

Estado de la publicación: El preprint ha sido publicado como artículo en una revista
DOI del artículo publicado: <https://doi.org/10.61820/dis.2683-3298.1758>

Una escatología de la narcotelenovela: visiones y versiones

Daniela Renjel

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.9752>

Enviado en: 2024-11-08

Postado en: 2024-11-12 (versión 1)

(AAAA-MM-DD)

Una escatología de la narcotelenovela: visiones y versiones

A Narcotelenovela's Schatology: Visions and Versions

Daniela Renjel Encinas¹, ORCID <https://orcid.org/0009-0007-1858-2757>

¹Universidad Mayor de San Andrés, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Paz, email: danielarenjel@hotmail.es

Resumen

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

Palabras clave: Narconarrativas, neopolicial, melodrama, telenovela, thriller, parodia.

Abstract

This essay explores the inheritance that the Colombian narcotelenovela received from three narrative aspects of different order: melodrama, thriller and neo-police. We will, through the rescue of these heritages conceptualized from the academy, see the articulation and transformation of one of the popular genre into a specific product which attempted to narrate day by day the other side of a hegemonic story that, used up, gave way to its own parody. The result is that narcotelenovela are a conceptually complex product, but also capable of opening a democratic reflection on ignored

responsibilities. The essay concludes that this exercise has allowed the telenovela, mostly understood as an entertainment genre, to advance, in one hand, in the reworking of a pending chapter in Colombia's history and, on the other hand, to extend this demystifying analysis to biographical series, which have replaced/continued narcotelenovela in television offerings.

Key words: narco-narratives, neo-police, melodrama, thriller, parody.

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

Omar Rincón. "Colombianidades en telenovela"

Introducción

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

En este contexto se ha erigido un corpus de audiovisuales que se ha propuesto sondear además otros territorios del ser humano, sea a través de su apelación al humor, a la violencia o a la ruptura de las dicotomías, siendo estas últimas características del género, a fin de forjar la moral de los espectadores, mediante personajes fuertemente estereotipados. Hablo concretamente de las producciones que emergieron durante la primera década de este milenio y parecen haber llegado a su ocaso, veinte años después, tras haber recreado la imagen heroizada del mundo del narco y el

sicariato. Este grupo de series, especialmente las provenientes de Colombia, ha reelaborado imaginarios, presentándolos de manera poco convencional y a veces hasta antimelodramática; es decir, carente de las recompensas que trae el sufrimiento, el mérito y la maldad del ser humano. En este sentido, si algo es perceptible en las narcotelenovelas es el hecho de haber transformado no solo el concepto de telenovela latinoamericana en su temática —historia donde se llora y se esperan los castigos prometidos tras el advenimiento de las verdades—, sino en sus recursos técnicos y actorales, y lo que es más importante: en su capacidad de desmontar estereotipos consolidados, significados que se insertan en la vida cotidiana del espectador, la posibilidad de cuestionar radicalmente la realidad —en la que los malos también son buenos, si se los mira con otro lente, y tienen mucho que enseñar de valor y lealtad— junto con la formación de un televidente algo más crítico de la sociedad y de la ficción misma. La narcotelenovela, de esta forma, ha intervenido en la pasividad del contexto de la recepción del género, transformándolo, y ofreciendo un producto televisivo socialmente complejo, pero ampliamente comercial.

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

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

* *Sin tetas no hay paraíso* (2006), de la novela homónima de Gustavo Bolívar (2005).

* *Las muñecas de la mafia* (2009), de la novela *Las fantásticas* (2009) de Andrés López López.

* *El Cartel de los sapos* (2008), de la novela homónima de Andrés López López (2008).

* *Rosario Tijeras* (2010), producto de la novela del mismo nombre, de Jorge Franco (1999).

* *Los Tres Caínes* (2013), idea original y guion de Gustavo Bolívar.

* *Escobar, el patrón del mal* (2012), que tiene su origen en *La parábola de Pablo*, de Alonso Salazar (2003).

* *El capo* (2009, 2012, 2014), de Gustavo Bolívar, de la novela homónima (2008).

