

CAPÍTULO SEXTO

GLAMOUR EN LAS CONSTRUCCIONES AUDIOVISUALES DEL NARCOTRÁFICO: “EL CHAPO” EN LA SERIE DE NETFLIX

Tanius KARAM CÁRDENAS*

SUMARIO: I. *Introducción*. II. *Entre el Estado y el narcotráfico. Relaciones semánticas*. III. *Narcorrelatos, regímenes de verdad y telecolonialidad*. IV. *Victimización e idealización en la narcoserie El Chapo*. V. *Apostilla: el juicio de El Chapo o la realidad como permanente espectáculo*. VI. *Bibliografía*.

I. INTRODUCCIÓN

En este texto queremos explorar las formas de construcción audiovisual de los “grandes narcotraficantes”, ello no para abonar a la apología y a la tendencia de presentarlos como sujetos glamorosos, dignos de ser imitados, sino por el contrario realizar un ejercicio crítico que nos permitan, de manera un poco más delimitada, las características que tienen estas conocidas narrativas que han sido objeto de muy diversos comentarios.

Partimos de la idea que el tratamiento de los “narcotraficantes” no refleja su “realidad”, sino que implica una construcción e interpretación. La abundancia reciente de este tipo de relatos (audiovisuales, aunque no solamente de esta materialidad) y las frecuentes similitudes entre las muchas series y películas que se encuentran en el mercado del consumo de contenidos por Internet, nos permite identificar una cierta regularidad de estos materiales. A nivel más amplio, de tipo psico-social también les concedemos un efecto naturalización respecto a las realidades que portan estos seriales y

* Academia de Comunicación y Cultura, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. E-mail: tanius@yahoo.com, tanius.karam@uacm.edu.mx.

sus personajes, lo que sin duda, aparte de su apología o reconocimiento, es otro de los efectos que más pueden preocupar.

En cuanto las narrativas audiovisuales, Lujan (2016) resumió en tres macro argumentos la retórica gubernamental en torno al narcotráfico: *a)* la individuación de la causa que lleva más o menos a reconocerla como una consecuencia de la malignidad de los narcotraficantes; *b)* la sustantivización del tema que es una manera de dar por sentado y esencializar la violencia como lo que los medios transmiten y los discursos oficiales sentencian, es decir, la narco violencia es como real; *c)* finalmente, la polarización dicotomizada (buenos contra malos) donde claramente los primeros son los representantes del Estado y las fuerzas de la seguridad que supuestamente la combaten, y del otro polo están los narcotraficantes, sicarios, redes de apoyo, vendedores, etcétera. A esta narrativa quizá haya que sumar el hecho que generalmente la caracterización del narcotráfico y los narcotraficantes ha sido la construcción de un enemigo muy poderoso que, paradójicamente, el estado mismo reconoce ser superado por él, lo que justifica cualquier tipo de fuerza (*Cfr.* Escalante, 2012: 28-33), recursos e inteligencia para intervenirlo y a pesar de los “daños colaterales” justificados dentro de la dimensión superior del objetivo a cumplir: eliminar al nuevo (o no tanto) enemigo. La identificación de causas de la violencia, generalmente —desde la perspectiva oficial— de grupos que entre sí pelean por la “plaza”. Así, saber sobre “narcotráfico” pasa por identificar grupos, capos, líderes, secciones, y en donde el Estado, por lo general, queda por fuera de la explicación del fenómeno, y cuya principal actividad es atacar a quienes desean tener la “plaza”.

Todo en lo “narco” parece proliferación y extensión. Agrupamos las expresiones mediáticas sobre el narcotráfico en la problemática expresión “narco-cultura” que cuando se escucha, la podemos asociar a la capilla de Malverde, las camisas de “El Chapo” Guzmán, las exóticas tumbas o mansiones donde supuestamente los narcotraficantes viven, o los narcocorridos. Esta expresión se populariza y aparece de hecho en la imagen de un supuesto narcotraficante en el “Museo del Enervante” donde Luis Astorga (2015: 139) cuenta que se improvisó un maniquí ataviado con un vulgar estilo “ranchero” de un narcotraficante en el Museo del Ejército. También en documentos oficiales de la Secretaría de Seguridad Pública (SSP, 2009: 4) establecen definiciones y rasgos de este fenómeno que en lo general asocian al “narcotráfico”¹ y lo reconocen en signos y expresiones de lo más diver-

¹ “...Existen varias formas de definir la noción de cultura; la más difundida es la que remite a ciertas expresiones artísticas como la danza el teatro, la literatura y otras, como

so, e incluso le ubican un origen, ciudad y región de la que es originario “El Chapo” Guzmán (Badiraguato Sinaloa). Todo es “narco” y las materialidades son muy diversas e incluyen fotografías, libros, noticias, películas, entrevistas, testimonios a los que se suman telenovelas, documentales especializados, bio-series, docu-series y demás géneros. Un primer problema para definir lo que se entiende por “narco-cultura” es lo flexible de la raíz “narco”, y aplica para un discurso social sobre las drogas, imaginarios sobre narcotraficantes o elementos de un negocio transnacional que posee una cadena de producción y que generalmente explora las características del consumo, o la distribución a un nivel de la cadena. Generalmente, las expresiones mediáticas e incluso muchos comentaristas no problematizan las implicaciones del lenguaje mismo. Lo “narco” igualmente abarca un rango semántico muy extenso que va desde cuestiones muy simples e inmediatas, y en otras ocasiones aparecen como algo inasible, totalizante, casi una atmósfera que está en todas partes. En ese sentido, los actores del mundo “narco” pueden incluir distintos tipos como el campesino o el sicario, el distribuidor o el narcomenudista urbano, con el lugarteniente o el operador financiero en alguna ciudad de Estados Unidos, todos muy distintos entre sí, pero relacionados e igualados en algunas de estas narrativas donde en medio de la velocidad, el efectismo y el señalamiento de algunos elementos del narco mundo, se le quiere nombrar de manera integral presumiendo dosis de complejidad y profundidad en ese mundo definido como muy oscuro.

En suma, el “narco” es un referente de una enorme extensión que designa muchas cosas frecuentemente contradictorias entre sí dentro de la proliferación de discursos sociales y se puede aplicar a muchas cosas, objetos, argumentos, prácticas, usos. Por ello, como bien apuntó Fernando Escalante (2012), el análisis del lenguaje deviene en algo fundamental para identificar

elementos que conforman la cultura. Si bien existen otras definiciones la que aquí se presenta se refiere a un estilo de vida particular que expresa ciertos significados y valores... La narcocultura hace referencia al impacto cultural del fenómeno del narcotráfico. Más que una tendencia artística, es una forma de vida que responde a una estructura de valores, la expresión de intereses, una forma de vestir, un grupo de personas de una cierta nacionalidad que conservan muchas características de la sociedad en general, pero adoptan, por propia cuenta, elección y convicción, ciertas actitudes propias sólo de un grupo en específico”.

“La narcocultura entendida como un marco de códigos, prácticas (gusto por música, personajes, etcétera), lenguaje, empieza a gestarse a partir del contrabando de drogas. Surge en el municipio de Badiraguato, en la sierra de Sinaloa, en donde ha tenido su mayor expresión como una identidad muy particular. Su origen se remonta a la década de los años cuarenta —cuando se inicia la siembra de amapola en esa región—, pero es hasta los años setenta cuando se puede identificar como una manifestación aceptada y adoptada por la población del lugar”.

cómo se construyen en los discursos sociales los sentidos del “narco” que tienen poco o ningún vínculo con una realidad, de la cual en el fondo sabemos muy pocas cosas, aun cuando todos tengamos algo de información. En ese sentido, las expresiones mediáticas del narcotráfico (principalmente series, películas, documentales, telenovelas) las definimos como dispositivos que permiten naturalizar explicaciones sobre el narcotráfico, y como insiste Oswaldo Zavala (2018), lo que hacen es reproducir la visión oficial del estado con respecto a un “enemigo muy poderoso” externo al mismo Estado, a lo que se suma la dificultad de distinguir verdades de falsedades en medio de la abundancia de materiales, noticias, así como la aceleración de narrativas, lo que ciertamente no imposibilita un análisis crítico e ideológico, pero obnubila identificar los mecanismos de construcción, muchos de ellos nada novedosos pues datan de viejos procedimientos convencionales de la “cultura de masas” y de la “sociedad del espectáculo”.

