

Narcoseries, regímenes escópicos y performatividad del poder: Cuerpo, violencia y deseo en la era digital

Narco-Series, Scopic Regimes, and the Performativity of Power: Body, Violence, and Desire in the Digital Age

Joel Ruiz Sánchez¹

ORCID: 0000-0002-2459-8452

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

[Recibido: 23/07/2025 - Aceptado para su publicación: 23/04/2026]
<http://dx.doi.org/10.32870/Pk.a16n31.960>

Resumen

Este artículo analiza las narcoseries mexicanas desde una perspectiva interdisciplinaria que combina los estudios visuales, la teoría crítica, la performatividad, los estudios culturales y la economía política de los medios digitales. A partir del análisis de tres producciones televisivas emblemáticas (*El Señor de los Cielos*, *El Chapo* y *Narcos: México*), se examinan los regímenes escópicos que estructuran la mirada sobre el crimen organizado, la estetización de la violencia, la construcción de masculinidades hegemónicas y la circulación global de la narcoestética en

plataformas digitales. El artículo propone que las narcoseries no solo representan el fenómeno del narcotráfico, sino que lo convierten en mercancía visual y dispositivo pedagógico, reforzando imaginarios aspiracionales y estructuras de poder patriarcales en la cultura contemporánea. Finalmente, se argumenta que estas narrativas participan activamente en la construcción de subjetividades neoliberales basadas en el consumo, el espectáculo y la espectacularización del cuerpo y la violencia.

Palabras clave: narcoseries; visualidad; aspiraciones; violencia; plataformas digitales.

Abstract

This article offers a critical analysis of Mexican narcoseries through an interdisciplinary framework that combines visual studies, critical theory, gender performativity, and cultural studies on narcoculture. Focusing on three emblematic

productions, El Señor de los Cielos, El Chapo, and Narcos: Mexico, the study examines how these series construct a specific scopic regime in which violence is aestheticized, the criminal body is eroticized, and drug trafficking becomes a desirable narrative. Far

from being mere entertainment, these audiovisual products operate as symbolic devices that reinforce hegemonic masculinities, neoliberal aspirations, and narratives of transgression. The article also discusses the role of streaming platforms and algorithmic cultures in shaping global

visuality, turning narco-themed fiction into a consumable and exportable spectacle. The research aims to understand how these series visually educate audiences by normalizing illegality, hypermasculinity, and spectacular violence as markers of power and success.

Keywords: *narcoseries; visuality; aspirations; violence; digital platforms.*

Introducción

En las últimas dos décadas, las narcoseries se han consolidado como uno de los productos audiovisuales más visibles del mercado televisivo y de plataformas en América Latina, particularmente en México y Colombia, donde la expansión de las industrias culturales ligadas al melodrama criminal ha articulado altos niveles de circulación, consumo transnacional y debate público en torno a la violencia, la ilegalidad y el poder (Ramírez-Pimienta, 2011; Grillo, 2016; Becerra Romero, 2019; Vásquez Mejías, 2020). Con tramas centradas en acción, erotización, lujo y ascenso social, estas producciones han dejado de ser una variante periférica del melodrama para convertirse en artefactos centrales del ecosistema audiovisual contemporáneo.

Más que limitarse a representar el fenómeno del narcotráfico, estas narrativas configuran formas específicas de ver, sentir y comprender el poder, el cuerpo y la violencia. En este sentido, resulta pertinente preguntarse qué tipo de mirada producen estas series, cómo organizan la visibilidad del crimen y qué formas de deseo, aspiración y legitimidad contribuyen a articular en el contexto de la cultura digital.

El artículo propone una lectura crítica de las narcoseries mexicanas a partir de un enfoque interdisciplinario que articula los estudios visuales, la teoría del género y la performatividad, la teoría crítica y los estudios culturales sobre la narcocultura. A partir del análisis de tres producciones emblemáticas, *El Señor de los Cielos*, *El Chapo* y *Narcos: México*, se examinan las formas en que estas ficciones configuran un régimen escópico específico en el que la violencia es estetizada, el cuerpo es fetichizado y el crimen se vuelve narrativamente inteligible.

La hipótesis central sostiene que las narcoseries no solo representan el mundo del narcotráfico, sino que lo producen simbólicamente al dotarlo de sentido, atractivo y eficacia cultural. Al articular violencia, erotización y consumo ostentoso, estas narrativas participan en una economía visual que convierte el delito en espectáculo y el poder ilegal en referente aspiracional, en sintonía con dinámicas más amplias del capitalismo cultural contemporáneo.

Asimismo, el análisis de estas producciones permite situar las transformaciones recientes de la cultura visual en el marco de las plataformas digitales y los regímenes algorítmicos de visibilidad. Desde esta perspectiva, el artículo busca contribuir a una comprensión crítica del papel de las narcoseries en la producción contemporánea de subjetividad, mostrando que estos productos no solo narran el crimen, sino que intervienen activamente en la configuración de imaginarios, sensibilidades y formas de percepción en torno a la violencia, el poder y el deseo.

Perspectiva teórica

El artículo se enmarca en una perspectiva interdisciplinaria que articula herramientas teóricas y metodológicas de los estudios visuales (Jay, 1993; Mirzoeff, 2015), la teoría crítica (Foucault, 2009; Debord, 1999), la teoría del género y la performatividad (Butler, 2004; Connell, 1995), así como de los estudios culturales sobre la narcocultura y sus representaciones mediáticas (Ramírez-Pimienta, 2011; Grillo, 2016; Edberg, 2004). Esta articulación permite abordar a las narcoseries no solo como productos de entretenimiento, sino como textos culturales que participan activamente en la construcción de imaginarios sociales sobre el poder, el cuerpo, el deseo, las aspiraciones y la ilegalidad.

Desde los estudios visuales se sostiene que la visión está históricamente situada y culturalmente condicionada. Jay (1993) introduce el concepto de “regímenes escópicos” para describir la manera en que distintas épocas organizan lo visible y lo invisible, delimitando no solo lo que puede verse, sino la manera en que debe verse. Este enfoque es especialmente útil para entender las narcoseries como artefactos que configuran una mirada específica sobre el narcotráfico. Mirzoeff (2015) amplía esta noción al hablar del *complejo visual*, entendido como un entramado donde lo visual estructura las relaciones de poder contemporáneas. En este sentido, las narcoseries no solo representan la violencia, sino que la convierten en espectáculo y mercancía visual.