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

“Antropología de lo inverosímil” y “narcorrealismo mágico”

Según Hermann Herlinghaus (2011), las narcotelenovelas vinieron a ser la escenificación de lo que el autor llama una “antropología de lo inverosímil”, entendiendo por ‘inverosímil’ “la falta de una hermenéutica capaz de relacionar conceptualmente los niveles dispares: la protesta social, la deformación laboral en un contexto de ajustes neoliberales, el gusto por lo barato y ostentoso, las capacidades inventivas en la esfera del lenguaje y la comunicación interpersonal, el frenesí del ritual cuando de violencia y derroche se trata, y las prácticas de “soberanía” abyecta de decidir, entre un momento y otro, sobre la vida y la muerte de otros” (39). Evidentemente, dicha antropología no es privativa de ciertas producciones impresas, sino más bien propia de un aspecto real de la cotidianidad en México —que no hasta hace mucho lo fuera también en Colombia— fuera de la pantalla, en la que conviven criterios modernos, violencias y formas de vida que en la televisión son espectacularmente explotadas y popularmente aceptadas, haciéndose parte del imaginario del espectador, fortalecido cada noche con la emisión del capítulo correspondiente.

Herlinghaus, al tratar sobre el poder de los narcos, subraya que “se sabe que existe en México un ‘gobierno paralelo’, gobierno que tiene un enorme impacto en el país y no funciona sin la voluntad de muchos, inclusive de los gobiernos de turno que ‘dejan hacer’” (32), hecho que las telenovelas reflejan al personificar poderosos traficantes sobre vidas y muertes que tejen políticas que se ejercen sobre el destino de quienes los rodean y sobre quienes “el patrón” decide si viven o mueren, al estilo referido por Michel Foucault, en su clase del 17 de marzo de 1976, titulada

“Defender la sociedad”. En esta clase, el francés explica la mutación por la que atraviesa el poder del soberano durante el siglo XVIII al invertir el permiso que otorgaba el rey para dejar vivir, por el contrario: dejar morir.

De esta forma, algo que estas literaturas y series han mostrado de manera menos crítica que la teoría, es la intensa forma de vida del narco y el sicario, los mismos que, sabiendo que no vivirán mucho, buscan no privarse de los placeres que puedan comprar a cualquier costo, y es justamente esta actitud, supremamente hedonista, lo que cierto público entiende como un “mal ejemplo” que habría dado el entretenimiento y la narcoliteratura a la población. A decir de Herlinghaus, al narco le place “tutearse con gente de influencia” (36), tener poder sobre los otros, lo que no representa un mero asunto de dinero, sino de “fascinación por una profesión” (36). En consecuencia, estos personajes serían parte de un pacto antimoderno —es decir, seres que, como Aquiles, prefieren morir jóvenes, pero gloriosos—, lo que se equipara a un “pacto faústico” (37). Finalmente, de entre el análisis que hace Herlinghaus de la cultura narco, rescato algo que puede ser constatado en estas producciones mejor que en cualquier otras:

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

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

Diana Palaversich (2010), por su parte, acuñó el concepto “narcorrealismo mágico” para comprender la razón por la cual un grupo de telenovelas —imbuidas en la lógica del exceso material, que es correlato del poder de los “narcos”, y los espacios, personas y territorios que ellos pueden controlar— reflejan, sin escatimar esfuerzos, el carácter extraordinario de todo lo concerniente a estos personajes y a estas narrativas. Es por eso que “narcorrealismo mágico” hace eco del estilo

colombiano-latinoamericano recreado en los 60 y que reapareció con una carga de violencia desafiante al orden de lo posible.

El término acuñado por Palaversich parece pertinente para la descripción de estos escenarios, pero me parece importante no perder de vista que este no perfila un retorno al realismo mágico latinoamericano, sino apunta a la presencia del carácter residual de este en dichas representaciones escritas, por momentos inverosímiles, y que pasaron a una televisión ahora provista de recursos para representarlo con verosimilitud, e interesada en generar espectacularidad a través de lo que una lectura simplista rescataría como mera presencia de la violencia, la lógica de compadrazgo, el machismo, la objetivación de las mujeres, valores innegociables —como la lealtad y la valentía—, así como la presencia de castigos inmisericordes para la traición y la manifestación de una estética que ya no puede catalogarse bajo criterios de buen o mal gusto, sino bajo signos de control y poder, apuntando a lo que presentan de específico, dado el formato televisivo y su alcance.

De las constantes en las narcotelenovelas

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

Es así que parto apuntando al hecho de que las telenovelas de temática narco trajeron a la pantalla un ritmo vertiginoso, a diferencia de aquellas enmarcadas en el formato melodramático. Las persecuciones, huidas y medios de los que se valen los personajes para lograr sus objetivos incluyen elementos a simple vista inverosímiles, pero que fueron utilizados en la vida real por narcotraficantes o mostrados como probables, de forma que no se altere el realismo de la serie, el mismo que apunta a dar cuenta de una situación social perfectamente ubicable.