Hemos mencionado ya la dispersión y diversidad de expresiones culturales y materiales sobre el narcotráfico y que se materializa en distintos “régimenes de representación”² que incluye los discursos y documentos oficiales; las formas denotativas de la narcoestética (*Cfr.* Rincón, 2013 y 2009); todos los discursos de prensa, y la mediación particular que las instituciones informativas realizan, sobre todo prensa escrita y televisión con sus reportes; las investigaciones periodística, académica, antropológica y su estela de libros que abundan y aportan elementos históricos así como análisis particulares; la gama de productos audiovisuales que usan diversos formatos y géneros propios del entretenimiento, la televisión ficcionales, semi ficcionales o documentales; todas las formas de expresión sonora con los narcocorridos a la cabeza, y la extravagancia del “Movimiento Alterado”, pero también géneros menos estudiados como narco-rap y su estética “gangsta”; la secuela de novelas, testimonios donde la creación cumple una función dominante y en donde de acuerdo con los rasgos del lenguaje poético su finalidad más que estrictamente referencial apela a la forma de la expresión, y por si lo anterior no fuera poco hay que añadir quizá uno de los más incómodos, el

² El concepto lo vinculamos a una idea básica en semiótica. Por ejemplo, en un manual que hemos usado con mucha frecuencia (Daniel Chandler, *Semiotic for Beginners*) se da una explicación general y amplia de esta noción, asociado a los procesos de construcción de la realidad, en el sentido que los signos nunca dicen la realidad tal cual y siempre supone una perspectiva para lo cual usan códigos que permiten al destinatario interpretar. El concepto de “Modalidad”, Chandler lo toma de Hodge y Kress (*Social Semiotics*, 1988) que se refiere al valor de autoridad y verdad dada por el sistema signico, a la confiabilidad o sospecha del sistema, a su idea de verdad-falsedad.

llamado “narco-arte” que incluye sobre la plástica con motivos vinculados directa o indirectamente con el narcotráfico.

Estos regímenes no funcionan por exclusión, sino que se ensamblan en distintas modalidades de relación intertextual donde realizan distintas operaciones básicas como el “anclaje” (repetir patrones, estructuras, recursos) o el “relevo”, parafrasear o completar (*cf.* Barthes, 2009). Estos dos mecanismos básicos de articular códigos expresivos dan pie a otros más realistas o ficcionales propios de los discursos mediáticos generalmente montados también sobre tradiciones de alta popularidad uno de cuyos mejores ejemplos quizá es la telenovela. En su caracterización de funcionamientos semióticos, Julieta Haidar (2006: 66, 104) ha identificado algunos mecanismos que pueden aplicarse al análisis de las narrativas audiovisuales del narcotráfico, como por ejemplo el “silencio discursivo”, es decir, lo que no se dice, como son las voces de las víctimas. Una de las trampas en estas narrativas es que su abundancia y aparente detalle en la vida, los objetos, deseos de capos, sicarios, amantes, hijos, etcétera, da frecuentemente la falsa impresión de que contamos con información, como si ahora todos supiéramos mucho más de las implicaciones del narcotráfico en sus niveles. De manera adicional, al presentarse fenómenos que hace relativamente pocos años no eran frecuentes, puede dar la impresión de que nos encontramos ante un novísimo fenómeno con temáticas actualizadas, versiones más desencarnadas de la realidad y construcciones igualmente originales de narcotraficantes, capos, sicarios, amantes, jueves corruptos o agentes infiltrados. Pero en realidad a lo que asistimos es a una convergencia de géneros mediáticos y tradiciones de la cultura popular en donde cambia la calidad de producción, la relación entre acción y melodrama y donde en lugar del galán tradicional de telenovela, tenemos al atractivo “capo” que se transporta en aviones privados, pero se mantiene casi intacta la lógica de funcionamiento de los recursos de la espectacularidad audiovisual y mediática (sexismo, conflictos radicales, alto componente dramático, fórmulas para retardar la resolución, melodramatización, alta estereotipación, manipulación de sentimientos, medidas de fácil reconocimiento, etcétera).³ También da una nueva impresión el que ahora en lugar de la estática pantalla del televisor en un lugar de la

³ Muchos de estos mecanismos fueron reflexionados desde distintas perspectivas en la literatura sobre la sociedad y la cultura de masas, entre los que cabe recordar Gustave Le Bon, *La sociedad de las multitudes* (1903); José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (1929); Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967); Furio Colombo, *La televisión, la realidad como espectáculo* (1976), entre muchos otros. Nos parece también importante el resumen que hizo Umberto Eco en el primero ensayo de la colección, clásico sin duda en los estudios sobre comunicación de masas, *Apocalípticos e integrados* (1965 en italiano).

casa, ahora accedemos a contenidos de entretenimiento en los más diversos dispositivos y sistemas de almacenamiento que en primer lugar ofrecen una cantidad de opciones a las que nunca antes el televidente promedio había tenido acceso y a una percepción distinta caracterizada por la facilidad para relacionar, guardar, vincular o relacionar contenidos y experiencias a propósito, en este caso del narcotráfico, la corrupción, la impunidad y la inseguridad.

II. ENTRE EL ESTADO Y EL NARCOTRÁFICO. RELACIONES SEMÁNTICAS

Muchas de las narco-narrativas, tanto las telenovelas como las series, se basan en la vida de los grandes capos y tienen como fundamento en principio hechos “reales”, periodísticos sobre los cuales se realizan alteraciones libres o se modifican aspectos para ser presentados en estos materiales. Dentro de las figuras latinoamericanas más importantes sin duda destacó Pablo Escobar, abatido en diciembre de 1993 en escenas y situaciones que han sido dramatizadas y multiplicadas también en una muestra muy extensa de series y documentales. 25 años después, sin duda la estafeta la ha tomado Joaquín Guzmán Loera “El Chapo”, personaje que a diferencia del colombiano está actualmente preso desde hace varios meses en Nueva York y desde hace algunas semanas ha comenzado el esperado juicio que sigue dando de qué hablar y prosigue la espectacularización en torno a los aspectos de su vida. La figura y mediatización en torno a El Chapo nos permite pensar qué tanto la realidad sólo puede ser accesible a través de la ficción, o por qué necesitamos de ésta para que las industrias de información nos presenten los hechos. Aun cuando todo esto parezca algo “nuevo” creemos que estamos ante una “remasterización” de viejos principios en lo que se basaba la sociedad de masas (véase nota a pie 4) y algunos clásicos del estudio de este tipo de sociedad preconizaron hace muchas décadas, como el uso de la violencia, la apelación a los sentimientos, los rituales propios de presentación y exageración, y formas que han probado su éxito, de aquí que sean utilizadas aun cuando tengamos también, por ejemplo, en las series de Netflix, valores de calidad en la producción, la superación de historias meramente lineales, montajes menos convencionales para los productos comerciales que generalmente no se encontraban en los viejos productos de masas criticados por los analistas. Sin embargo, con todo lo flexible y abierta que aparentemente sea, sin duda como principio del capitalismo de consumo sigue operando la ley de oferta-demanda, es decir, producir aquello que se demanda. De esta

manera, si hay interés por un efecto de presencia abrumadora del tema del narcotráfico en la agenda política o mediática, por su rentabilidad dentro del consumo transnacional, no es casual que Netflix (y otras empresas) alimente periódicamente sus contenidos con ofertas sobre series, documentales, películas y telenovelas en torno a narcotraficantes, como *Narcos México* lanzada a mediados de noviembre de 2018 y que da continuidad a su serie previa de tres temporadas, primero sobre el cartel de Medellín y luego el de Cali; o bien el *docu-reality* lanzado un mes después, cuyo nombre no puede ser más ilustrativo de esta pretensión hiperrealista en torno al mundo del narcotráfico, *Entre los verdaderos narcos* además conducido no por un periodista o conductor, sino por Jason Fox, ex agente militar asignado a Afganistán. Así como existe una estela muy diversa de materiales audiovisuales a propósito o en torno a la vida, negocio y milagros de Pablo Escobar, podemos ver cómo se actualiza esa voracidad narrativa de entretenimiento ahora a propósito de El Chapo, sus famosos túneles —que operan metonímicamente como eje de su representación mediática—, negocios y sus valores de emprendimiento que son frecuentemente señalados en estos materiales; entre muchos materiales cabe citar la serie de Netflix, *El Chapo* (Netflix, 2017), que adelante comentamos; la mini-serie *Capo, el amo del túnel* (2016); la narcotelenovela *El Chema* (Telemundo, 2016), spin off de *El señor de los cielos*; o la película *Chapo. El escape del siglo* (2016), casualmente estrenada en la misma semana de la segunda recaptura del “Chapo”.