De la teoría crítica, se adopta la noción foucaultiana de que el poder no se localiza en un centro, sino que circula a través de dispositivos sociales, culturales y discursivos que configuran los cuerpos y las subjetividades (Foucault, 2009). En este marco, el cuerpo no es una entidad natural, sino un territorio político que puede ser disciplinado, controlado y erotizado. En las narcoseries, los cuerpos masculinos se representan como máquinas de guerra o símbolos de dominación, mientras que los cuerpos femeninos suelen ser reducidos a objetos de deseo o mercancía sexual. A su vez, Guy Debord (1999) argumenta que en la sociedad contemporánea todo lo vivido tiende a presentarse como representación, es decir, como imagen.

La teoría del género y la performatividad aporta herramientas clave para analizar la configuración de las identidades sexuales y de género en las

narcoseries. Butler (2004) sostiene que el género es un acto performativo, es decir, un proceso repetido que produce la ilusión de una identidad estable. Esta noción permite entender que las narcoseries reproducen modelos rígidos de feminidad y masculinidad, a través de una retórica visual y narrativa que privilegia la hegemonía masculina.

Por otro lado, Connell (1995) introduce el concepto de *masculinidad hegemónica* para referirse a aquella configuración de género que goza de legitimidad cultural, subordinando a otras formas de masculinidad y feminidad. En las narcoseries, dicha masculinidad se expresa a través de la violencia, el control territorial, la hipersexualización y el ejercicio autoritario del poder. Los personajes narcos no solo encarnan esta masculinidad, sino que la reproducen como ideal normativo, reforzando así estructuras patriarcales.

Además, los estudios sobre narcocultura permiten situar el fenómeno del narcotráfico dentro de una lógica simbólica más amplia que trasciende lo criminal. Como explica Ramírez-Pimienta (2011), el narcotráfico produce sus propios códigos culturales, lenguajes, íconos y narrativas, los cuales se difunden a través de la música (narcocorridos), la moda, y los medios audiovisuales. Las narcoseries recogen y amplifican estos códigos, construyendo una estética del exceso, la transgresión y el lujo.

Grillo (2016) advierte que la cultura narco no solo expresa la violencia, sino que también la configura simbólicamente, presentándola como vía de ascenso social en contextos de exclusión estructural. Por su parte, Edberg (2004) sostiene que el narcotraficante se ha convertido en una figura cultural ambigua, simultáneamente temida, admirada y erotizada. Esta ambivalencia es central para comprender el impacto social y político de las narcoseries como formas de pedagogía visual sobre el crimen y el poder.

En el contexto mexicano y fronterizo, estas discusiones pueden enriquecerse con aportes que han problematizado el narcotráfico como fenómeno cultural, económico y mediático. Astorga (2015) ha mostrado que el narco no puede comprenderse únicamente como actividad criminal, sino como formación histórica inscrita en relaciones entre Estado, economía ilegal y representación social. Por su parte, Valencia (2010) permite leer la espectacularización de la violencia desde la lógica del capitalismo gore, donde la crueldad, el cuerpo y el exceso se integran a economías contemporáneas del valor. A ello se suman trabajos como los de Mondaca y Becerra, que han examinado la circulación de imaginarios narco en productos mediáticos y culturales, mostrando que estas narrativas participan en la normalización visual del poder ilícito, el lujo y la violencia.

Enfoque metodológico

El enfoque metodológico de esta investigación es cualitativo, orientado por los principios del análisis crítico del discurso audiovisual (Fairclough, 1992; Machin & Mayr, 2012), y se fundamenta en una aproximación interpretativa que busca desentrañar las lógicas simbólicas, estéticas e ideológicas que organizan las representaciones en las narcoseries. Este tipo de análisis se justifica por la naturaleza compleja del objeto de estudio, que integra lenguaje verbal, visual y narrativo.

Se seleccionaron tres narcoseries ampliamente difundidas y representativas de distintas fases de consolidación del género: *El Señor de los Cielos*, *El Chapo* y *Narcos: México*. La elección respondió a tres criterios: a) centralidad cultural y circulación transnacional; b) densidad narrativa en torno a cuerpo, violencia, deseo y ascenso social; y c) contraste en los modos de figurar el poder narco, desde la hipermasculinidad espectacular hasta la institucionalización del crimen. A partir de estos criterios, se revisaron escenas nodales de cada serie, entendidas como condensaciones narrativas y visuales donde se articulan los principales dispositivos de representación del narco.

El análisis se articula en torno a cuatro categorías analíticas, derivadas del marco teórico:

- **Representación del cuerpo:** se analiza la manera en la que se construyen visual y narrativamente los cuerpos masculinos y femeninos, con atención a su posición en el encuadre, su exposición física, su relación con el deseo y el poder, y las marcas de clase.
- **Erotización y violencia:** se estudia la convergencia entre violencia física y erotismo, así como la estetización de escenas de tortura, muerte o dominación, en las que el placer visual del espectador está mediado por la espectacularización del sufrimiento.
- **Construcción de masculinidades:** se examina la representación de las formas dominantes de masculinidad en los personajes narco, y la forma en que estas se articulan con prácticas de control, consumo, posesión y ejercicio de autoridad.
- **Narrativa y estructura del deseo:** se considera el aspecto narrativo de los protagonistas, con énfasis en la representación del deseo (de poder, de cuerpos, de ascenso social) y su relación con la ilegalidad y la violencia.

El procedimiento consistió en una lectura comparativa de escenas recurrentes de presentación del protagonista, ejercicio de la violencia, erotización del cuerpo, consumo ostentoso y relación con figuras femeninas y estatales. Más que cuantificar frecuencias, el análisis se concentró en la función simbólica de estas escenas como unidades de alta densidad semiótica, es decir, como momentos en los que la puesta en escena, el encuadre, la corporalidad, el montaje y la progresión narrativa permiten identificar regularidades en la construcción visual del poder narco.

Con el fin de reforzar la trazabilidad del análisis sin recurrir a la inclusión de capturas de pantalla, se identifican episodios y secuencias específicas de las series analizadas en los que se condensan las categorías de cuerpo, deseo y poder. De este modo, se adopta una perspectiva contextualizada que vincula el análisis textual con el entorno sociohistórico de producción y consumo de las narcoseries. Así, se busca comprender de qué manera estos productos dialogan con imaginarios sociales preexistentes, así como la manera en que participan en la reproducción o cuestionamiento de normas de género, clase y poder.

Aunque este trabajo no desarrolla una etnografía digital de recepción, dialoga con preocupaciones de ese campo en la medida en que atiende a las condiciones contemporáneas de circulación algorítmica, visibilidad y consumo de estas narrativas en plataformas.