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

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

Trabajar la violencia implica emplear ciertos elementos, muy pocos, para crear símbolos que sean representativos de la realidad. Exige también elegir mi punto de vista en función de lo que se desea tratar [...] buscamos crear efectos, no un discurso ingenuo, sino una obra de arte que represente la realidad sin dejar de ser vanguardista [...]. Los escritores pugnamos por encontrar las palabras precisas, el tiempo ideal, el tono, el estilo candente para sacudir a los lectores desconcertados, felices o aterrorizados. Pretendemos una propuesta estilística que sea lenguaje, ritmo narrativo e historia. (2012, p.196)

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

1. Nos encontramos, en primer lugar, frente a argumentos más complejos que el que usualmente se encuentran en las telenovelas tradicionales que fortalecen posiciones hegemónicas. Al alejarse de las estructuras melodramáticas, la narcotelenovela tiene mucho más que un amor contrariado que presentar, lo que, como se dijo más antes, la dota de interés para nuevos públicos, acción y suspenso en las tramas.

2. Las temáticas de estas historias complejizan posiciones éticas, al presentar conflictos frente a los cuales el espectador no puede posicionarse tan fácilmente, absolviendo o condenando personajes y conductas.

3. Es mayor la complejidad que presentan los personajes en cuanto a sus acciones y subjetividades. De este modo, el espectador puede censurar ciertas conductas, pero también comprender o identificarse con otras, haciendo de este proceso un ejercicio constante de perspectivas que promete sorpresas hacia el desenlace, donde los protagonistas no siempre triunfan ni alcanzan la felicidad que el melodrama promete. De hecho, por lo general mueren o son enviados a prisión; terminan con familias destrozadas, y parientes y amigos terminan asesinados a causa de su actividad.

4. Estas producciones logran de manera muy fluida dar continuidad al campo y a la ciudad, no como espacios contrapuestos (pobres/ ricos, civilización/ barbarie, etc.), según se ve en la telenovela tradicional de resabio colonialista, y puede comprobarse especialmente en las producciones mexicanas (donde los patrones son respetados por pertenecer a un grupo racial y

cultural aparentemente superior), sino espacios por donde los personajes fluyen, se camuflan e integran libremente, como hacen los narcotraficantes. La facilidad del movimiento traída por la modernidad es parte de los personajes, que un día pueden estar en la ciudad, otro en el campo y al día siguiente en otro país, simbolizando la compra del tiempo y el espacio en el que crece su industria. En la narcotelenovela todo está conectado al servicio del realismo y la espectacularidad de ciertas escenas, en las que pueden darse persecuciones en helicópteros, submarinos, aviones fantasmas, entierros de una ritualidad poco convencional, robo de cuerpos, “rematadas” en la tumba, disfraces perfectos con los que el personaje se transforma totalmente, etc.

5. Es evidente la presencia de las llamadas “mujeres trofeo”, mujeres objeto, mujeres que buscan un ascenso social a cualquier costo. Este tema ha sido sin duda el más estudiado y criticado en estas producciones. Un mundo de ‘machos’ que no esclaviza o contrata indígenas o campesinos, sino sicarios cumplidores de lo ordenado por el patrón, y considera que puede tomar a la mujer que quiera, por la fuerza física o la del dinero, para demostrar ese poder.

6. La recuperación del habla regional y coloquial es un tema muy importante en la narcotelenovela y una potente forma de crear verosimilitud e interés en el espectador. La jerga propia de la actividad delictiva, cruzada con la de la localidad a la que se pertenece, hacen de estas hablas una fuente de difusión de vocablos y expresiones que se tornan parte de la cultura de masas, espectadora de estas telenovelas, incluso fuera de Colombia. Así lo confirma Javier Vogel, quien afirma cómo el rating que habían alcanzado podía percibirse en las calles de Buenos Aires, donde escuchar palabras típicamente colombianas, como “berraco” y, lo más llamativo, popularizadas por Pablo Escobar, como el “hágale pues” (2015), era algo inusitado.

7. La presencia de la imprevisibilidad como factor vital en los argumentos, recurso que, como se verá, acerca estas series al *thriller* antes que al melodrama, y garantiza el triunfo de “la posibilidad”. De esta forma, no es raro que en estas telenovelas el o la protagonista muera junto con otros actores de reparto, como lo hace Rosario Tijeras —recurso que el melodrama extrañamente consideraría—.

8. Finalmente, profundizando el rompimiento con el melodrama, estas producciones introducen en la telenovela tradicional la polémica suspensión de dicotomías en la moral hegemónica, de tal suerte que los personajes difícilmente pueden ser catalogados como “buenos” o “malos” y castigados por el destino, desnudando la naturaleza humana y la contingencia de la vida de cualquiera.