Como es ampliamente conocido, Guzmán nació en 1957, en una de las comunidades más emblemáticas del narcotráfico sinaloense, Badiraguato; lugar también del llamado triángulo dorado. Su vida posee esos elementos hoy ideales para la ficción: de la pobreza a la extrema riqueza, de una región apartada a dirigir una organización multinacional. Poca o nula escolaridad y todos los resabios de una vida rural en la sierra mexicana. Al parecer habría presenciado la movilización del ejército durante la “Operación Cóndor” en la zona. El “padrino” de El Chapo fue Miguel Ángel Félix Gallardo, el primer “jefe de jefes” en la historia del narcotráfico mexicano contemporáneo quien al ver las cualidades de su pupilo fue ascendiéndolo dentro de su organización, hasta que en el famoso asesinato del cardenal Posadas en el aeropuerto de Guadalajara de 1993, la versión oficial lo inculpinó como responsable en el fuego cruzado que acabó con la vida del prelado. Vino su captura en Guatemala, y luego el primero de los escapes en 2001; al parecer es ahí donde viene el despegue y también el desarrollo de su mitología que incluía historias como aquella en la que el capo entraría a un restaurante y para no ser molestado pagaría la cuenta de todos los comensales previa colección de celulares para evitar cualquier fotografía por

error. En 2012 ya estaba en la lista de Forbes como uno de los hombres más ricos. Luego de haber estado prófugo por más de una década El Chapo fue recapturado en febrero de 2014, en Mazatlán donde aparentemente asistía a una fiesta. Poco menos de un año y medio después El Chapo se volvió a escapar (julio de 2015), relato que ha sido objeto de muchas recreaciones la manera como dentro del penal y gracias a una red de apoyo pudo salir a través de un extenso túnel construido debajo del penal. Vino la famosa y comentada entrevista del capo con los actores Kate del Castillo y Sean Penn, la cual fue publicada al día siguiente de su detención el 8 de enero 2016. Tras su captura, cabe cuestionar hasta qué punto era fundamentado el papel desmedido que atribuyó a El Chapo un papel especial en las relaciones de poder en México. El Chapo fue objeto de una mitología tan fuerte tanto en su vida real y privada, como a través de algunas narrativas audiovisuales que favorecieron esa imagen de todo-poderoso, capaz de lograr lo que quisiera, y con una fortuna que lo ubicaba también dentro de los hombres más ricos del mundo. De manera adicional, tanto durante el periodo de Vicente Fox como el de Felipe Calderón se dio un trato de exclusión a El Chapo, en la estrategia de reducir el número de frentes que supuestamente el Estado mexicano enfrentaba para orientar sus fuerzas con la organización de El Chapo.

A nivel de investigación periodística hay varios reporteros y periodistas,⁴ todo aquél que haya escrito algo sobre el narcotráfico ha dedicado más de una línea a desentrañar algún aspecto de la vida de Guzmán Loera. De todos ellos quizá merece mención la insistencia y emotividad personal que ha impreso a sus relatos y muchas entrevistas la periodista Anabel Hernández (2010), autora del *best seller* *Los señores del narco*, texto fuertemente criticado por Zavala⁵ quien considera que este libro abona a la mitificación y grandilocuencia de El Chapo, aun en medio de las más terribles denuncias sobre él. En su relato, Hernández hace algo más que describirlo, lo muestra como un ser despedido, sin valor por la vida humana y más o menos dentro del imaginario de un monstruo incapaz de ser tocado o destruido. En su extenso testimonio, Hernández relata impresiones de quienes le conocieron en la cárcel, y esa forma depredatoria de ejercer su machismo contra aquellas

⁴ La lista es inmensa pero sólo a guisa de ejemplo: Diego Enrique Osorno, *El Cartel de Sinaloa*; José Reveles, *El Cartel incómodo*, del mismo autor *Joaquín El Chapo, entrega y traición*; Andrew Hogan, *Cazando al Chapo*; Andrés López López, *Joaquín El Chapo, el varón de la droga*; Alejandro Almazán, *El más buscado*; Rafael Rodríguez (y los reporteros de la revista *Proceso*), *El imperio del Chapo*; Malcolm Beith, *El último narco*, entre un largo etcétera.

⁵ De manera particular puede verse en el libro que citamos de Zavala, el capítulo “La recaptura del Chapo y la conquista mediática del Estado” (2018, pp. 114-122).

mujeres, que sin ellas pedirlo, El Chapo seleccionaba como sus compañeras sexuales, al grado de firmar tras ello un pacto de exclusividad, cuya cualquier violación significaba la muerte.

Llama la atención que en muchas de las series o películas El Chapo sea objeto de un proceso de victimización, que es otra forma de generar empatía hacia la construcción mediática de estos personajes. Tras la victimización de El Chapo en estos materiales se construye un tipo de historia que permite atenuar su componente delictivo y perverso. Parte de lo atractivo de materiales sobre la vida de los capos es que se prestan a un tratamiento libre donde se mezclan hechos conocidos con otros no tanto, a la manera de las bioseries de famosos; además el espectador tiene la ilusión de estar ante algo más o menos cercano a la “realidad”. En estas series son muchas las cosas que se dicen (el lujo, el poder, las amantes, los gustos, etcétera), pero muchas más que no se aclaran ni precisan, por ejemplo, el tipo de vínculo con el gobierno, la crítica a las instituciones del gobierno de los Estados Unidos, el papel de la sociedad, el estado de las víctimas, entre otras; y traslucen una parte de esa crítica —que no aparece en los medios convencionales— contra el Estado, la clase política, lo que facilita una credibilidad atribuida a estos materiales. Empero lo anterior, por más realista y verosímil que parezcan las series o telenovelas, hay indiscutiblemente un componente ideológico de legitimación, y justificación de acciones, argumentos y perspectivas. En medio de la heterogeneidad ciertamente se puede reconocer en algunos materiales elementos para pensar el funcionamiento necrológico del Estado neoliberal como una realidad material.⁶

Una de las categorías de análisis en estas narrativas, misma que se traduce en una pregunta de investigación es cómo se construye la relación Estado-narcotraficantes. Un eje analítico que nos ayuda a estudiar cómo aparecen representados los narcotraficantes es justamente la caracterización relacional que hay con el Estado mismo. En el ensayo de Oswaldo Zavala (2018) que

⁶ Del cine estadounidense nos merece una mención *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000) que adicional a la interesante temática ambientada en la frontera había que sumar el elenco. La película confirma también lo que mucho tiempo después va a ser la entronización narrativa de la frontera (y particularmente Ciudad Juárez) como ese otro lugar. La película tiene el mérito de narrar hechos en ambos lados de la frontera; reparte el señalamiento de vicios, traiciones y abusos en ambos países: la corrupción en México, la falta de políticas con relación al consumo en Estados Unidos. En el caso del cine mexicano, *Heli* (Amat Escalante, 2013) aborda situaciones y sinrazones en torno al narcotráfico y su violencia; además, utiliza una narrativa anti-espectacular donde cada plano secuencia quiere describirnos la psicología subyacente al ejercicio de esa violencia que aparece por cualquier motivo y donde los individuos tienen que enfrentar situaciones que, incluso, por azar les acelera decisiones vitales en su vida.

hemos citado, propone una tesis provocadora, a contracorriente de lo que ha sido el *mainstream* de la crítica y que ya se apunta desde el título de su libro: Ni hay tales carteles, ni el Estado-nación ha sido superado en su fuerza, por el contrario, es él mismo quien aplica con inteligencia y política disciplinaria en el que las instituciones públicas y estatales sirven de control sobre el territorio, la población y los recursos naturales. De ser esto cierto estaríamos ante una fórmula más de representación en la relación Estado-narcotraficante,⁷ en la que si la versión oficial muestra a un Estado confrontado por esas fuerzas, la tesis de Zavala postularía que el Estado sigue ejerciendo el control sobre esos grupos y para ello reduce el tema del narcotráfico a imaginarios carteles que han sobrepasado la fuerza del Estado y supuestamente controlar regiones del país. Es necesario para ello, aunque sea brevemente contextualizar, así lo resume Zavala (2018: 152):

...el Estado policial del PRI fue dismantelado y reemplazado por los gobiernos de la supuesta alternancia democrática sin una clara política antidrogas. La ausencia de una estrategia federal facilitó la creación de regiones en las que estructuras de poderes locales asumieron el control de la economía clandestina con alianzas mafiosas entre gobernadores, procuradurías estatales y empresarios...

