincuente y el delito, realizar una crítica a la sociedad, sus valores, sus diferencias y desengaños, y la corrupción política y policial; en suma, la crisis social.

Así, con la novela negra comienza el retrato de una sociedad y de un gobierno impunes, de un descreimiento en el cambio y una indagación en la psicología de los ilegales y sus razones para delinquir. Estas características son las que, especialmente, se llevarán al extremo en el “neopolicial”, subgénero practicado en Latinoamérica, y que no solo representa la versión local de la novela negra, sino que se constituye en una especie de parodia del policial tradicional, al subvertir la lógica subyacente que impera en el mismo, es decir, que hay *una* verdad que se debe describir.

De esta manera, el tema de “la verdad” en el neopolicial es algo constantemente cuestionado y, muchas veces, imposible de establecer. Choi (2012) afirma que “la novela neopolicial se diferencia de la novela policial tradicional en que deja el misterio por resolver en un segundo plano y la denuncia se convierte en el principal objetivo de la novela” (pos. 2232). *El cartel de los sapos* (2008) ilustra esta afirmación al tener una policía que asiste al recuento de los “qués” y los “cómos” de los delincuentes, en vista de que esta no lo pudo descubrir. Es el protagonista el que “confiesa” las rutas, los nombres y los móviles de los delitos; es en esa representación que se evidencia la corrupción de la sociedad y el sistema. La pesquisa es secundaria o imposible. La policía no descubriría nada; la búsqueda estaría condenada al fracaso de no ser porque uno de los principales actores es quien desenredará el enigma de la lucha de los carteles.

Sin embargo, podría afirmarse que en casi todos los casos se trata de búsquedas condenadas al fracaso, porque, aunque se descubran ciertas identidades delictivas, móviles, e incluso las razones que rodearon el delito en cuestión, cualquier restitución es imposible, en tanto la sociedad está tan corrompida que encarcelar

a alguien o sacar a la luz cualquier dato no cancela el daño, que continúa multiplicando en su origen su forma de ponerse en marcha, y el relativismo con el que es practicado, comprendido y justificado por miembros de la sociedad que deberían, justamente, combatir la criminalidad y evitar la aparición de un nuevo delincuente a la muerte de su antecesor.

Por todo esto, es evidente que las narcotelenovelas quedan emparentadas con el neopolicial, aunque también, irónicamente diferenciadas, ya que, por lo general, estas carecen de enigma, dando paso a la emergencia de otro elemento: el suspenso. Sin duda, hay elementos por resolver, retos por cumplir y un nivel de ritmo en la acción que da paso a la intriga, pero estos pequeños misterios no deben ser entendidos como enigmas, sino como componentes de un *thriller* que mantiene la tensión capítulo tras capítulo, y son resueltos con relativa prontitud para reproducirse otra vez. Por otro lado, es importante remarcar la imposibilidad de conocer/establecer una verdad que conforme a todos y reordene el caos, desbalance, injusticia, etc., que el delito significó. Todo queda disperso y las contradicciones de la sociedad expuestas.

Existen, además, dos razones de carácter extradiegético que vinculan y diferencian a estas producciones del neopolicial. Respectivamente son las siguientes:

1. La crisis moral, la inoperancia y la ilegitimidad de la que es parte la policía en estas producciones audiovisuales, como organismo llamado al orden y que no cumple su función por estar institucionalmente corrompido. En este punto, cabe recalcar que las telenovelas buscaron incluir ciertos miembros probos que posibiliten la esperanza y la emergencia de la verdad y la justicia, para satisfacción del espectador.
2. La focalización de los hechos en la literatura neopolicial está del lado del oficiante de detective, mientras que en las producciones “narco” está al menos más equilibrada, incluso abiertamente asentada del lado del traficante. Es decir, el espectador tiene la oportunidad de conocer la historia —la narración compartida por una sociedad que ha repartido las culpas de manera básicamente homogénea—, desde otro ángulo, que es el del llamado criminal, factor que invita a una relativización de las responsabilidades de los actores de los conflictos. Por tanto, respecto a las finalidades, puede decirse que ambos formatos cumplen con la función de crítica social, sin embargo, las formas y los medios son distintos, ya que las telenovelas de temática narco aportan, junto con las narconovelas impresas, la visión de los capos, de su entorno y de su empresa frente a la industria del narcotráfico.

UN GESTO PARÓDICO COMO *BONUS TRACK*

Para concluir el análisis de herencias que posibilitaron la aparición de la narcotelenovela, debemos mencionar el gesto paródico, ya anticipado, con el que se abordan los elementos del policial tradicional: personajes y funciones definidas que permitirán la resolución del enigma. Por ello, un investigador que cumplirá un rol definido con relación a la víctima y el criminal.