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

(Narco)traficantes: arquetipos de revolución y actores políticos

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

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

Sin tomar en cuenta los casos de delincuentes que exponen su vida por comodidad o la urgencia de dinero rápido —que no son la mayoría—, delinquir en las calles, ser parte de una pandilla, sicario, “mula”, proveedor, autodefensa, testaferro o cómplice en cualquier grado, son actividades que se confirman como una forma de sobrevivencia solo fácil de juzgar desde el bienestar de una vida acomodada. Estas producciones son un intento por conocer, ver y/o sensibilizarse ante ese otro que, por lo general, solo es escuchado en documentales o noticieros— los que difícilmente tendrán el alcance diario e íntimo de una telenovela—, y no precisamente para

contar sus historias. Por poner un ejemplo, cito al protagonista de *El capo*, quien en el capítulo 13 de la segunda temporada dice: “Si la reinserción no funciona no es por los malos, sino por los prejuicios de los ‘buenos’”.

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

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

Entre el melodrama y el thriller

El melodrama, como se vino señalando, ha sido el soporte por antonomasia de la ficción telenovelesca; es decir, una red de conflictos por la que, casi siempre, el amor de una pareja debe atravesar para consolidar su objetivo: la unión eterna. Para definir el melodrama, cito a Pablo Pérez Rubio, quien lo entiende como “un género que se ha especializado en hacer la radiografía de la búsqueda de la felicidad del ser humano” (2004, p.17), lo que es también la radiografía del sufrimiento. Es más, el autor afirma que “es raro el modelo narrativo que no se apoya en esos ingredientes o los incorpora, en mayor o menor grado, a sus discursos” (p. 21), lo que valida la

necesidad humana de presenciar un final que refuerce la idea de que vale la pena sacrificarse y sufrir para alcanzar el bien anhelado, puesto que esto le da un hábito de esperanza a sus infortunios.

Pérez Rubio, en la última cita, se refiere en concreto a “lo melodramático”, pero algunas telenovelas son melodramas puros, si tenemos presente que para Brooks (1976) el melodrama es la manifestación de “la retórica del exceso” (42); exceso que las productoras han entendido como imprescindible en la representación de las emociones. Los argumentos que más se sirven de este formato son las historias de amor aparentemente imposible, de traición, abandono, muerte, etc., presentadas bajo la luz de un “conflicto moral” (Dufays, 2013, p. 277).

No obstante a su masivo consumo, las críticas a las telenovelas amparadas en el melodrama vienen por “la facilidad para caer en el estereotipo, personajes previsibles dotados de escasos matices psicológicos, incapaces de sorprender al lector, [al] que tiene por objetivo sobresaltar, pero no convencer (William Archer, 1886)” (Rubio, 2004, p. 37). El género, además, “sustituye la necesidad y la ley por la coincidencia y la fatalidad, menos riguroso que el verdadero drama” (37). Dichas características hacen del melodrama un género poco atractivo para un público más demandante de riesgos narrativos y la oportunidad de análisis.

La mujer sigue siendo el público al cual se dirige la mayoría de la producción telenovelesca, puesto que socialmente aún se la sigue viendo como la principal depositaria de los valores de este género y máximo exponente de la aludida cultura hegemónica al núcleo social más próximo. “La telenovela es un género que más que cualquier otro se vive por fuera de su ámbito propiamente textual” (Muñoz, 1998 p. 294).

Sostiene Omar Rincón:

El melodrama es, por lo tanto, no sólo el género más reconocible por el televidente sino una forma de leer la realidad. El melodrama se reconoce como género porque es una receta dramática que presenta siempre los mismos elementos, y como realidad porque parte de conflictos y soluciones aceptadas en la vida diaria (maneras de ser hombre o mujer, formas del poder, estilos de amar). Ya no sabemos si la vida cotidiana se parece a un melodrama o el melodrama es la forma privilegiada de vivir la vida. Lo cierto es que si queremos conocer cómo somos o cómo venimos siendo como sociedad una buena estrategia para saberlo está en las historias del melodrama. (1999)

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

El análisis de las narcoserries muestra más bien que estas son narraciones que han tomado aspectos melodramáticos para ser comercialmente efectivas dentro de un formato que ha fortalecido, y es esta medida la que ha permitido el acercamiento a otras formas de representación más desafiantes para el espectador. A continuación, siguiendo el estudio de Dufays, cito algunos aspectos que la narcotelenovela ha recogido del melodrama.

1) Los niños son víctimas de la pobreza, el abandono del padre y la sociedad, lo que los llevará a buscarse la vida de todas las formas para subsistir y ayudar a sus madres y hermanos.

2) Esta pobreza y demás carencias ‘despiertan’ al niño hacia el mundo de desigualdades e injusticias que vivirán hasta que decidan tomar el poder por vías ilegales.