En su argumentación Zavala propone que gran parte de la literatura sobre narcotráfico y el periodismo narrativo ha caído en una despolitización (2018: 29). Esos “cadáveres despolitizados” que hace del cuerpo un significativo vacío y en el que se deposita toda interpretación voluntarista que se aleja de la reflexión geopolítica para producir una fantasía narrativa despolitizada. Sin duda, el efecto de ello es una comprensión básica o nimia de la realidad, de la cual —como en el caso de varias de las historias de El Chapo— tenemos datos y anécdotas, reacciones y balazos, críticas al gobierno y sospechas de conspiración que al sintonizar con el imaginario de que todos los políticos son corruptos y el descrédito de las instituciones formales, dichas narrativas adquieren un fuerte estatuto de credibilidad y verosimilitud, en donde lo que no se puede explicar se atribuye al “narco”, cualquier con una riqueza que no se puede explicar es del “narco”. Al lado de la ubicui-

⁷ Como se observa en la famosa “última cena” del artista colectivo “Yescka”, donde emulando la iconografía de *La última cena* de Leonardo Da Vinci, Yescka traspone en el centro, un narcotraficante guerrillero que comparte la mesa con ex presidentes, ministros y en el centro de la mesa, a manera de festín, la cabeza de Benito Juárez, quien fuera el creador del Estado moderno mexicano representando así su muerte.

dad fruto de la abundancia informativa sobreviene la naturalización generalmente caracterizada por la simplificación de sus fórmulas explicativas.

Así, tenemos la explicación oficial resumida en la fórmula “El narcotráfico es más fuerte que el Estado, pero éste va a vencer por la ley”; Zavala propone la tesis contraria, en el sentido que el Estado-nación sigue aplicando su política disciplinaria. Ignacio Corona (2010), quien problematizando los narcocorridos quiere ver un “igualamiento” entre el mundo narco y el Estado, considera que básicamente se explica cuando el narcotráfico hace las labores que deja de hacer el Estado. La hipótesis del narco-Estado parece el término más sintético en donde el problema de la categoría es que puede hacer inconfundible a estas estancias, en donde hay una parte del Estado mexicano que facilita cuando no promueve actividades del narcotráfico; o bien, claramente el narcotráfico es ya parte de las instituciones públicas en donde toma decisiones con base en sus intereses geopolíticos y comerciales. Si bien cuando se dice que el narcotráfico ha superado al Estado se refiere al “asistencialismo mafioso” (en algunas comunidades, se menciona que los narcotraficantes vienen realizando funciones que corresponderían al Estado como lo son salud, educación, servicios públicos), parece que el argumento va más allá. Este vínculo entre el narcotraficante y la comunidad es algo que generalmente no aparece, porque uno de los grandes silencios discursivos en estas narrativas es justamente la sociedad. Por ello, en la “mímesis” de Corona ésta no existe y todo pareciera un “juego de espejos” simbólicos de dependencia e interdependencia entre el Estado y el narcotráfico en el que o bien son los narcotraficantes los gestores del Estado, o es el Estado quien gestiona, negocia y conduce al narcotráfico y lo que ello implica. Esta mímesis puede ayudar a explicar algunos fenómenos audiovisuales, por ejemplo, en los narco-videoclips (muy poco considerados por los críticos culturales que les interesan las expresiones mediáticas del narcotráfico) y en donde vemos con frecuencia a los cantantes-narcotraficantes ataviados y vestidos de una manera que fuera del contexto del videoclip no habría forma de distinguirlos, por ejemplo, de las fuerzas especiales que en los relatos de televisión aparecen controlando a presuntos narcotraficantes detenidos.

III. NARCORRELATOS, REGÍMENES DE VERDAD Y TELECOLONIALIDAD

Uno de los retos teóricos en torno al estudio de las narrativas audiovisuales sobre el narcotráfico es identificar no solamente los mecanismos semióticos, discursivos y comunicativos que en distintos niveles aparecen en estos materiales, que como hemos dicho se encuentran exitosamente montados sobre

estrategias, recursos propios de la “sociedad del espectáculo”. Sayak Valencia (2010), desde su conocido *Capitalismo gore*, ha querido ver la relación de las narrativas y su estética con elementos configuradores del capitalismo neoliberal. También la antropóloga ha propuesto interpretar algunos géneros de la sociedad del entretenimiento (*v.gr.* series de Internet) como elementos de propagación de marcos de interpretación, consumo y estetización de la violencia y la realidad. Ciertas narrativas no sólo reproducen la superficie de problemas sociales, sino que permiten entrever elementos centrales en la configuración del capitalismo en su relación con la violencia (capitalismo gore) y su vínculo orgánico con el Estado neoliberal. Como puede verse no es el tipo de violencia desplegada lo que aparentemente caracteriza la narrativa audiovisual sobre el narcotráfico, sino algo más constituyente del capitalismo tardío y de su lógica de reproducción. Si el viejo relato policiaco (propio del capitalismo industrial) tenía como espacio privilegiados la noche, el callejón, lo urbano como espacio ubicado; los nuevos relatos (¿posmodernos?) subvierten las dinámicas de producción y se erigen como atmósferas, espacios des-localizados ejercidos no solamente contra algún estamento social, sino contra el conjunto de la sociedad; una violencia que se desplaza y alimenta principalmente de la precariedad, sino éste también del retraimiento del Estado y su constitución como necro-Estado; por ello, los vacíos que deja el viejo Estado-nación por otro tipo de poder, el necro-poder como el narcocrimen. Una de las explicaciones y justificaciones más básicas es el papel que el narcotráfico hace en algunas comunidades respecto a proveer de servicios que tendría que dar el Estado, pero en realidad su forma de control no es solamente ese, sino también reorganizar a las comunidades (vía la amenaza, o la simple conveniencia) para el control o tráfico de los recursos naturales para ser usados como valor de cambio en sus relaciones necrológicas con el Estado mismo o con cualquier otro tipo de poder. Esto se observa muy claramente, lo mismo cuando las comunidades participan en el cultivo de enervantes, o bien, de manera reciente las comunidades involucradas en el tráfico de combustible (huachicol) cuyo apoyo logístico y financiamiento viene de los grupos delincuenciales.

Empero el contexto anterior, uno de los asuntos públicos de discusión en torno a las narco-narrativas audiovisuales es la apología que telenovelas y series realizan de los grandes personajes del narco. Este mecanismo se realiza a través de lo que llamamos “heroificación cotidiana”. Uno de los efectos sociales de esa “heroicidad” es la empatía hacia estos sujetos y el reconocimiento que se genera. La operación como tal no es del todo distinta a la que se da, por ejemplo, en cualquier telenovela y facilita que la audiencia sintonice con la figura protagonista. La serialidad del relato, la construcción

dramática del personaje permite adentrarnos a su intimidad, sus conflictos internos, la manera como afrontan sus traiciones; ello facilita la implicación cognitiva entre la audiencia y el personaje quien tiene la impresión de “conocer todo”. Adicional a esta empatía hay que reconocer que la construcción de todo personaje permite en las narco-narrativas la construcción de ejes que relacionan lo público y lo privado, lo exterior y lo interior, lo local y lo global. El personaje además no se reduce al “icono”, al estereotipo y a sus acciones, sino que evidencian tipos de relación social y también facilitan interacciones entre las audiencias que pueden justificar o legitimar desde el consumo y entretenimiento esas formas que naturalizan. De manera adicional podemos decir que todo género audiovisual facilita también formas de relación de comprensión y relaciones sociales en los procesos mediacionales de las audiencias, en sus conversaciones y comentarios, en su forma de interpretar otras informaciones, en su proclividad o tendencias a aceptar unas creencias sobre otras.