Regímenes escópicos y estética del poder en México

En México, la representación del narcotráfico ha transitado por diversos regímenes visuales, desde el realismo crudo del noticiero hasta la ficción espectacular de las narcoseries contemporáneas; esta transformación no ha sido meramente estética, sino ideológica. Este apartado propone una genealogía crítica del régimen visual del narco, centrada en tres procesos: la evolución mediática de su imagen, la transición entre modelos narrativos, y la transformación estética y tecnológica en las formas de representación.

Así, en las décadas de los setenta y ochenta, el narcotráfico fue retratado en el cine de videohomes y los noticieros mexicanos como amenaza social, figura exótica o símbolo de caos. Películas como *La Banda del Carro Rojo* (1978) o *el Hijo de Camelia la Texana* (1988) reproducían una narrativa de acción violenta, simplista y frecuentemente moralizante. Estos productos configuraron al narco como el nuevo villano rural del imaginario popular, un sujeto entre mítico y grotesco.

En paralelo, los noticieros de televisión construyeron una narrativa sensacionalista del narco como enemigo interno. El uso de imágenes explícitas de violencia, decomisos de droga, cadáveres y operativos espectaculares sirvió no solo para informar, sino para teatralizar la lucha contra el crimen. Así, esta escenificación mediática no se orientó a producir una representación verificativa, sino un efecto escénico.

Entre esa primera visualidad sensacionalista y la sofisticación posterior de las narcoseries, resultó decisiva la expansión de los narcocorridos y, más tarde, de sus videoclips y registros televisivos, especialmente durante las décadas de 1980 y 1990. Como ha mostrado Ramírez-Pimienta (2011), el narcocorrido no solo narró trayectorias de contrabando, poder y desafío al Estado, sino que consolidó repertorios

simbólicos de reconocimiento, prestigio y masculinidad. Su paso al registro audiovisual reforzó una iconografía del narco ligada a camionetas, armas, joyería, mujeres, ranchos y códigos de bravura.

Al respecto, Delgadillo (2017, p. 93) sostiene que los productos televisivos son un claro ejemplo de la confluencia de lo narco y el narco, pues confluyen así el capital simbólico y el económico, lo que es ser narcotraficante y lo que representa dicha figura. El narco en noticieros no es sujeto de derechos ni actor político, es cuerpo criminalizado, imagen fragmentada, figura sin historia. Esta representación visual funciona como soporte de una pedagogía del miedo (Reguillo, 2006), donde el espectador aprende a identificar al enemigo por su cuerpo, la ropa y una violencia visible.

La llegada de *El Señor de los Cielos* (Telemundo, 2013) marcó un punto de inflexión, pues se abandonó la figura rústica del narco para construir un protagonista complejo, seductor, articulado con redes transnacionales y dotado de inteligencia estratégica. Aurelio Casillas, personaje principal de la serie, que está basado en la figura de Amado Carrillo Fuentes, es presentado como antihéroe, es decir, criminal, pero también padre, amante, líder, víctima de traiciones y hombre de negocios.

Esta transformación narrativa tiene correlato visual; el narco ya no es filmado en exteriores rurales o barrios marginales, sino en mansiones, yates y oficinas. La calidad de producción se eleva, pues se usan cámaras digitales, edición sofisticada y efectos especiales. Como sugieren Brito Alvarado y Martínez Bonilla (2025), la narcoestética no solo representa la violencia, sino que la reconfigura como espectáculo, articulando una economía visual donde el poder criminal se vuelve deseable y narrativamente legitimado.

La comparación con las telenovelas tradicionales permite observar el cambio, pues mientras estas privilegian el amor, el sufrimiento y la moral familiar, las narcoseries construyen un relato de poder, traición, movilidad social y deseo. No es la familia lo que se celebra, sino la ambición. Este modelo narrativo se inscribe en una mutación de los formatos populares, del melodrama al thriller, del sujeto pasivo al sujeto deseante; en este sentido, las narcoseries operan más desde la seducción que desde la moralización. Pérez Alonso (2019, p. 66) plantea que la espectacularización de la violencia y el lujo en las narcoseries produce una experiencia estética para los espectadores que, lejos de repeler, atrae e incluso fascina.

Las transformaciones en el régimen visual del narco no pueden entenderse sin considerar el cambio tecnológico en la industria audiovisual. Con la llegada del HD, la producción en 4K y las plataformas digitales, se ha consolidado una estética espectacular que combina elementos del cine de acción con la telenovela. En este sentido, lo que se escenifica no es solo el crimen, sino el goce estético de su representación.

El surgimiento y consolidación de las plataformas de streaming va a tener un papel crucial en esta transformación. Netflix, por ejemplo, fomenta narrativas diseñadas para el *binge-watching*, con estructuras de gancho al final de cada capítulo y arcos narrativos expansivos. Esto modifica el ritmo visual, priorizando lo impactante, lo dramático y lo adictivo. Becerra Romero (2019, p. 295) sostiene que las narcoseries hacen énfasis en el estilo de vida de los grandes capos y la complicidad de los gobiernos con los grupos transgresores, de manera que configuran condiciones de empatía con el narcomundo a partir de su articulación con audiencias en condiciones y experiencias de vulnerabilidad semejantes. Esta lógica también determina lo que se vuelve visible y lo que no; las plataformas buscan historias vendibles, reproducibles, que reafirmen estéticas exitosas. Por ello, el narco es representado como figura del exceso, del poder, de la transgresión espectacular.

Con el tiempo, la imagen del narco en México ha mutado de figura marginal a protagonista central del espectáculo audiovisual. Esta mutación no solo ha modificado los códigos estéticos, sino que ha transformado el régimen escópico desde el cual miramos la violencia, el poder y la ilegalidad. Las narcoseries contemporáneas han sofisticado la representación del crimen, convirtiéndolo en entretenimiento global. Comprender esta genealogía visual permite desmontar los mecanismos ideológicos que convierten al narco en héroe de nuestro tiempo.

Esta genealogía no solo transforma al narco en protagonista del espectáculo, sino que estabiliza una gramática visual del exceso. Sobre esa base se articulan, en las series posteriores, la corporalidad masculina del mando, la erotización del lujo y la estética kitsch que vuelve consumible el poder criminal.