3) La familia, y especialmente la madre, son sagradas; para ella veneración total. Una de las pocas cosas que despierta sentimientos legítimos de amor y complejiza en alguna medida a los personajes, salvándolos de las dicotomías simples

4) El amor por la pareja es un lugar de tensión, puesto que la actividad de uno de los amantes es inmoral y/o delincencial, no necesariamente por la presencia de un tercero.

4) La música en el melodrama también será vital en estas producciones para marcar los momentos de sufrimiento, desasosiego, ternura, arrepentimiento, etc., en la narración.

Del estudio de Dufays podemos concluir que las narcotelenovelas no necesariamente contienen estos elementos como propulsores de la diégesis, sino de la acción continua como forma de resolver las peripecias por las que pasa el héroe narco.

En este sentido, si bien estas producciones no evitan conmover al televidente a través de la identificación con los sentimientos de los personajes, hay varios aspectos que no solo no se cumplen, como en las telenovelas tradicionales, sino que incluso se niegan, como, por ejemplo, la consolidación de estereotipos y, como dijimos, los finales felices. Por otro lado, su principal punto de tensión contraviene la expectación pasiva, así como la consolidación de valores dominantes en la sociedad, promoviendo, al menos, su cuestionamiento.

Una digresión sobre los efectos

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

Ya habíamos tenido una aproximación al *thriller* al caracterizar a la narcotelenovela, por lo que ahora retomaremos sus características más importantes, siendo el suspenso la primera y luego la posición del héroe, merced a unas circunstancias que no puede controlar. “Tanto en el héroe como en el espectador, el *thriller* crea un fuerte sentido de estar a merced de la vida” (Rubin, 1999 p.16), al recrear un mundo moderno, urbano y laberíntico, en el que puede existir o no suspenso. Al respecto, si bien es difícil concebir un *thriller* sin suspenso, el autor apunta que este está presente en todo relato, y si se lo quiere considerar como una característica del *thriller*, debe ser lo más importante de los momentos importantes. Sobre el tema, Osvaldo Osorio e Íñigo Montoya (2013) afirman que el *thriller*

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

El Thriller tiene sus influencias narrativas y estilísticas notablemente empotradas en la literatura policiaca y de misterio.

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

El neopolicial y la narcotelenovela

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

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

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

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

enfatisa así, la dimensión de la acción en desmedro del misterio y del análisis que encontrábamos en la novela clásica de enigma. Por eso, uno de los cambios importantes que produce es que el núcleo productivo del relato ya no es el develamiento inductivo-deductivo del enigma” (Franken, 2011, p.34). En ese sentido, nada diferenciaría, como se ve, al detective del delincuente en cuanto a los medios de los cuales se vale en su pesquisa, siendo estos no solo menos lógicos que los usados en la novela de enigma, sino muchos de ellos igualmente ilegales. Si, en cambio, el detective es alguien que cree en la justicia y la virtud, desentrañará también las razones para la comisión del delito; no obstante, la diferencia esencial entre ambas es el uso del género para, mediante la descripción pormenorizada del delincuente y el delito, realizar una crítica a la sociedad, sus valores, sus diferencias y desengaños, y la corrupción política y policial; en suma, la crisis social.

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

Así, el tema de “la verdad” en el neopolicial es algo constantemente cuestionado y, muchas veces, imposible de establecer. Afirmo Choi (2012) que “la novela neopolicial se diferencia de la novela policial tradicional en que deja el misterio por resolver en un segundo plano y la denuncia se convierte en el principal objetivo de la novela”.

Sin embargo, podría afirmarse que en casi todos los casos se trata de búsquedas condenadas al fracaso, porque, aunque se descubran ciertas identidades delictivas, móviles, e incluso las razones que rodearon el delito en cuestión, cualquier restitución es imposible, en tanto la sociedad está tan corrompida que encarcelar a alguien o sacar a la luz cualquier dato no cancela el daño, que continúa multiplicando en su origen su forma de ponerse en marcha, y el relativismo con el que es practicado, comprendido y justificado por miembros de la sociedad que deberían, justamente, combatir la criminalidad y evitar la aparición de un nuevo delincuente a la muerte de su antecesor.