En todo caso, las narco-series o películas erigen regímenes de “verdad”, “saber” y “poder”, formas asumidas de dar por sentado cómo es el narco mundo; permiten un conocimiento sobre él a través de afirmaciones que realizan los protagonistas. En cuanto la representación del poder en las telenovelas y series vemos más o menos una presentación unívoca de un tipo de poder intocable (cuando algún narcotraficante es apresado, supuestamente sigue teniendo poder dentro de la cárcel), jerarquizados, sofisticados con un elemento a veces intercambiable entre el poder del Estado (representado en la serie de *El Chapo* por el personaje Don Sol) y el poder del narco. A la manera de muchos géneros del crimen (literatura negra, novela policíaca, *thriller* político) aparece igualmente siempre con éxito el contexto de un mundo como algo descompuesto, degenerado, donde incluso aunque todo aparentemente funciona, está latente su disolución institucional y social. Una de las principales trampas discursivas de las narco-series, en ese sentido, es el “juego” entre la aparente crítica contra la corrupción y las instituciones políticas, y la “aceptación” del orden establecido (naturalización del narco, legitimación del necro Estado) lo cual acaba por obnubilar la crítica. Junto con esta naturalización las narco-series o películas —como el caso del discurso oficial a propósito del narcotráfico— erigen una idea de lo “real”: el problema del narcotráfico es lo que ahí se proyecta y dramatiza. Los productos audiovisuales poseen el recurso de la libre alteración de la cual por cierto suelen advertir en leyendas o cintillos sobre el trastocamiento de algunos hechos por fines dramático.

A un nivel más amplio podemos decir que las narco-narrativas actualizan un modo de telecolonialidad a través de la proyección de modelos icónico-visuales dominantes, de las relaciones sociales, de construcciones de género y ejercicio de poder que terminan secundando, ejemplificando la manera en cómo funciona el capitalismo depredador en su profundo desprecio por la otredad. Valencia y Sepúlveda (2016), retomando a León (2012), usan el concepto de telecolonialidad: las narco-narrativas reproducen los modelos dominantes de representación social; las autoras (2016: 86) comentan el caso de tres conocidas narco-series (como telenovelas *El señor de los cielos*, y *La reina del sur*), de las que explican cómo: “...muestran una glorificación y una adscripción acrítica al capitalismo *gore* bajo una justificación fundada en condiciones materiales precarizantes que van desde el ámbito rural, representado por las series de habla hispana, hasta la clase media con alto capital cultural, cuyo valor se deprecia frente a las lógicas del neoliberalismo rampante...”. A propósito de otra popularísima serie *Breaking Bad*, recuerdan a su personaje principal el “Sr. White” (“Señor Blanco”), quien antes de narcotraficante era un genio de la química, un científico, un profesor de secundaria donde de hecho va a conocer a quien será su principal socio ya en su fase como conocido y sofisticado narcotraficante; en la serie también hay una clara diferenciación entre los mexicanos, morenos que además usan el picante en las sustancias que generan. En la tradición latinoamericana uno de los mejores ejemplos son las narco-telenovelas donde los papeles protagónicos dentro de elementos étnicos y raciales que lo inscribe en una geopolítica determinada y en un régimen político, actores generalmente del centro del país que imitan el habla de las regiones para hacer-parecer de manera artificial. Otro ejemplo donde se ve la aparente innovación de las expresiones mediáticas del narcotráfico es la reproducción de un modelo patriarcal en el seudo-empoderamiento de los personajes femeninos. Lo que en realidad vemos es la trasplatación del orden machista del deseo en la hipersexualización de mujeres muy estilizadas, aparentemente fortalecidas que usan armas y dan órdenes “como los hombres”, sin que eso suponga revertir significativamente el imaginario patriarcal y machista del narcotráfico. Estamos aquí ante un modo de simulación básico ejercido por los discursos ideológicos (cfr. Haidar, 2006: 996-97).

León (2012: 115) define la “colonialidad del ver” como un “complejo entrelazamiento entre la extracción colonial de la riqueza, los saberes eurocéntricos, las tecnologías de representación y la reorganización del orden de la mirada que se produce con la «nueva cultura visual trasatlántica» inaugurada con la conquista de América...”, como es sabido, los estudios pos-coloniales y los grupos de estudio de-coloniales han insistido en la re-

elaboración de la interpretación cultural a partir de la raza, etnia, icono y como actualizan o activan esa “colonización del imaginario”. La “telecolonialidad” en la fase actual del capitalismo tardío se da a través de dispositivos digitales, hipertextuales, multimodales que genera redes de mediación y a las que nuevas industrias de entretenimiento ofrecen alternativas donde incorporar una idea de “otro” occidentalizada y funcional al paradigma de la globalización. Barriostos (2008) pone como ejemplo de estas formas aparentemente abiertas a los discursos del multilateralismo liberal, las migraciones globales, las retóricas visuales de los programas de cooperación que aparentemente consideran un “otro”, pero en realidad éste desaparece a través de esconder la mismidad del que mira por el otro. En el caso de las narco-narrativas podemos reconocer la simulación de aparentes críticas contra el narcotráfico en medio de la reiteración de estereotipos que apaciguan ciertas tecnologías de insurrección, como se confirma en el hecho de una nula presencia social en los narco-relatos claramente centrados en las figuras de poder, en la “corrupción” de las élites, en las figuraciones mediáticas del negocio transnacional de la droga.

Adicional al aparato conceptual señalado, Valencia y Sepúlveda (2016) usan el concepto “necro-scopía” para describir a la narcocultura también como un régimen económico articulado a nichos del mercado global, y asociado al imaginario cultural global-local que vehiculan las industrias del entretenimiento que hacen de la violencia una estética especializada (heredada del colonialismo y el fascismo) y que se combina con la construcción de nuevas subjetividades (el narco, el sicario, el infiltrado) a través de los regímenes psico/necro/biopolíticos. Los sicarios y demás círculos insertos en las empresas del narcotráfico son como “gánster del lumpen proletariado”, es decir, proceden de poblaciones que han hecho de la violencia y la muerte una forma de trabajo para necro-empoderarse y experimentar un poder imposibilitado por cualquier vía formal y legal dentro del capitalismo. De esta manera se articula una forma de vida que los posiciona como necroactores del régimen neoliberal de esas democracias actuales que Valencia y Sepúlveda definen como “fascísticas”. Estos actores (campesinos, asalariados, desempleados, personas insertas en la economía informal) van a participar no de cualquier tipo de transformación social, sino por su derecho a participar en el sistema de poder y consumo del “capitalismo de muerte” (*gore*). Algunas comunidades también aceptan participar con el victimario ante una presunta promesa de seguridad y donde “libertad política” es igual a seguridad y donde política y guerra se igualan (Valencia y Sepúlveda, 2016: 78) dando por resultado una nueva idea del soberano, pero dentro del necropoder. El ejercicio del poder que realizan los narcotraficantes y sus organi-

zaciones, no es un poder, sino también un necro/bio poder: poder sobre el cuerpo, la capacidad de decidir quién hace qué en los universos acotados de las áreas de influencia donde más que el mismo Estado ejercen el control sobre las personas, el espacio y los recursos.

Los relatos sobre narcotráfico permiten actualizar una tendencia de extenso uso en la sociedad del entretenimiento con formas, historias, situaciones del “crimen organizado”, la “inseguridad” y “violencia”, macrotemas frecuentemente intercambiables entre sí (*cf.* Escalante, 2012: 78), que a las industrias les viene bien al dar giros y enfoques a los tradicionales relatos sobre sangre, policías, complots y corrupción. Su objetivo principal, conforme a los usos instrumentales de las narrativas que hacen no es “informar” (función referencial), “explicar” (función metalingüística), ni siquiera quizá “convencer” de la consistencia en el ideal de mundo propuesto (función persuasiva), sino entretener como función integrada a través de relatos que simulen novedad, interés público, realismo y cuyo efecto (“necro-efecto” si cabe la expresión) es la “normalización” de la violencia y de la adopción de su estética a través de las industrias de entretenimiento en la vida cotidiana de las personas. Y cabe señalar que aun cuando el narcotráfico sea desplazado del centro de la temática de las narrativas de entretenimiento, no significa que éstos desaparezcan, sino que serán sustituidos por otro tipo de relatos necrológico donde quizá —suponemos— los relatos sobre el narcotráfico se reubicarán en la lógica del entretenimiento, y su ajuste mercantil a la baja hará que la producción y el consumo privilegie otras historias.