Cuerpos, violencia y espectáculo

En escenas de presentación, entrenamiento, intimidación, castigo y despliegue público del mando, particularmente visibles en episodios iniciales y de consolidación narrativa de las series analizadas, estas producciones convierten el cuerpo en una superficie privilegiada de significación. De este modo, el cuerpo del narco no es un cuerpo cualquiera, es una superficie visual codificada, una narrativa encarnada, un símbolo espectacular de poder.

En las narcoseries mexicanas, el cuerpo, masculino o femenino, opera como espacio semiótico de goce, dominación, violencia y deseo. Más que juzgar estas representaciones, interesa comprender cómo operan como tecnologías de visibilidad que articulan violencia, deseo y poder en el plano cultural.

Las narcoseries mexicanas configuran al narco como un sujeto hipermasculinizado; su cuerpo no es solo herramienta para la violencia, sino también espectáculo visual. El narco aparece en ciertos personajes con cuerpo musculoso,

tatuado, en otros, en completo control, portando armas y relojes caros, siempre vestido con prendas de marcas de lujo. Este tipo de representación reproduce un ideal de masculinidad hegemónica. Según Connell (1995), la masculinidad hegemónica es la configuración de la práctica de género que es la respuesta aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado. El narco no es simplemente fuerte, sino que actúa como sujeto legitimador del orden patriarcal, ya que posee mujeres, controla territorios, impone la ley de la fuerza, manipula y corrompe autoridades e instituciones del Estado.

En *El Señor de los Cielos*, particularmente en episodios iniciales de la primera temporada, Aurelio Casillas es presentado en escenas que combinan sexualidad, violencia y control corporal, secuencias en espacios privados, encuentros sexuales intercalados con decisiones estratégicas o actos de castigo, donde su cuerpo funciona simultáneamente como arma y fetiche. Lo que se exhibe no es solo la violencia que puede ejercer, sino su atractivo sexual y su capital erótico.

La estetización de este cuerpo produce una fusión entre erotismo y violencia; el narco no solo mata, sino que seduce; no solo impone su poder, lo exhibe. Esta doble operación visual alimenta una economía del deseo que convierte al narco en figura aspiracional, particularmente para determinados públicos en contextos de desigualdad estructural, que reconocen en él un modelo de éxito viril, pero también económico.

En las narcoseries, la violencia no es oculta ni sugerida, es mostrada con detalle, ritmo y estilización. Las escenas de tortura, ejecuciones, "levantones", mutilaciones y masacres, particularmente en episodios de confrontación o traición dentro de las tramas, son coreografiadas con precisión técnica a través de planos cerrados, cámara lenta y música incidental dramática.

La violencia se convierte en espectáculo, y la puesta en escena favorece formas de recepción que pueden desplazarse hacia la implicación estética. Slavoj Žižek (2009) advierte que, en el capitalismo tardío, la violencia no se reprime, más bien se consume. Se vuelve atractiva, hipnótica, deseada. En el caso de las narcoseries, esta violencia estética refuerza la masculinidad y el poder del narco, no es simplemente capaz de matar, sino de hacerlo con estilo.

Un ejemplo emblemático, aunque no es objeto de este análisis, es la escena de *El Chema* (2016), donde el protagonista ejecuta a un traidor mientras escucha música clásica. La sangre se derrama en cámara lenta, la expresión del rostro se enfoca, la muerte se convierte en pieza visual. La estética evoca al cine de Tarantino, pero sin la distancia irónica; aquí la violencia es tomada en serio, como forma de dominación y placer escópico. Esta estetización también implica una forma de insensibilización. Del mismo modo, la cultura del entretenimiento ha normalizado la violencia como forma de resolución de conflictos. En este sentido, las narcoseries

no solo reflejan un México violento, sino que participan en su configuración como horizonte narrativo recurrente.

Por otro lado, el crimen en las narcoseries es presentado como narrativa atractiva; la lógica del entretenimiento se impone sobre la ética, pues no importa la moralidad de los actos, sino su capacidad de fascinar. Como señala Debord (1999), el espectáculo no es una colección de imágenes, sino una relación social mediada por imágenes. Del mismo modo, el narco es presentado como héroe trágico que tiene motivaciones personales, dilemas morales, traumas del pasado. Esta humanización produce empatía, incluso identificación. En este sentido, la puesta en escena favorece una recepción que puede oscilar entre la incomodidad y la fascinación. En redes sociales, personajes como Aurelio Casillas o Teresa Mendoza son defendidos, admirados y hasta venerados.

Esta transformación del criminal en ícono pop responde a una lógica cultural más amplia, pues siguiendo la lógica de Baudrillard (1994), hemos pasado del crimen como transgresión al crimen como simulacro, pues lo que importa no es si es real, sino si es interesante; en esta lógica, el narco ya no es un problema social, sino un personaje serial. La consecuencia es profunda, pues se vuelve difusa la distinción entre narración y legitimación. En este sentido, el crimen se reconfigura como alternativa narrativa y se convierte en vía alternativa de éxito.

Así, las narcoseries han redefinido la forma en que se representa y consume el cuerpo del criminal. A través de dispositivos escópicos complejos, el cuerpo del narco es sexualizado, estetizado, fetichizado. La violencia es configurada mediante dispositivos de alta elaboración estética, el crimen, en relato deseable; la mirada se desplaza de registros críticos hacia formas de implicación afectiva y estética. Por lo anterior, es pertinente realizar una lectura crítica de estos mecanismos visuales, inscribiéndolos en una economía simbólica donde el poder se manifiesta como cuerpo y se consume como espectáculo; entender esta lógica es fundamental para pensar la cultura visual de la violencia en el México contemporáneo. Por ello, estas escenas no son abordadas como ilustraciones aisladas, sino como configuraciones visuales complejas cuya interpretación requiere atender a su articulación narrativa, estética y simbólica.

Cuerpo masculino: virilidad, hegemonía y performatividad

Como ya se ha planteado, el cuerpo masculino es el pilar simbólico de las narcoseries. En *El Señor de los Cielos*, Aurelio Casillas es representado como un cuerpo hipermasculino, musculoso, sexualizado, onnipotente. Esta representación coincide con lo que Connell (1995) denomina masculinidad hegemónica, es decir, un modelo de masculinidad que se erige como ideal normativo frente a otras identidades. El cuerpo es un capital simbólico que expresa dominación sobre mujeres, enemigos y

aliados. No es solo un cuerpo físico, sino un cuerpo político que funciona como ícono del narco-empresario.

En *Narcos: México*, Félix Gallardo encarna un modelo diferente: su cuerpo no se exhibe sexualmente, pero es igualmente simbólico. Vestido con trajes, en oficinas oscuras, su corporalidad expresa poder contenido. En este caso, el cuerpo es performado a través de la disciplina, la gestualidad controlada, el lenguaje frío. Se trata de una masculinidad que representa la institucionalización del narco.