Hutcheon (1985) apunta a la doble acepción del concepto de “parodia”, tomando la etimología de la voz “para”, que significa “contra”, pero también “con”, es decir, “con el canto”, una especie de homenaje y, básicamente, una transformación intertextual que se apropia del sentido original del texto, cargándolo de sentidos nuevos al complejizarlo. De esta forma, el texto, en parte, guarda su sentido original, pero adquiere también uno nuevo. En este caso, poder acercarnos a la realidad focalizada desde los narcotraficantes, conocer la forma en que ingresaron al negocio, las pérdidas que sufrieron por permanecer en las organizaciones delictivas, el deseo y el esfuerzo por apartarse de ellas, y el alto precio a pagar por la decisión tomada, empujados por ambiciones o necesidades, permite comprender que estos personajes también fueron víctimas de un sistema económico y social excluyente o indiferente. Así, el victimario es a su vez víctima de una organización mayor que se apropió de su vida y de la cual no podrá liberarse mientras viva.

Finalmente, si bien la búsqueda de resolución del enigma no es la típica del policial, las novelas y telenovelas sobre el narcotráfico presentan más que una búsqueda, el sentido de una huida, una fuga constante de la policía y de los enemigos, para lo cual el protagonista se vale del ingenio, la fuerza, la violencia, etc., sufriendo, en el camino los múltiples fracasos y tensiones que movilizan la trama.

Sin embargo, también puede entenderse el gesto paródico en su sentido más difundido: como burla y humor; esta es la veta que se constituye en bisagra entre la novela del narcotráfico de los últimos 16 años y la novela donde aparecen narcotraficantes. Como era de esperarse, todo lo que sube debe bajar y este subgénero no ha logrado renovarse más allá de lo presentado y representado durante el auge de su popularidad. Considero que lo anterior no se debe a su falta de calidad, sino a una tarea concluida. Agotadas las historias de los grandes, las producciones televisivas colombianas parecen haber llegado a una especie de agotamiento del tema narco, lo que las lleva a narrativizar más bien las secuelas que dejaron estos delincuentes, dando paso a series que retoman los fallidos esfuerzos de ascenso por parte de aspirantes a capos, como *Un bandido honrado* (2019) o *La reina del flow* (2018). En estos casos, la presencia del humor o la música desestabilizan la tensión

que la telenovela del narcotráfico había llevado a la pantalla. Sin embargo, es indudable que, mientras el narcotráfico exista, no faltarán las formas de representación de sus implicados.

Pero hay más: de la exploración de la vida de los grandes capos, se ha desprendido el tratamiento biográfico de otros famosos. Estas nuevas producciones parecen haber llevado el péndulo diegético al otro extremo, al presentar la dura vida de los famosos del espectáculo, particularmente musical. Allí están *Las hermanitas Calle* (2015), *Yo soy Celia* (2015), *Arelys Henao: canto para no llorar* (2022), *Bolívar* (2019), *Los Morales* (2017), *El hijo del Cacique* (2019), solo por mencionar producciones de Caracol TV.

El público, encandilado por los pormenores detrás del dinero y la grandeza, ha disfrutado de la oscuridad y el drama de las estrellas, trayendo de vuelta al melodrama en su faceta exitosa de amor contrariado, muerte y pobreza superada. Si el narcotráfico no ha desaparecido se ha hecho paisaje y allí el gesto escatológico: tal parece que el destino de la efervescencia del mundo del narco ha terminado deviniendo testimonio o perfil de determinadas vidas donde la dinámica del narcotráfico ha sido un contorno para su desarrollo y crecimiento, pero ya no el punto focal de las historias, sino lo posterior a su propio auge.

CONCLUSIÓN

Es de esta forma que la mayoría de las narcotelenovelas, especialmente colombianas, producidas durante la primera década del siglo xx, expresa la conjunción de tres discursos: el melodramático, el *thriller* y el neopolicial. Según Brooks (1976), el primero forma una secuencia que requiere del develamiento de verdades, el pago por las culpas, la repartición de triunfos y favores en un contexto donde la búsqueda del amor es secundaria. El *thriller* favorece la acción escénica (lo que emparenta a estos productos) y su gramática se apoya en el suspenso y lo imprevisto; mientras que el neopolicial presenta una variante paródica y parodizante de sus personajes.

Estas producciones no se han agotado por completo, como lo muestra la parrilla televisiva de la cadena Caracol, por dar un ejemplo, pero el auge de su consumo es ya cosa del pasado. La telenovela que trabaje violencias seguramente tocará el tema del narcotráfico, pero ya desde un espacio desmitificado: el de su escatología. El corpus analizado permitió conocer la lectura que ciertos capos harían de su realidad social y nacional, lo que desató odios y amores, pero permitió en todos los casos un contradiscurso en *prime time*. Desde la ficción, se descargó un arsenal contra la doble moral estatal y, tras debates y censuras despertadas en su momento,

se implementaron propuestas de lectura del pasado y juicios contra actores invisibilizados, de tal suerte que parece haberse avanzado mucho en el cierre de un ciclo nacional de reflexión y duelo que, sin estar agotado, ha permitido reposiciones, juicios y afectos. En este sentido, se puede decir que la narcotelenovela ha completado esta reelaboración histórica, democratizando la manera en que fue transmitida.