IV. VICTIMIZACIÓN E IDEALIZACIÓN EN LA NARCOSERIE *EL CHAPO*

En junio de 2017 se difundieron por Netflix los primeros nueve capítulos de la serie *El Chapo* que fue estrenada el 23 de abril por la coproductora de la serie, Univisión. Desde enero de ese año, los medios especializados habían dado la noticia de la serie, lo cual generó una expectativa enorme. No era la primera vez que El Chapo aparecía como personaje en la pantalla. En la misma semana de su recaptura, apareció la película *Chapo. El escape del siglo*, todo como parte de un extenso listado entre películas, documentales y capítulos de televisión que han abordado distintos aspectos de la vida del capo.

Hay que señalar que siempre estas bio-series juegan con el *based in truth story*. Como se usa en este tipo de materiales al inicio de cada capítulo o segmento, es común que se incluya un aviso para advertir a la audiencia del estatuto de la película o serie. En el caso de *El Chapo*, el comentario inicial en cada capítulo precisa que “el siguiente programa está inspirado en la

realidad y se trata de eventos noticiosos” aunque “ciertos personajes secundarios y eventos son ficticios, y han sido creados por efectos dramáticos, lo cual es necesario para contar esta importante historia”. Hay que decir, por otra parte, que este tipo de aclaraciones son frecuentes (como aparece en la misma película *Chapo. El escape del siglo*) pero tampoco son gratuitas porque indican un “contrato de lectura” y justifican el libre trastrocamiento entre lo “real” y lo “ficcional”, dejando a la información del televidente la discriminación del grado de veracidad de lo que va a ver.

La serie *El Chapo* fue paradójicamente filmada en Colombia (y no en México, ¡por cuestiones de seguridad!). Se trata de una bio-narco-serie que tiene los elementos característicos de este tipo de narrativas como el peso central de los “señores del narco”. Sobre si *El Chapo* aparece en sus narrativas con “jefe de jefes” o alguien “víctima de su circunstancia” en realidad encontramos escenas que abonan a las dos tesis. En tal caso no vemos un Chapo solamente disfrutando de su poder, sino por el contrario, siempre activo, dando y tomando decisiones, inquieto y con don de mando; así como víctima de errores (cuando matan a uno de sus hijos) o las escenas emblemáticas en el penal donde la autoridad carcelaria abusa de él, y *El Chapo* detenido sólo se refugia en los desordenados recuerdos que le llegan de su vida pasada.

Destacamos tres grandes temáticas en esta serie: la primera de ellas, de sesgo freudiano, opera un poco en el proceso de aniquilamiento simbólico del padre y su desiderátum con respecto a que el “héroe” nunca llegará a ser quien quiere ser. Es el sujeto psicoanalítico que se enfrenta sobre todo a sí mismo, a sus atavismos y condicionantes representados por esa relación de poder con el padre. En esta serie, el padre de Guzmán Loera no opera como aliciente del futuro capo, sino al contrario, le vaticina que nunca va a llegar a ser de los “grandes” como anhela su hijo; en lugar de “mandar” al héroe a lograr su sueño, formula una especie de contra-destino (si vale el término) que acompaña al personaje y que quizá es parte del placer oculto que puede sentir el espectador, sobre todo en los primeros capítulos, al atestiguar cómo dicho destino no se cumple y el héroe comienza a sortear exitosamente todos los obstáculos del negocio.

En la serie, Guzmán no puede llegar a despedirse del padre moribundo porque atiende el primero de sus grandes proyectos, pasar la droga desde Colombia a Estados Unidos en menos de 48 horas. Finalmente, cuando logra llegar a su pueblo de origen, pregunta a su madre sobre lo que quería decirle su padre; ella no responde; lo hace el hermano menor quien sale desde el umbral de la habitación y le recuerda ese (*contra*) destino que el padre profiriera contra su hijo mayor cuando éste abandonó el hogar siendo

adolescente. Estamos, si queremos endulzar la interpretación psicoanalítica, ante el reto simbólico de aniquilar al padre como condición de lograr lo que se quiere en la vida.

Un segundo tema atraviesa la exploración del poder y de su actitud principal: la avaricia, asociada al odio a obedecer y a la pasión por el don de mando; aquí tenemos acaso la construcción del sujeto dentro del necro-estado; siempre ha habido ambición, pero aquí asistimos a una serie de atributos que la potencian y la hacen funcional dentro de un entorno disfuncional. Esto aparece ciertamente en el personaje de El Chapo pero sobre todo en el co-protagonista, un personaje ficcional llamado “Conrado” o “Don Sol” (actuado por Humberto Busto) y que tal vez nos hace recordar al otra temible ex asesor de Salinas de Gortari, Joseph Marie Córdoba Montoya.

El cruce de estos dos personajes es claro: al conocerse, “Conrado” está iniciando su carrera como asesor personal del secretario de defensa, y El Chapo comienza su consolidación como “Patrón” en una supuesta reunión de capos con el gobierno en Acapulco. Al reencontrarse hacia el final de la serie, ahora El Chapo es prisionero y la situación inversa: “Don Sol” es el enlace del presidente Salinas de Gortari y observa desde “arriba” al criminal preso. Si bien las semejanzas entre estos personajes son claras, hay algunas diferencias que conviene considerar: Mientras que “Conrado” es un individuo que es maquiavélico y constantemente traiciona, El Chapo Guzmán en ocasiones parece más una víctima de la traición que el sanguinario individuo que los reportajes de Hernández y otros nos han contado de él. Más aún, este Chapo es una persona que frecuentemente puede “caer bien”: amigo de sus amigos, defiende a los suyos, es estratégico, es condescendiente con su lugarteniente Toño, le gusta la fiesta, etcétera.

Hay un tercer gran tema montado sobre las esas pseudo-denuncias de corrupción contra el Estado y muchos de sus funcionarios; estamos ante uno de los hechos que más atraen estos relatos. De alguna forma el Estado aparece en una configuración análoga a los modos de operación del narcotráfico, se les iguala y acerca y desde ahí los narcotraficantes parecen los “honestos” y los funcionarios del estado los “corruptos”. Una de las varias escenas donde podemos ejemplificar lo anterior es en el *flashback* en que el capo se encuentra en una celda de castigo dentro de su encierro en el penal. Desde un gran *close up*, con un rostro somnoliento, El Chapo recuerda la primera fiesta a la que asistió ya como miembro de la mafia, en la cual uno de sus compañeros le señala cómo departen felizmente miembros del gobierno, de los militares, de la DEA, etcétera, como si todos fueran parte de una misma organización: “allá están los de la DEA”, “allá están los militares que nos cuidan los cultivos”, “allá están los políticos, esos son los peores”.

Este “juego” entre los dos personajes protagonistas nos permite explorar la hipótesis de la Mimesis, de la igualación entre personajes que esencialmente tiene un principio de configuración parecido. Peor aún, El Chapo aparece en la serie vinculado a sus seres queridos, y nunca con comportamientos como son la traición o deslealtad; por el contrario, aparece el personaje que es honesto y claro. A diferencia de Don Sol, quien justamente ha hecho su ascenso a veces de estrategias perversas y traicionar a sus superiores. De esta diferencia hay mucho en la metonímica relación Estado-narcotráfico, y en la justificación que el espectador puede sentir en las motivaciones del personaje de Guzmán, versus la confirmación de esa condición de malignidad que aquí no rehace en el narcotraficante, sino en el Estado y sus instituciones sintetizadas en Don Sol.

