

GUSTAVO BOLÍVAR: EL HOMBRE DE LAS NARCOTELENOVELAS

Gustavo Bolívar: the Man of the Narco Soap Opera

DANIELA RENJEL ENCINAS
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
danielarenjel@hotmail.es

Resumen: el presente artículo reseñará la principal obra del creador de la *narcotelenovela* en Colombia, Gustavo Bolívar, quien desde su primer trabajo para la televisión sobre el tema del narcotráfico, *Sin tetas no hay paraíso*, no dejó de revolucionar el género a través de la escritura de sus siguientes obras: *Tres Caínes* y cada una de las temporadas de *El capo*.

Palabras clave: narcotelenovela, Bolívar, *Sin tetas no hay paraíso*, *Tres Caínes*

Abstract: This article focuses on Gustavo Bolívar's work as a creator of the *narcotelenovela*, genre born in Colombia. Since his first work, *Sin tetas no hay paraíso* (*Without breasts there is no paradise*), he revolutions the gener with the writing of *Tres Caínes* (*Three Caínes*) and with the three seasons of *El Capo*.

Keywords: Narco Soap Opera, Bolívar, *Whitout Brest there is not Paradise*, *Three Caínes*



Resulta, por alguna razón, más fácil presentar y consumir series de alta violencia cuando son norteamericanas, por ejemplo, que cuando esta violencia se muestra en las calles de la propia ciudad

Rafael Ayala, “El secreto encanto de las pandillas” (2004)

La telenovela latinoamericana tradicional es uno de esos productos que, por su poder atractivo para la cultura popular, cuenta con características ampliamente detectadas por un consumidor promedio, las cuales hacen eco de los recursos más emotivos del melodrama: retórica del exceso, construcción de estereotipos, reproducción de valores hegemónicos en la sociedad occidental tradicionalista, final feliz que asegura la recompensa por el dolor sufrido, pasividad de la protagonista ante el *fatum*, al final no tan fatal, entre otros (véase Pérez Rubio, 2004). Se puede rastrear construcciones privilegiadas en cada región que dotan al género de una fama, no siempre buena entre círculos intelectuales, que, por muy desdeñada que sea, no deja de presentar índices altísimos de consumo. Las siguientes páginas, en este sentido, buscan reseñar¹ la principal obra del autor colombiano de telenovelas, Gustavo Bolívar, en la medida en que éste se erige como fundador, propulsor y culminador de un subgénero, la narcotelenovela; al presentar un cambio en la temática de las mismas a partir de la aparición de *Sin tetas no hay paraíso* (2006), la escritura y adaptación de otros guiones y la escritura de lo que consideramos su punto culminante con *El capo* (2009).²

Se entenderá por “narcotelenovela” una producción audiovisual y seriada que, partiendo de remanentes melodramáticos (Brooks, 1976), presenta historias ficticias o ficcionalizadas de dos tipos: las de contorno narco y las de contexto narco, que serían las narcotelenovelas propiamente dichas, es decir, las que tratan de una temática cualquiera, generalmente amorosa, en un contexto “narco”, y las que tienen como parte estructural de la trama el tema del tráfico de cocaína u otros estupefacientes.

Cabe recalcar, entonces, que el objetivo de este artículo es garantizar un paneo de los principales guiones de Bolívar y sus líneas de escritura, que son básicamente tres: *Pandillas Guerra y paz* (1999-2014), *Sin tetas no hay paraíso* (2006) y *Tres Caínes* (2013), sin contar las tres temporadas de *El Capo*, de las cuales escribo exclusivamente en otro artículo. A esta última la considero la

¹ Sobre la narcotelenovela como subgénero, temática, formas, características, situación frente a otros géneros etc., trato ampliamente en otro estudio, a publicarse próximamente en *Espéculo*.

² Entre las diferentes obras del autor se encuentran las novelas: *El cacique y la reina* (1999), *Sin tetas no hay paraíso* (2005), *El suicidario del Monte Venir* (2007), *El Capo* (2009), *Al amanecer entenderás la vida* (2013); los guiones de telenovelas *Unidad Investigativa* (2000), *Pandillas, guerra y paz* (2000-2009), *El precio del silencio* (2002), *Me amarás bajo la lluvia* (2004), *Juego Limpio* (2005), *Sin tetas no hay paraíso* (2006), *Infieles, código de ética* (2009), *El capo* (2009, 2012, 2014), *Tres Caínes* (2013); el guión de la película *No crecerás* (2002); y el guión y dirección de películas *Sin tetas no hay paraíso* (2011). Así también ha trabajado en la adaptación de novelas para televisión, tales como: *Los Victorinos* (2009), original de Miguel Otero Silva, *Ojo por ojo* (2010), original de Laura Restrepo, *La viuda negra* (2014), original de José Guarnizo.

narcotelenovela que más lejos lleva las posibilidades éticas y estéticas del subgénero.