Por todo esto, es evidente que las narcotelenovelas quedan emparentadas con el neopolicial, aunque también, irónicamente diferenciadas, ya que estas carecen, por lo general de enigma, dando paso a la emergencia de otro elemento: el suspenso. Sin duda hay elementos por resolver, retos por

cumplir y un nivel de ritmo en la acción que da paso a la intriga, pero estos pequeños misterios no deben ser entendidos como (un) enigma(s), sino como componentes de un *thriller* que mantiene la tensión capítulo tras capítulo, y son resueltos con relativa prontitud para reproducirse otra vez. Por otro lado, es importante remarcar la imposibilidad de conocer/establecer una verdad que conforme a todos y reordene el caos, desbalance, injusticia, etc., que el delito significó. Todo queda disperso y las contradicciones de la sociedad, expuestas.

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

1) La crisis moral y la ilegitimidad de la que es parte la Policía en estas producciones audiovisuales, como organismo llamado al orden y que no cumple su función por estar institucionalmente corrompido. En este punto, hay que recalcar que las telenovelas buscaron incluir ciertos miembros probos que posibiliten la esperanza y la emergencia de la verdad y la justicia, para satisfacción del espectador.

2) La focalización de los hechos en la literatura neopolicial está del lado del oficiante de detective, mientras que la focalización en las producciones ‘narco’ está al menos más equilibrada, si no abiertamente asentada del lado del traficante. Es decir, el espectador tiene la oportunidad de conocer la historia —la narración compartida por una sociedad que ha repartido las culpas de manera básicamente homogénea—, desde otro ángulo, que es el del llamado criminal, factor que invita a una relativización de las responsabilidades de los actores de los conflictos. Por tanto, respecto a las finalidades, puede decirse que ambos formatos cumplen con la función de crítica social, sin embargo, las formas y los medios son distintos, ya que las telenovelas de temática narco aportan, junto con las narconovelas impresas, la visión de los capos, de su entorno y de su empresa frente a la industria del narcotráfico.

Un gesto paródico como *bonus track*

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

Linda Hutcheon (1985) apunta a la doble acepción del concepto de “parodia”, tomando la etimología de la voz “*para*”, que significa “contra”, pero también “con”; es decir, “con el canto”,

una especie de homenaje y, básicamente, una transformación intertextual que se apropia del sentido original del texto, cargándolo de sentidos nuevos, al complejizarlo.

De esta forma, el texto, de alguna forma, guarda su sentido original, pero adquiere un sentido nuevo también. En el caso en concreto, poder acercarnos a la realidad focalizada desde los narcotraficantes, conocer la forma en que ingresaron al negocio, las pérdidas que sufrieron por permanecer en las organizaciones delictivas, el deseo y el esfuerzo por apartarse de ellas, y el alto precio a pagar por la decisión tomada, empujados por ambiciones o necesidades, permite comprender que estos personajes también fueron víctimas de un sistema económico y social excluyente o indiferente. De esta forma, el victimario es a su vez víctima de una organización mayor que se apropió de su vida y de la cual no podrá liberarse mientras viva.

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

Sin embargo, también puede entenderse el gesto paródico en su sentido más difundido: como burla y humor, y esta es la veta que se constituye en bisagra entre la novela del narcotráfico de los últimos 16 años y la novela donde aparecen narcotraficantes. Como era de esperarse, todo lo que sube debe bajar y este subgénero no ha logrado renovarse más allá de lo presentado y (re)presentado durante el auge de su popularidad, y no creo que esto se deba a su falta de calidad, sino a una tarea concluida. Agotadas las historias de los grandes, las producciones televisivas colombianas parecen haber llegado a una especie de agotamiento de lo narco como tema, lo que las lleva a narrativizar más bien las secuelas que dejaron estos delincuentes, dando paso a series que retoman los fallidos esfuerzos de ascenso por parte de aspirantes a capos, como *Un bandido honrado* (Caracol, 2019) o *La reina del flow* (1918). En estos casos, la presencia del humor o la música desestabilizan la tensión que la telenovela del narcotráfico había llevado a la pantalla. Sin embargo, es indudable que mientras que el narcotráfico exista, no faltarán las formas de representación de sus implicados.

Pero hay más: de la exploración de la vida de los grandes capos, se ha desprendido el tratamiento biográfico de otros famosos. Estas nuevas producciones parecen haber llevado el péndulo diegético al otro lado, al presentar la dura vida de los famosos del espectáculo,

especialmente musical. Allí están *Las hermanitas Calle*, *Yo soy Celia*, *Arelys Henao*, *Bolívar*, *Los Morales*, *El hijo del Cacique*, entre otras, solo por mencionar producciones de Caracol TV. El público, encandilado por los pormenores detrás del dinero y la grandeza, ha disfrutado de la oscuridad y el drama de las estrellas, trayendo de vuelta al melodrama en su faceta exitosa de amor contrariado, muerte y pobreza superada. Si el narcotráfico no ha desaparecido se ha hecho paisaje.