El Estado es construido, así como incorruptible y hermético, como apegado al derecho; la representación de este eje semántico se ve en el último tercio de la temporada dos, ambientada en la prisión de Almoloya (aunque en realidad Guzmán estuvo en Puente Grande), y en donde asistimos a una caracterización anticlimática de El Chapo que confirma toda la caracterización de un sujeto venido a menos, abandonado y aislado. En muchas secuencias vemos un Guzmán Loera víctima y victimizado, perdido en su mundo interior, alejado del poder que llegó a tener y al que incluso la directora del penal (“La Licenciada”) le obliga a “renunciar” tras uno de los encierros severos en un cuarto aislado denominado “los acolchonados”.

¿Hace esta serie una apología del narcotraficante sinaloense? No se trata de responder directamente sino de analizar qué códigos o regímenes de representación se usan en estas producciones para criticar o no al narcotráfico, a los “señores”, al Estado, a los sicarios, etcétera. En la temporada 1 vemos su ascenso, conocemos algunos de sus atavismos, su gelatinosa moral además de esa historia que va desde la pobreza original hasta el poder y la autosuficiencia que El Chapo llega a alcanzar. Ahora bien, hay algunos matices en la representación del capo: a diferencia de las excentricidades en la construcción audiovisual de algunos narcotraficantes en series y telenovelas, aquí identificamos a un Chapo ciertamente en su uso de poder, pero salvo pequeñas escenas —como la breve secuencia en que se le muestra en un avión, donde va un conjunto musical adentro y va tomando champagne con su socio el “Güero” Palma—, no hay exageración dentro de los tradicionales signos de la narco-estética como joyas, pistolas con incrustaciones de oro o leopardos en el jardín de la casa, ello favorece un cierto matiz que por una parte puede “normalizar” la representación de El Chapo, pero que también atenúa cualquier componente disfuncional. Nada que ver con los relatos implicados en su peligrosidad y capacidad omnímoda de corrupción

cuando el capo fue recapturado de manera espectacular el 8 de enero de 2017, y que dio rienda a las más diversas especulaciones sobre su huida-recaptura. Dentro de esa edificación del mito, cabe también recordar como parte del anecdotario la polémica entrevista que, por mediación de la actriz Kate del Castillo, realizó el actor Sean Penn al capo en octubre de 2015 y que apareció en la revista *Rolling Stones* pocos meses después; el contexto se azuzó cuando previo a la recaptura de El Chapo el 8 de enero de 2016, todas las instituciones del Estado buscaban al criminal mientras los actores departían con él y se tomaban fotos. A la postre la victimización pesó como estrategia de representación pública no sólo en El Chapo, sino sobre la actriz quien ahora también se presenta como víctima de un estado que la hostiga, como dejó verlo en la denuncia que hizo el 29 de junio de 2016 ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) contra el Estado mexicano por violación a sus derechos civiles y por la falta de justicia para su caso. La victimización de la actriz (y la rentabilidad de ello que hace *Netflix*) prosigue en el “documental” de tres capítulos *Cuando conocí al Chapo* transmitido desde octubre 2016 y donde tenemos detalles adicionales del proceso de entrevista, el pequeño *affaire* Penn-Castillo, todo ello, dentro de una espectacularidad particular que a veces quiere presentar a Del Castillo como una persona “víctima”, “comprometida” y “rebelde” pero que en realidad forma parte de la construcción como “espectáculo”, no tanto de El Chapo sino de esos componentes que juegan también a la mitificación de componentes alrededor de él, y al que se sumó el componente de la guapa actriz intentando redimir y redimirse a propósito de un narcotraficante.

La serie tal vez intenta, como lo advirtió el actor Marco de la O., tomar distancia de la caracterización del “héroe”. No se trata de representarlo como tal, se ha dicho. De hecho en el cintillo de entrada se presupone la caracterización de El Chapo como “criminal”; no obstante, y aquí viene una de las contradicciones de esta narco-serie, en lugar de presentarlo como el individuo peligroso que era y fundamentar su criminalidad, tenemos a un Chapo victimizado, fruto de traiciones por parte del narco-mundo, del ejército guatemalteco, humillado constantemente por los guardias del penal y castigado injustamente cuatro meses en el peor de los confinamientos.

Esta narco-serie no solamente presenta una visión estilizada de El Chapo donde podemos ver aspectos de la vida del capo, siempre dentro de los códigos de la espectacularidad. Uno de los problemas de éstas y muchas otras narco-narrativas es que “quedan debiendo”, y por mucho, una mirada más integral del fenómeno del narcotráfico. Lo que interesa a estas productoras es comercializar temas (ahora transnacionales o globales) de consumo dominante como el narcotráfico —montado también sobre la exacerbación

que el tema tiene en la agenda política e informativa—, y en donde divulgar una perspectiva más ciudadana es algo que ni se intenta. Con la serie *El Chapo*, Netflix ha querido capitalizar la figura del capo en declive y hacer de él más que una apología directa, una especie de víctima del padre agresor, de la pobreza, de las traiciones internas y, también, de la ambición del Estado depredador representado por el coprotagonista. “Don Sol” es el co-protagonista y representa al funcionario público en ascenso; que sea un personaje de ficción permite justamente confirmar ese doble movimiento que va de la ficción a los constantes guiños a los hechos, clips, imágenes y ambientación históricas. En medio de estos senderos que se bifurcan, se encuentran y luego se abren nuevamente, la versión de *El Chapo* permite incluir tesis que intensifican el contenido histórico latente en la serie y facilita la proyección como el mural de “Yescka” sobre ese monstruo de dos cabeza: “Estado corrupto/Narcotráfico”, todo ello en medio la empatía hacia El Chapo, cuyo único defecto era que sólo quería ser *El Rey*, pero de su propia narrativa, como presuntamente fue la razón del contacto Penn-Castillo para que el director de cine Oliver Stone hiciera una película sobre él.

Al margen del efecto de idealización que realizan de El Chapo, al inicio de la serie se le define como “hombre de negocios” que no anda “matando por matar” como sí lo hace el gobierno. Su apresamiento es producto de una “traición del estado” en Guatemala, cuando de acuerdo con la serie él iba a “negociar”. Dicha idealización que tiene su contrapeso en la victimización se da tiempo en la recuperación de una serie de discursos sociales contra el Estado, las instituciones, la corrupción, la pobreza y las actitudes de los políticos; es decir, aparece como un enunciador cercano, sensible de manera particular en la película *Chapo. El escape del siglo* y la mini-serie *Capo, el amo del túnel* (2016) ambas estelarizadas por el mismo actor (Irineo Álvarez); de esta forma se invisibiliza el componente delictivo de un individuo que de hecho aparece como “imitable” y sin contradicciones en cuanto lo que quiere, desea y realiza. En el inicio de la mini-serie mencionada El Chapo conversa con uno de sus lugartenientes, ambos conversan plácidamente tomando el café; en sus largas intervenciones El Chapo justifica el narcotráfico y establece una línea de tiempo entre el “antes” (reglas claras, negocio muy acotado en sus acciones, acuerdos con el gobierno mexicano) y el “ahora” (muchos competidores, incremento de la violencia, presión de Estados Unidos, traiciones del gobierno mexicano). El Chapo aparece como un justiciero que supuestamente en la ficción “va a poner orden”, al menos en esta mini-serie. Lo interesante del contexto de estas caracterizaciones no son tanto las denuncias de la corrupción del gobierno o la colusión entre narcotraficantes y políticos, sino que estos materiales se difundan en la época de declive del

capo y en el contexto, por ejemplo, de lo que fue su extradición a Estados Unidos el último día del gobierno de Obama (20 de enero 2017) a manera de regalo al nuevo presidente Trump.

V. APOSTILLA: EL JUICIO DE EL CHAPO O LA REALIDAD COMO PERMANENTE ESPECTÁCULO

Si pensamos que con la extradición la vorágine narrativa en torno a la figura de El Chapo terminaría, nos equivocamos. A principios de noviembre de 2018 comenzó el juicio contra El Chapo en una corte de Nueva York. Ese fue un juicio tan publicitado como la serie de Netflix y desde sus primeros días captó la atención por centrarse sobre todo en el personaje mismo de Guzmán y en su supuesto “poder”. A diferencia de los relatos oficiales que siempre lo han ubicado como un individuo muy peligroso, muy poderoso; la defensa quiso justamente presentar la perspectiva contraria. El juicio como tal abre una dinámica donde resulta difícil distinguir si lo más importante es lo mediático o lo jurídico. De hecho, como en cualquier serie, donde es posible prever en lo que va a acabar, igualmente sabemos que este juicio no puede terminar en la pena de muerte al haberse tratado de una extradición por parte del gobierno.