En *El Chapo*, el cuerpo de Joaquín Guzmán es físicamente marginal, pequeño, sin atractivo sexual, sin carisma corporal. Pero la narrativa construye su cuerpo como resiliente, elusivo, camaleónico. Su cuerpo es el de la fuga, la supervivencia, el rehén que nunca se entrega. Aquí, el poder del cuerpo no reside en su hegemonía, sino en su capacidad de adaptarse, resistir y no ser aniquilado. Estas tres configuraciones confirman que el cuerpo del narco, aunque representado de forma diversa, siempre encarna un tipo de autoridad, ya sea carismática, estratégica o subversiva.

Por otro lado, en las narcoseries analizadas, el cuerpo femenino aparece fuertemente sexualizado y cosificado. En *El Señor de los Cielos*, los personajes femeninos son definidos por su relación con el narco, esposas, amantes, madres. Son cuerpos disponibles, estéticamente intervenidos (cirugía plástica, maquillaje, vestuario ajustado). Mulvey (1975) ha señalado que el cine coloca a la mujer como espectáculo para la mirada masculina. Esta dinámica se reproduce en la estructura visual de las narcoseries, donde la cámara presenta el cuerpo femenino como objeto erótico.

Sin embargo, algunos personajes femeninos adquieren una presencia relativa. Rutila Casillas o Mónica Robles utilizan su sexualidad, su vínculo con el poder y su inteligencia para negociar poder. Pero este margen de maniobra es siempre precario, inestable, dependiente de la protección o tolerancia masculina.

En *El Chapo*, los personajes femeninos tienen menos presencia, y su rol es mayoritariamente afectivo o doméstico. En *Narcos: México*, figuras como la periodista o la esposa de Gallardo intentan adquirir mayor protagonismo, pero la narrativa las desplaza o elimina. El cuerpo femenino, entonces, sigue siendo más pasivo que activo, más símbolo que sujeto.

Deseo, movilidad, transgresión y estética del exceso

El deseo es una fuerza narrativa central en las narcoseries; no se limita al erotismo, sino que articula un proyecto existencial ligado al poder, el reconocimiento y la movilidad social. Siguiendo a Žižek (2009), el deseo nunca es simplemente por el objeto, sino por el lugar simbólico que ese objeto promete.

En Narcos: México, especialmente en episodios centrados en la consolidación del cartel de Guadalajara, el deseo de Félix Gallardo no se agota en el dinero; su objetivo es construir un imperio estable, una estructura político-económica que le permita reconocimiento institucional. En múltiples escenas, se observa su necesidad de ser aceptado como empresario por los representantes del poder legal, es decir, políticos, militares y banqueros. Su ambición es ser visto como igual entre los actores del orden neoliberal, aunque desde su lugar ilegal.

Este deseo se enmarca en una lógica neoliberal donde el éxito se mide por la eficiencia, el control y la maximización del capital. Como advierte Grillo (2016, p. 229), el narco ha adoptado la lógica del emprendimiento capitalista que consiste en construir estructuras de poder, competir, monopolizar mercados y crear redes de influencia.

En *El Chapo*, en episodios vinculados a su ascenso inicial dentro de la estructura criminal, el deseo parte desde un lugar marginal pues Guzmán Loera inicia su camino en el anonimato, cargando droga en camiones, soportando humillaciones, y aspira a convertirse en jefe. Aquí, el deseo se presenta como reacción al desprecio, una forma de venganza simbólica contra quienes lo excluyeron; su ascenso es un relato de revancha social, es decir, el pobre que se convierte en patrón.

Finalmente, en *El Señor de los Cielos*, Aurelio Casillas no desea poder para establecer un orden, ni desea reconocimiento social; su deseo es infinitamente expansivo. Quiere mujeres, propiedades, fama, placer, legado. En este sentido, encarna un goce que no busca equilibrio sino exceso. Su deseo es autodestructivo, siempre movido por la lógica del más. En este sentido, el deseo narco no es un deseo moralizado, sino desbordado; no busca límites, sino transgredirlos (Vázquez Mejías, 2020, p. 92).

Además del deseo de ascenso, las narcoseries presentan una visualidad del deseo sexual profundamente codificada. La sexualidad masculina se asocia con virilidad, potencia y control. El narco seduce, domina, usa. La sexualidad femenina, en cambio, es construida desde la pasividad y el placer masculino. Esto reproduce lo que Mulvey (1975, p. 6) define como *male gaze*, donde la imagen femenina está diseñada para la satisfacción visual del espectador masculino heterosexual

En *El Señor de los Cielos*, las escenas sexuales son frecuentes y explícitas; las mujeres aparecen como objetos de conquista, subordinadas a los ritmos del deseo masculino. La puesta en escena enfatiza los cuerpos desnudos, la ropa interior, la cirugía plástica, generando un espectáculo erótico que también forma parte de la narcoestética, que articula el deseo a través del lujo, el cuerpo intervenido y los escenarios ostentosos. El espectador es interpelado desde una doble operación, entre incomodidad y atracción visual. La sexualidad, entonces, no es solo relato, sino dispositivo visual que amplifica el aura del narco.

En *Narcos: México* y *El Chapo*, aunque las escenas sexuales son menos frecuentes o más sobrias, siguen operando desde una lógica binaria, es decir, el hombre desea y conquista; la mujer ofrece y acompaña. La cámara siempre sitúa al espectador desde la posición de poder masculino. El deseo en las narcoseries es una maquinaria afectiva que erotiza el crimen, estetiza la violencia y mitifica la transgresión.

Violencia: coreografía, ritual y pedagogía visual

En el universo de las narcoseries, la violencia no es solo funcional, es central, estructurante y estética; las escenas violentas son extensas, detalladas, montadas con precisión visual. En *El Señor de los Cielos*, la violencia se presenta como una coreografía visual en la que se presentan tiroteos en cámara lenta, música dramática, primeros planos de cadáveres y explosiones; el espectáculo de la muerte se construye mediante recursos que enfatizan su dimensión estética. Estas ficciones instauran lo que Vázquez Mejías (2020) señala como una pedagogía del miedo y del goce, donde la violencia se convierte en forma de aprendizaje y entretenimiento. No se trata de mostrar la violencia como problema social, sino como evento narrativo de alta carga estética y centralidad dramática.