Conclusión

Es de esta forma que la mayoría de narcotelenovelas, especialmente colombianas, producidas durante la primera década del siglo son la conjunción de tres discursos: lo melodramático, a decir de Brooks, que, por un lado, permite la formación de una secuencia que requiere del develamiento de verdades, el pago por las culpas, la repartición de triunfos y favores en un contexto donde la búsqueda del amor es secundaria, en favor de la acción escénica que emparenta a estos productos con el thriller y su gramática apoyada en el suspenso y lo imprevisto, y el neopolicial, con su variante paródica y parodizante de sus personajes.

Estas producciones no se han agotado por completo, como lo muestra la parrilla televisiva de la cadena Caracol, por dar un ejemplo, pero el auge de su consumo es ya cosa del pasado. La telenovela que trabaje violencias, seguramente tocará el tema del narcotráfico, pero ya desde un espacio desmitificado. El corpus analizado permitió conocer la lectura que ciertos capos harían de su realidad social y nacional, lo que desató odios y amores, pero permitió en todos los casos un contradiscurso en *prime time*. Desde la ficción, se descargó un arsenal contra la doble moral estatal y, tras debates y censuras despertadas en su momento, se implementaron propuestas de lectura del pasado y juicios contra actores invisibilizados, de tal suerte que parece haberse avanzado mucho en el cierre de un ciclo nacional de reflexión y duelo, que, sin estar agotado, ha permitido reposiciones, juicios y afectos. En este sentido, se puede decir que la narcotelenovela ha completado esta reelaboración histórica, democratizando la manera en que fue transmitida.

Una segunda conclusión expuesta es que la telenovela es un género que puede ir mucho más lejos del entretenimiento y el melodrama fácil al cual se la ha asociado durante décadas, y que los espectadores han sido y son, antes que presas de la ficción, críticos con la misma, ya que estas producciones no han invitado ni invitan al público a delinquir. Ahinoa Vásquez, en su artículo “Recepción de series sobre narcotráfico en México”, revela los resultados de una investigación que coordinó, sobre una población mayoritariamente universitaria. Sus datos

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

Las narcotelenovelas, por tanto, así como las hemos conocido en su apogeo, cierran una etapa en la televisión latinoamericana. Posiblemente, en un futuro, presenciemos otra vez los mecanismos contemporáneos de la mafia, ahora en su versión coreana o turca y, tal vez, retomemos historias que focalicen desde el narcotraficante y vuelvan a generar debates, ya que, a decir de Vladimir Montana (2024) “Estamos en una época en que las narrativas de personajes con caracteres éticos y morales completamente definidos no resultan creíbles. En efecto, la ‘opinión pública’ se interesa cada vez más por antihéroes que le identifiquen y es por ello que no pierde el interés en personajes y acontecimientos nefastos”. Tal vez, una vez más se ponga el dedo en la llaga sobre lo que se debe mostrar en televisión y cómo se debe contar las historias, ya que esto, entre otras cosas, genera mucho rating.

DECLARACIÓN DE CONFLICTOS DE INTERESES: La autora declara no tener conflictos de interés.

Obras consultadas

Ainsa, F. (1996). “Los desafíos de la posmodernidad y la globalización: ¿Identidad múltiple o identidad fragmentada?”. *Escritos*. México. *Revista del centro de ciencias del lenguaje*.

Allan Poe, E. (1956). *Obras en prosa de E. A. Poe*. Universidad de Puerto Rico: Revista de Occidente.

Bataille, Georges (1953). "Lecture pour tous". Entrevistado por Pierre Dumayet. Televisión francesa.

Barragán, S.; González, M. & Macías, G. (2002). *La violencia en la televisión colombiana: una exploración cuantitativa y cualitativa*. Chía. Facultad de Comunicación Social y Periodismo, Universidad de la Sabana.

Barthes, R. (2004). *Lo neutro*. España. Siglo XXI Editores.

Brooks, P. (1976). *The melodramatic imagination*. New Heaven. Yale University.

Cabrujas, J.I. (2002). *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. Caracas. Alfadil Ediciones.

Choi, M. (2012) *La mujer en la novela policial: evolución de la protagonista femenina en cinco autoras hispanas*. Bloomington: Palibro.

Dufays, Sophie (2013). “El niño y lo melodramático. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino de la postdictadura”. *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. <https://doi.org/10.4000/caravelle.237>

Foucault, M. (2006). *Defender la sociedad*. México. Fondo de Cultura Económica.

Franken, Clemens (2011). “La novela negra Argentina y Chile de (pos-)dictadura”. *Taller de letras* 49. Santiago. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Herlinghaus, H-. (2011). “Carlos Monsiváis: indagaciones sobre un mundo de infamias en el México global”. *iMex. México Interdisciplinario*, Nro.1. México. UNAM.