El abogado defensor de Guzmán, el experimentado Jeffrey Lichtman comenzó a dar las notas al hacer declaraciones espectaculares como por ejemplo señalar que el “Mayo” Zambada había dado importantes sumas de dinero a los presidentes mexicanos Enrique Peña (quien en unos días deja la Presidencia por fin de su mandato) y Felipe Calderón ampliamente conocido por su supuesta “guerra contra el narcotráfico”. El discurso de Lichtman ya estableció el marco de espectacularidad en el sentido que solicitó al jurado tener apertura sobre las distintas historias de cómo funciona el Estado y de la corrupción no solamente en México, sino también en Estados Unidos.

Como puede verse aún en prisión, El Chapo sigue siendo objeto de una atención espectacular (¿desmedida?) a la manera como esos grandes juicios de celebridades atraen, y donde justamente esa extrema atención, juega un doble papel en contra del debido proceso, el rigor y la atención jurídica que el jurado debe tener. Guzmán sigue moviéndose entre los relatos del “héroe” y el “villano” que corre camino paralelo a la megalomanía la capacidad para espectacularizar y dramatizar cualquier asunto vinculado a la vida del narcotraficante como fue el *affaire* ya mencionado Penn-Del Castillo en donde también se dio una especie de escarceo que edulcoró las crónicas y

dio un toque “romántico” al contexto de la polémica “entrevista” publicada por *Rolling Stones*.

Todo así parece en El Chapo intersticio de ficción y realidad: su vida, su negocio, sus relaciones, la visita de sus juicios previo a las fiestas de navidad, etcétera. La fascinación por su propia imagen queda perfilada en la temporada final de la serie *El Chapo*, en la construcción del sujeto que parece seguir un destino trágico y donde se presenta la diferencia entre la historia que a El Chapo le gustaría contar y la que finalmente sucede. Así, todo en El Chapo es susceptible de serie y dramatización como puede verse en el abundante material que se viene produciendo como ya lo señalamos, y en las que aparte de las señaladas hay que sumar, al menos a finales de 2018, *Narcos México*, lanzada a mediados de noviembre otra vez con extraña cercanía al contexto de hechos reales como el mencionado juicio. En esta serie se relata la historia del llamado “jefe de jefes” Miguel Ángel Félix Gallardo y donde se nos presenta al joven Chapo de los setenta y principio ochenta como gatillero, comparsa del círculo cercano de Félix Gallardo y cuidador del enloquecido Caro Quintero a quien tiene que controlar en sus reacciones excesivas. No es de sorpresa adivinar que los siguientes meses atisbaran los relatos de prensa, y los juegos de explicaciones entre historias sensacionalistas de factura dramática y espectacular, como las películas y series.

No deja de llamar la atención que el primer tema del juicio iniciado en noviembre sea si el criminal es realmente tan importante o no, aun cuando ello es parte de una estrategia del abogado defensor. Mientras que el testigo protegido Jesús “Rey” Zambada García, hermano de “El Mayo” Zambada y ex colaborador de El Chapo defendía el poder de su otrora amigo, el abogado defensor decía lo contrario. Pero en otro nivel opera la discusión del tipo qué tan real es la mitificación, o mejor dicho “mitificación” para qué o para quién, o, ¿es mejor aceptar una autoinmolación simbólica en aras de recobrar la propia libertad sobre una imagen que empírica y mediática, la real y sobre todo la dramatizada? La mitificación está en la base de la espectacularidad desde la cual se construye la representación pública del narcotraficante sea éste vil o justiciero, un enunciador crítico contra las instituciones gubernamentales y los políticos o bien el demonio que asolaba poblaciones y corrompía todo cuanto tocaba.⁸ Así, la espectacularidad permite acceder a dos figuras distintas y complementarias: al representante on-

⁸ Otra vez, no estamos antes hechos nuevos; por ejemplo, en el caso del narcotraficante Pablo Escobar, justo uno de los muchos documentales que abordan aspectos de su vida, se pregunta si es ángel o demonio. Véase el documental de John Granier *Pablo Escobar, ángel o demonio* (2007), ver ficha en IMDB, <https://www.imdb.com/title/tt1031952/>.

tológico del mal o a la voz crítica contra las instituciones, por ejemplo, en la micro serie *El señor del túnel* o la película *Chapo. El escape del siglo*. Todo ello ha facilitado ese aspecto de crítica contra series y películas respecto a la manera como (voluntaria o involuntariamente) generar mitologías hacia este tipo de figuras que las narrativas audiovisuales reconstruyen hasta que la ley de la oferta y la demanda del consumo transnacional lo dicte.

Como el caso del juicio contra El Chapo iniciado en noviembre, tanto o más que el propio juicio será el show mediático que justamente ha iniciado con la discusión sobre qué tan “mitológico es en realidad el mito” y con ello qué tanto valor tiene la serie de lo proyecta y comenta. Todo ello cabe decirlo y por referirnos solamente a Netflix lo hace dentro de características y valores de producción cuidados, relatos sin experimentación alguna dentro de códigos más o menos convencionales, con personajes dominantes fácilmente reconocibles en esa lógica a veces confusa donde los “malos” son los representantes del Estado y los “buenos” los atribulados narcotraficantes; mezcla al fin de relatos históricos y ficcionales, justo como el juicio de El Chapo donde por momentos así como en la series no es tan fácil distinguir la ficción de la realidad, en el juicio de Nueva York igualmente se mezclarán los hechos con las fantasías, todo ello en un tono oscilante de lo melodramático a lo grotesco, donde más importante que las víctimas —como aparece en los relatos de prensa— es el sweater que llevaban las hijas del capo, o si el hombre miraba a la mujer mientras hablaba.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- ASTORGA, Luis (2015), *¿Qué querían que hiciera? Inseguridad y delincuencia organizada en el gobierno de Felipe Calderón*, México, Grijalbo.
- BARRIENDOS, Joaquín (2008), “Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias”, *Transversal. Eipcp*, 2008. Artículo en línea 20 de noviembre 2018, disponible en: <http://translate.eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es>.
- BARTHES, Roland (2009), “La retórica de la imagen”, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós [1982].
- CORONA, Rubén Ignacio (2010), “Los mecanismos miméticos de la reproducción de la violencia vistos a través de los narco-corridos”, *Universitas Philosophica* 55, Bogotá, año 27.
- ESCALANTE, Fernando (2012), *El crimen como realidad y representación*, México, El Colegio de México.

- HAIDAR, Julieta (2006), *Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*, México, UNAM.
- HERNÁNDEZ, Anabel (2010), *Los señores del narco*, México, Grijalbo.
- LEÓN, Christian (2012), “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”, *Aisthesis*, (51), disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000100007>.
- LUJAN, María (2016), “La insoportable levedad del discurso. Timos epistemológicos en la construcción mediática de la narcoviolencia”, *Mitologías Hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, núm. 14. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.348>.
- RINCÓN, Omar (2013), “Todos llevamos un narco adentro - un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad”, *MatrizEs* 7, São Paulo (Brasil), núm. 2, julio-diciembre.
- RINCÓN, Omar (2009), “Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia”, *Nueva Sociedad* 222, julio-agosto.
- Secretaría de Seguridad Pública (SSP) (2009), *Jóvenes y narcocultura*, México, Subsecretaría de Prevención y Participación Ciudadana Dirección General de Prevención del Delito y Participación Ciudadana.
- THOMPSON, John B. (2002), *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, 2a. ed. México, UAM-X.
- VALENCIA, Sayak (2010), *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*, España, Melusina.
- VALENCIA, Sayak y SEPÚLVEDA, Katia (2016), “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia. Psico/Bio/Necro/Política y Mercado Gore”, *Mitologías Hoy*, vol. 14, diciembre, DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.395>.
- ZAVALA, Oswaldo (2018), *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*, Barcelona, Malpaso.