Una segunda conclusión es que la telenovela es un género que puede ir mucho más lejos del entretenimiento y del melodrama fácil al cual se la ha asociado durante décadas, y que los espectadores han sido y son, antes que presas de la ficción, críticos con la misma, ya que estas producciones no han invitado ni invitan al público a delinquir. Vásquez (2020) revela los resultados de una investigación que coordinó sobre una población mayoritariamente universitaria.

Gran parte de los televidentes no se identifican con los personajes de estas series, no buscan imitar sus acciones ni elevan a los narcotraficantes al rango de héroes, sino que acceden a estos productos desde una visión crítica respecto a la realidad mexicana actual, cuestionando el papel de los gobiernos y sus instituciones en este contexto. Asimismo, son capaces de extraer lecciones morales de estos productos. (p. 302)

Por tanto, las narcotelenovelas, tal como las hemos conocido en su apogeo, cierran una etapa en la televisión latinoamericana. Posiblemente, en un futuro, presenciemos otra vez los mecanismos contemporáneos de la mafia, ahora en su versión coreana o turca y, tal vez, retomemos historias que focalicen desde el narcotraficante y vuelvan a generar debates, ya que, a decir de Montana (2024):

Estamos en una época en que las narrativas de personajes con caracteres éticos y morales completamente definidos no resultan creíbles. En efecto, la ‘opinión pública’ se interesa cada vez más por antihéroes que le identifiquen y es por ello que no pierde el interés en personajes y acontecimientos nefastos. (párr. 5)

Tal vez, una vez más se ponga el dedo en la llaga sobre lo que se debe mostrar en televisión y cómo se deben contar las historias, ya que esto, entre otras cosas, genera mucho *rating*.

REFERENCIAS

Brooks, P. (1976). *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press.

- Choi, M. (2012). *La mujer en la novela policial: evolución de la protagonista femenina en cinco autoras hispanas*. Bloomington: Palibrio.
- Dufays, S. (2013). “El niño y lo melodramático. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino de la postdictadura”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et lusobrasilién*, (100), pp. 273-286. <https://doi.org/10.4000/caravelle.237>
- El Heraldo* (29 de noviembre de 2013). “Pablo Escobar dijo antes de morir que el narcotráfico penetró al Estado colombiano”. <https://www.elheraldo.co/nacional/2013/11/29/pablo-escobar-dijo-antes-de-morir-que-el-narcotrafico-penetro-al-estado-colombiano/>
- Foucault, M. (2006). *Defender la sociedad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Franken, C. (2011). “La novela negra argentina y chilena de (pos-) dictadura”. *Taller de letras*, (49), pp. 97-107. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Herlinghaus, H. (2012). “Carlos Monsiváis: indagaciones sobre un mundo de infamias en el México global”. *iMex Revista. México Interdisciplinario*, (1), pp. 30-40. Ciudad de México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Herrera, E. (28 de abril de 2013). “Thriller no es suspenso”. *Cinefagos*. <https://www.elcolombiano.com/blogs/cinefagos/thriller-no-es-suspenso/2677>
- Hutcheon, L. (1985). *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen.
- Martín, J. y Muñoz, S. (Coords.). (1992). *Televisión y melodrama. Género y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Mockus, A. (2019). “Así influyó la novela El Capo en el país”. *Revista Diners*. https://revistadiners.com.co/cultura/archivo/72345_asi-influyo-la-novela-el-capo-en-el-pais-por-antanas-mockus/
- Montana, V. (23 de enero de 2024). “Narco-novelas e historia inmediata”. *Razón pública*. <https://razonpublica.com/narco-novelas-e-historia-inmediata/>
- de la O, M. E. y Mendoza, E. (2012). “Narcotráfico y literatura”. *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, (38), pp. 193-199. <https://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/280/160>
- Ordoñez, M. D. (2012). *Las “narco telenovelas” colombianas y su papel en la construcción discursiva sobre el narcotráfico en América Latina* [Tesis de maestría]. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Palaversich, D. (diciembre 2010 - marzo 2011). “Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)”. *Tierra Adentro*, (167-168), pp. 53-63.
- Pérez, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.

- Renjel, D. (2016). “Gustavo Bolívar: el hombre de las narcotelenovelas”. *Mitologías Hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 14, pp. 93-111. <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/v14-renjel>
- Rincón, O. (2018). “Ellas son el centro de la pantalla y la pantalla es el mundo”. *Razón y palabra*, 22(100), pp. 271-280. <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1155/1133>
- Rubin, M. (1999). *Thrillers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vásquez, A. M. (2020). “Recepción de series sobre narcotráfico en México”. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 8(15), pp. 280-304. <https://doi.org/10.5195/ct/2020.449>
- Vogel, J. (9 de marzo de 2014). “Por qué ‘Escobar, el patrón del mal’ es una ficción adictiva”. *La voz*. <https://www.lavoz.com.ar/vos/tv/por-que-escobar-el-patron-del-mal-es-una-ficcion-adictiva/>