Hutcheon, L. (1985) *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York. Methuen.

Martín-Barbero J. (1992). *Televisión y Melodrama*. Bogotá. Tercer Mundo Editores.

Mendoza, Élmer (2012). “La violencia como tema de escritura”. *Desacatos*, 38. México. CIESAS.

Montana, Vladimir (2024). “Narco-novelas e historia inmediata”. *Razón pública*. 23 de enero de 2024. <https://razonpublica.com/narco-novelas-e-historia-inmediata/>

Oliver, F. (2015) “Narconovela mexicana, ¿Moda o subgénero literario?” *Taller de letras*, 50. Santiago. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Olvera, Ramón (2013). *Solo las luces quedaron. Literatura y narcotráfico*. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana.

Ordoñez, M.D. (2012). Las “narco telenovelas” colombianas y su papel en la construcción discursiva sobre el narcotráfico en América Latina”. (Tesis para obtener el grado de Magister. Universidad Andina). Bogotá.

Orozco Macías, Andrés Fernando. (2021). Realidad social y narconovelas. Perspectivas de la violencia en jóvenes de la Comuna 13 de Medellín. *Estudios Políticos* (Universidad de Antioquia), 60, pp. 204–223. <https://doi.org/10.17533/udea.espo.n60a09>

Osorio, Osvaldo y Montoya, Íñigo. “Thriller no es suspenso”. *Cinefagos.net*. 2013. Recuperado de <https://www.elcolombiano.com/blogs/cinefagos/thriller-no-es-suspenso/2677>

Palaversich, D. (2010). “Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)”. *Tierra Adentro*. Foro Universidad Javeriana.

Pérez Rubio, M. (2004). *El cine melodramático*. Paidós.

Renjel, Daniela (2016). “Gustavo Bolívar: el hombre de las narcotelenovelas”. *Mitologías Hoy*, 14, págs.93-111

Rincón O. (1999). “Ellas son el centro de la pantalla y la pantalla es el mundo”. *Razón y palabra* Nro. 16. Nov, 1999. Enero, 2000.

Rubín, M. (1999) *Thrillers*. Cambridge University.

Ruíz, Y. (2013). “Pablo Escobar dijo antes de morir que el narcotráfico penetró al Estado colombiano”. *El Herald*o. 29 Noviembre, 2013.

Vásquez, A. (2020). “Recepción de series sobre narcotráfico en México”. *Catedral Tomada* N° 15, Vol 8. DOI: <https://doi.org/10.5195/ct/2020.449>

Vogel, J. (2015) “Por qué ‘Escobar, el patrón del mal’ es una ficción adictiva”. *Vos*. 2014. Web. Sep. 14, 2014.

Este preprint fue presentado bajo las siguientes condiciones:

- Los autores declaran que son conscientes de que son los únicos responsables del contenido del preprint y que el depósito en SciELO Preprints no significa ningún compromiso por parte de SciELO, excepto su preservación y difusión.
- Los autores declaran que se obtuvieron los términos necesarios del consentimiento libre e informado de los participantes o pacientes en la investigación y se describen en el manuscrito, cuando corresponde.
- Los autores declaran que la preparación del manuscrito siguió las normas éticas de comunicación científica.
- Los autores declaran que los datos, las aplicaciones y otros contenidos subyacentes al manuscrito están referenciados.
- El manuscrito depositado está en formato PDF.
- Los autores declaran que la investigación que dio origen al manuscrito siguió buenas prácticas éticas y que las aprobaciones necesarias de los comités de ética de investigación, cuando corresponda, se describen en el manuscrito.
- Los autores declaran que una vez que un manuscrito es postado en el servidor SciELO Preprints, sólo puede ser retirado mediante solicitud a la Secretaría Editorial deSciELO Preprints, que publicará un aviso de retracción en su lugar.
- Los autores aceptan que el manuscrito aprobado esté disponible bajo licencia [Creative Commons CC-BY](#).
- El autor que presenta el manuscrito declara que las contribuciones de todos los autores y la declaración de conflicto de intereses se incluyen explícitamente y en secciones específicas del manuscrito.
- Los autores declaran que el manuscrito no fue depositado y/o previamente puesto a disposición en otro servidor de preprints o publicado en una revista.
- Si el manuscrito está siendo evaluado o siendo preparando para su publicación pero aún no ha sido publicado por una revista, los autores declaran que han recibido autorización de la revista para hacer este depósito.
- El autor que envía el manuscrito declara que todos los autores del mismo están de acuerdo con el envío a SciELO Preprints.