En *Narcos: México*, la violencia es más sobria, casi documental; se muestra con distancia, lo que le confiere un tono de seriedad o veracidad histórica. Sin embargo, esto no la despoja de espectacularidad, pues la violencia sigue siendo el eje de la trama, y muchas veces es incluso más perturbadora por su frialdad. En *El Chapo*, la violencia es más directa, rápida, cruda, ya que funciona como herramienta de supervivencia y esta llega sin aviso, sin glamur, lo que refuerza su funcionalidad narrativa.

Foucault (2009) señaló que la violencia es también una forma de gobierno; no es solo represión, sino producción. El castigo produce sujetos, cuerpos obedientes y miradas disciplinadas. Las narcoseries representan este poder de manera explícita, pues matar es organizar el mundo, definir jerarquías y disciplinar lealtades.

La violencia también actúa como ritual de paso masculino. Los personajes deben matar, castigar o resistir para validar su lugar dentro de la jerarquía narco. Judith Butler (2004, p. 45) afirma que el género es performativo, es decir, una serie de actos repetidos que producen la apariencia de una identidad naturalizada.

La violencia no es solo estrategia, sino una forma de existencia masculina codificada. No basta con tener dinero o control, el narco debe estar dispuesto a ejecutar, castigar, traicionar. La masculinidad se mide por la capacidad de infligir dolor sin vacilar. Este patrón es visible en las tres series; Félix Gallardo gana poder cuando ordena matar; El Chapo se fortalece al ejecutar rivales; Aurelio Casillas se

impone con cada acto sangriento. La violencia deviene así una gramática del poder, un lenguaje donde la palabra es reemplazada por la acción letal.

Aspiración y estética *kitsch* en las narcoseries

En continuidad con la genealogía visual del narco y con la codificación corporal del poder ya señaladas, el lujo en las narcoseries mexicanas no funciona como simple escenografía, sino como ideología visible, economía del deseo y espectáculo de clase. En este sentido, el universo del narco está saturado de signos de riqueza ostentosa como joyas doradas, relojes de diseñador, autos deportivos, mansiones barrocas, armas ornamentadas y mujeres glamorosas. En este sentido, las narcoseries configuran una estética aspiracional a partir del exceso visual, la apropiación de símbolos de estatus y la inversión de los códigos tradicionales del gusto. Se propone que esta estética kitsch constituye un régimen visual propio del neoliberalismo periférico, en el que la acumulación simbólica reemplaza a la legitimidad ética.

La figura del sujeto pobre venido a rico, emergente desde finales del siglo XX, se ha consolidado en el siglo XXI como un ícono cultural en México. Este sujeto es caracterizado por un consumo visible, hiperbólico y muchas veces considerado de "mal gusto" por las élites tradicionales. En las narcoseries, este imaginario es fundamental, pues los personajes que ascienden socialmente gracias al narcotráfico no lo hacen mediante la discreción, sino mediante la ostentación de marcas, cuerpos y objetos.

Siguiendo a Pierre Bourdieu (1984), el gusto funciona como una forma de distinción de clase. Para los sectores dominantes, el lujo se manifiesta mediante el refinamiento, la sobriedad y el capital cultural; en cambio, para las clases emergentes, el lujo se vuelve visible, accesible, reproducible. El narco, en tanto sujeto del capitalismo informal, subvierte esta lógica, ya que exhibe lo que tiene sin intentar parecer discreto.

Esta exhibición incluye no solo objetos, sino cuerpos, pues el del narco es un cuerpo adornado, lleva tatuajes, cadenas, ropa de diseñador con logotipos visibles. A su vez, el cuerpo femenino que lo acompaña, la "buchona", también participa de esta lógica. Por lo general es intervenido quirúrgicamente, se viste para impresionar, y está cargado de signos de valor. Como señala Bordo (1993), el cuerpo femenino en la cultura contemporánea se ha convertido en una superficie en la que se inscriben valores de consumo, control y deseo.

La estética del "bling-bling," heredada de la cultura del hip-hop y resignificada en el contexto latinoamericano, aparece en múltiples series. En *El Señor de los Cielos*, Aurelio Casillas luce relojes Rolex y cadenas de oro; en otras series como *El Chema*,

el protagonista conduce Lamborghinis y viste trajes de diseñador italiano; la lógica es clara, no basta con tener dinero, hay que demostrarlo constantemente.

Las narcoseries mantienen una tensión ambigua entre crítica moral y celebración aspiracional. Por un lado, muestran la violencia, la traición y la decadencia del mundo narco; por otro, construyen una representación del estilo de vida, la riqueza y el poder alcanzado por los protagonistas. Esta ambivalencia narrativa permite que las series funcionen como relatos de ascenso social en contextos de precariedad estructural.

El ascenso por la vía del crimen no es mostrado como justo, pero sí como posible. La serie no defiende explícitamente al narco, pero sí muestra que, en ausencia de oportunidades legítimas, el crimen aparece como una vía narrativamente eficaz. Esto se alinea con la lógica del capitalismo tardío, en la que el éxito individual importa más que los medios utilizados para alcanzarlo.

García Canclini (2001) explica que el consumo se ha vuelto el principal mecanismo de inclusión simbólica en las sociedades latinoamericanas; no se es ciudadano por tener derechos, sino por poder consumir. En este contexto, las narcoseries reafirman una subjetividad neoliberal en la que el individuo exitoso es aquel que puede comprar, mostrar y dominar, sin importar el origen de su capital.

Asimismo, el uso del lujo kitsch, excesivo, colorido, brillante, opera como forma de reconfiguración estética desde abajo. Como señala Monsiváis (2002), lo kitsch no es simplemente mal gusto, sino la rebelión del gusto popular frente a la imposición de normas culturales elitistas. El narco se apropia del lujo y lo reinventa, creando un nuevo código de visibilidad popular muy potente.

Esto se relaciona con el hecho de que el régimen neoliberal de consumo reconfigura la subjetividad; ya no se trata de ser, sino de parecer. El valor del individuo está determinado por su capacidad de exhibir bienes, experiencias y cuerpos estéticos. En este sentido, el narco es la figura ideal del consumidor hipervisualizado, es decir, el que compra compulsivamente, no invierte, no ahorra, sino que transforma su riqueza en espectáculo.

Zygmunt Bauman (2007) argumenta que, en la modernidad líquida, el consumo ha desplazado a la producción como fuente de identidad. El narco, en este contexto, no es un productor de riqueza sino un consumidor performático, que construye su legitimidad a través del lujo visible. Su poder no radica únicamente en el dinero que posee, sino en la capacidad de transformar ese dinero en signos.

Las plataformas digitales contribuyen a la difusión global de esta estética; Netflix, Telemundo y Univisión empaquetan la narcoestética para audiencias transnacionales, convirtiéndolas en símbolo del "exotismo latinoamericano". Se

produce así una estandarización del lujo narco como parte del repertorio visual global del Sur: barroco, brillante, sexualizado, excesivo.

Este fenómeno responde a lo que Appadurai (1996) llama imaginarios globales, es decir, configuraciones culturales que circulan transnacionalmente, transformando deseos y aspiraciones locales. El narco no es solo una figura mexicana, sino una figura exportable, vendible, atractiva para consumidores globales fascinados con la violencia y el lujo presente en el sur global.

La estética del lujo en las narcoseries mexicanas es más que decoración, es lenguaje del poder, pues en un contexto de desigualdad estructural y precariedad social, el crimen aparece como vía de ascenso, y el consumo ostentoso como forma de inscripción simbólica en la modernidad. El “naco rico” y la “buchona” se convierten en sujetos escópicos del régimen neoliberal, cuya existencia está definida por la visibilidad del exceso. Así, la estética kitsch del narco no debe leerse como simple vulgaridad, sino como forma de expresión de una clase emergente que subvierte, y al mismo tiempo reproduce, los valores dominantes.

Plataformas, algoritmos y globalización

La consolidación de las narcoseries como fenómeno global no puede explicarse únicamente por su contenido narrativo o estético. Su circulación, visibilidad y estandarización dependen de una infraestructura digital dominada por plataformas, sistemas algorítmicos y conglomerados transnacionales que actúan como filtros culturales. Al respecto, se pueden analizar tres dimensiones interconectadas: el papel de plataformas como Netflix, Telemundo y Univisión, la función del algoritmo como nuevo régimen escópico, y la circulación transnacional de la narcoestética.

En el ecosistema audiovisual contemporáneo, las plataformas de distribución son también actores de producción. Netflix, por ejemplo, no solo alberga contenido, lo financia, lo promueve y lo configura según datos de consumo global; lo mismo ocurre con Telemundo y Univisión.

Amanda Lotz (2017) describe estas plataformas como “portales”, es decir, infraestructuras técnicas y culturales que median qué se produce, cómo se ve y en qué condiciones se accede. Las narcoseries son diseñadas desde el principio para el mercado global, con un lenguaje neutro, violencia coreografiada y códigos visuales legibles desde cualquier cultura. Esto genera una visualidad estándar, que Gillespie (2018) llama “cultura algorítmica”, una estética optimizada para el rendimiento digital.

En el caso de Telemundo, series como *El Señor de los Cielos*, *El Chema* o *Señora Acero* son pensadas como productos híbridos, es decir, telenovela más thriller más

estética cinematográfica. Esto responde a una demanda transnacional que busca narrativa melodramática, ritmo acelerado y espectacularización. Univisión, por su parte, reproduce estos formatos con variantes culturales, orientadas a públicos latinoamericanos en EE. UU.

Netflix ha profundizado esta lógica con producciones como *Narcos: México*, donde confluyen actores internacionales, múltiples idiomas, montaje sofisticado y referencias a archivos reales. El resultado es una estetización “globalmente localizada” del narco, suficientemente mexicana para parecer auténtica, suficientemente internacional para ser entendida.

En el entorno digital, el algoritmo se ha convertido en el principal mediador de la experiencia audiovisual. Las plataformas utilizan sistemas de recomendación basados en aprendizaje automático para sugerir contenido que maximice el tiempo de visualización y la retención de usuarios. Este algoritmo actúa como curador invisible que selecciona qué aparece en portada, qué se promociona y qué permanece oculto.

El mismo Gillespie (2014) advierte que los algoritmos no son neutrales, toman decisiones con base en intereses comerciales y modelos de predicción que refuerzan estéticas dominantes. En el caso de las narcoseries, esto significa que, si un usuario consume contenido criminal, violento o latinoamericano, el sistema tenderá a ofrecerle más de lo mismo, generando una retroalimentación narrativa.

Striphas (2015) llama a esto *algorithmic culture*, una cultura mediada por sistemas automatizados que moldean no solo la oferta, sino también la imaginación del usuario. El algoritmo genera familiaridad, refuerza preferencias y homogeneiza el gusto. De este modo, las narcoseries no solo se ven, sino que se posicionan como una opción visible, recurrente, inevitable.

Este régimen de visibilidad tiende a generar dinámicas de exclusión, ya que contenidos críticos, experimentales o de baja rentabilidad quedan relegados. Además, refuerza arquetipos exitosos, como el del narco glamuroso, el cuerpo sexualizado, y la violencia espectacular; forma así una cultura de la repetición, lo diferente tiende a tener menor visibilidad por no ser predecible.

La circulación transnacional de las narcoseries ha convertido a la narcoestética en un lenguaje audiovisual reconocible globalmente. Series como *Narcos: México*, *El Señor de los Cielos* y *el Chapo*, comparten códigos visuales y estructuras narrativas como el ascenso del criminal, el consumo ostentoso, la traición, y la violencia estilizada.

La recepción varía según el contexto, por ejemplo, en Colombia, las narcoseries han sido criticadas por reforzar estereotipos negativos y glorificar a figuras como

Pablo Escobar. En México, la crítica es ambigua, pues se reconoce el valor de producción, pero se cuestiona la naturalización del crimen. En Estados Unidos y España, las narcoseries funcionan como exotismo audiovisual, ya que representan una violencia “ajena”, estilizada, que fascina sin comprometer.

Esta internacionalización también produce traducciones culturales; en series como *La Reina del Sur*, Teresa Mendoza se convierte en una figura de empoderamiento femenino transnacional, mientras que *Narcos* adapta la historia del narcotráfico colombiano para públicos angloparlantes, con énfasis en la intervención de la DEA. Así, la narcoestética se vuelve flexible, modular, exportable.

Las narcoseries son productos del capitalismo cultural digital y se diseñan para ser vistas, vendidas, adaptadas y multiplicadas. Su éxito global no es casual, pues responden a estructuras algorítmicas, estrategias de mercado y estéticas optimizadas. Las plataformas y los algoritmos configuran un régimen escópico donde lo visible es lo que rinde, y lo que rinde es lo que reproduce violencia, deseo y exceso. A través de ellas muestran que el crimen no solo se representa, se distribuye, se monetiza y se empaqueta como espectáculo global. Comprender esta lógica implica reconocer que la violencia estética opera dentro de lógicas específicas de producción y circulación, y que el algoritmo no solo predice lo que queremos ver, también produce lo que somos capaces de imaginar.

Esta lógica no clausura por completo la posibilidad de otras mediaciones, pero sí establece un entorno de visibilidad profundamente asimétrico, donde ciertas formas de narrar la violencia se vuelven estructuralmente más visibles, rentables y deseables que otras.

En este marco, la centralidad de estas narrativas no se explica únicamente por decisiones autorales o intenciones ideológicas, sino por su inserción en economías culturales y lógicas algorítmicas que privilegian determinados formatos, ritmos y contenidos.

Conclusiones

Lejos de operar como simples productos de entretenimiento, las narcoseries analizadas funcionan como dispositivos culturales que organizan una mirada socialmente eficaz sobre el crimen, el cuerpo y el poder. Su relevancia no reside únicamente en lo que representan, sino en el modo en que estabilizan una economía visual donde la violencia adquiere forma de espectáculo, la masculinidad se afirma mediante la capacidad de mando y castigo, y el consumo ostentoso aparece como vía de legitimación simbólica.

El análisis comparado de *El Señor de los Cielos*, *El Chapo* y *Narcos: México* permite observar que estas ficciones producen distintas modulaciones del poder narco, pero convergen en una misma operación escópica: erotizan el mando, jerarquizan los cuerpos, estetizan la crueldad y convierten el ascenso criminal en una narrativa culturalmente inteligible. En ese proceso, no solo reflejan imaginarios previos de la narcocultura, sino que contribuyen a su circulación ampliada en el entorno televisivo y digital.

En este sentido, el artículo no buscó establecer juicios normativos sobre las narcoseries, sino comprenderlas como artefactos culturales que participan en la producción contemporánea de sentido, afectividad y visibilidad en torno al crimen y el poder. Asimismo, el artículo muestra que esta narcoestética no puede entenderse al margen de las plataformas y de los regímenes algorítmicos de visibilidad. En el capitalismo cultural digital, estas narrativas son seleccionadas, promovidas y estabilizadas como mercancías audiovisuales de alto rendimiento, lo que refuerza repertorios recurrentes de deseo, exceso y violencia.

En esta dirección, una agenda futura de investigación podría explorar con mayor detalle las disputas en torno a esta economía visual: recepciones críticas, contraimaginarios, narrativas que desestabilicen la fascinación narco y formas alternativas de representación de la violencia en la cultura digital. Pensar las narcoseries desde los regímenes escópicos permite, precisamente, abrir esa discusión más allá de la denuncia moral y situarla en el terreno de la producción contemporánea de subjetividad.

Referencias

- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.
- Astorga, L. (2015). *¿Qué querían que hiciera? Inseguridad y delincuencia organizada en el gobierno de Felipe Calderón*. Grijalbo.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacros y simulación*. Editorial Kairós.
- Bauman, Z. (2007). *Vida de consumo*. Fondo de Cultura Económica.
- Becerra Romero, A. T. (2019). Representaciones de la narcocultura en *Narcos: México*. *Mitologías hoy*, 20, 291–309. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.637>
- Brito Alvarado, X., & Martínez Bonilla, C. (2025). Narcotelenovelas y narcoestéticas: Del entretenimiento a la necropolítica. *Revista NUPEM*, 17(40), 1–18. <https://doi.org/10.33871/nupem.2025.17.40.2025004>
- Bordo, S. (1993). *Unbearable weight: Feminism, Western culture, and the body*. University of California Press.
- Bourdieu, P. (1984). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Routledge.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. University of California Press.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.

- Delgadillo Grajeda, A. (2017). Televisión y narcocultura. Cuando los narcos se ponen de moda. *Interpretextos*, 17, 87–97. https://www.ucoj.mx/interpretextos/pdfs/964_inpret1710.pdf
- Dyer, R. (1997). *White: Essays on race and culture*. Routledge.
- Edberg, M. C. (2004). El narcotraficante: Narcocorridos and the construction of a cultural persona on the U.S.–Mexico border. *Ethnomusicology*, 48(1), 1–19.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Polity Press.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Jiménez Redondo, Trad.). Siglo XXI Editores.
- García Canclini, N. (2001). *Consumidores y ciudadanos*. Grijalbo.
- Gillespie, T. (2014). The relevance of algorithms. In T. Gillespie, P. J. Boczkowski, & K. A. Foot (Eds.), *Media technologies: Essays on communication, materiality, and society* (pp. 167–194). MIT Press.
- Grillo, I. (2016). *El narco: Inside Mexico's criminal insurgency*. Bloomsbury.
- Jay, M. (1993). *Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought*. University of California Press.
- Lotz, A. D. (2017). *Portals: A treatise on internet-distributed television*. Michigan Publishing.
- Machin, D., & Mayr, A. (2012). *How to do critical discourse analysis: A multimodal introduction*. SAGE.
- Mirzoeff, N. (2015). *How to see the world*. Pelican.
- Mondaca, A. (2014). Narrativa de la narcocultura: Estética y consumo. *Ciencia desde el Occidente*, 1(2), 29–38. <https://biblat.unam.mx/hevila/CienciadesdeelOccidente/2014/vol1/no2/4.pdf>
- Monsiváis, C. (2002). *Los rituales del caos*. Era.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Ramírez-Pimienta, J. C. (2011). *Cantar a los narcos: Voces y versos del narcocorrido*. Planeta.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.
- Striphas, T. (2015). Algorithmic culture. *European Journal of Cultural Studies*, 18(4–5), 395–412.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.
- Vásquez Mejías, A. M. (2020). Recepción de series sobre narcotráfico en México. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 8(15), 281–303. <https://doi.org/10.5195/ct/2020.449>
- Žižek, S. (2009). *Violence: Six sideways reflections*. Picador.

Este artículo es de acceso abierto. Los usuarios pueden leer, descargar, distribuir, imprimir y enlazar al texto completo, siempre y cuando sea sin fines de lucro y se cite la fuente.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Ruiz Sánchez, Joel. (2026). Narcoseries, regímenes escópicos y performatividad del poder: Cuerpo, violencia y deseo en la era digital. *Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad*, 16(31). <http://dx.doi.org/10.32870/Pk.a16n31.960>

¹ Profesor-Investigador de Tiempo Completo, Facultad de Estudios Sociales, Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores nivel 1, y Perfil PRODEP. Líneas de investigación: Migración, Violencias sociales y Estudios Sociales de la Imagen.