Delimitado el tema, queda decir que Gustavo Bolívar Moreno nace en Girardot, el 22 de julio de 1966, en una familia humilde; hecho que lo obliga a trabajar desde muy joven, vendiendo banderines durante los partidos de fútbol en “El Campín” de Bogotá para poder cubrir sus estudios secundarios y la carrera de periodismo.

Si bien la obra que lo lleva a la fama internacional es, como ya se dijo, *Sin tetas no hay paraíso* (2006), su trabajo como guionista comienza mucho antes y, lo que es fundamental, siempre se muestra abocado a denunciar realidades sociales incómodas y, por lo general, no tratadas en la televisión de ficción, es decir, en series o telenovelas.³

Bolívar se inicia profesionalmente como asesor del ministro Enrique Parejo González (Magdalena, 1930), quien fuera reconocido por su lucha contra el narcotráfico, una vez que el joven Bolívar redactara para él un plan “sobre las estrategias para llegar a la presidencia” (*Pantalla Colombia*, 2012). Contratado dos días después, trabaja con el ministro desde 1984 hasta 1993, recorriendo Colombia y aprendiendo a hacer política con quien el guionista considera, según Alejo Vergel en “El correo: con Gustavo Bolívar”, “un hombre de unas cualidades morales enormes, una honestidad y un sentido de justicia a toda prueba”. Esta admiración que lleva a Bolívar a escribir “Por qué un hombre honesto no puede ser presidente” (2014), en su blog “Sin censura”,⁴ es importante para comprender el lugar político y moral desde donde el autor crea sus guiones, que es básicamente desde la denuncia de la injusticia social y política, y el de la lucha contra el narcotráfico. Afirma Bolívar:

Parejo entendió que sin decir mentiras, sin hacer trampa, sin robar, sin hacer falsas promesas, sin hacer componendas, sin tapar, sin dejar pasar, sin empleados públicos esclavos, sin comprar votos, sin sobornar congresistas, sin ser amigo de los dueños de los medios, no había una sola posibilidad de ser presidente en Colombia y se retiró de la política, sospecho que muy triste, a efectuar estudios y a formular soluciones a nuestros graves problemas. Después de acompañarlo durante ocho años por todo el país, vino la despedida. Yo seguí mi camino hacia el periodismo y la denuncia social, con el tesoro de haberlo conocido a cuestas. He tratado de ser fiel a su filosofía y su lucha desinteresada, pero más que eso, convencido de que la política en Colombia es una mierda cuyo olor fétido la mayoría de colombianos soportan con una indiferencia terrible y hasta con un cierto placer. (2014: s/p)

Fruto del trabajo con el ministro Parejo surge su primer libro, *Historia electoral de Colombia* (2000), y posteriormente *Así se roban las elecciones en Colombia*

³ Así, por ejemplo, aun cuando la temática es el fútbol, como en el caso de *Juego Limpio* (2005), donde en medio de las rivalidades y los partidos entre dos equipos contrarios se teje una historia de amor, se hace manifiesto un mensaje de tolerancia hacia el que no piensa igual a uno y en contra de la violencia en los estadios, principalmente.

⁴ Consultado en <<http://gusbolivar.blogspot.com/>>.

(2002), donde denuncia con nombres propios los mecanismos por los cuales se cometieron los seis robos más evidentes en la historia del país.

De cómo se va formando un subgénero

Aquella innegable vocación social e investigativa es la que hace que la carrera de Gustavo Bolívar como guionista de telenovelas se asiente en dos pilares fundamentales: su pasión literaria y su interés periodístico volcado en la denuncia de conductas ilegales, corruptas y altamente dañinas para la sociedad, practicadas, según él afirma, por los actuales políticos y narcotraficantes colombianos. Incluso *Sin tetas no hay paraíso*, al margen de la polémica que en 2006 levantó y continúa levantando en cada reedición por mostrar una realidad nacional compleja, para muchos indebida en la televisión, e independientemente del *rating* logrado, surge, según manifiesta el escritor en varias entrevistas disponibles en la *web*, por un interés de denuncia de lo que la sociedad de consumo lleva a hacer a algunas adolescentes urgidas de tener lo que se vende como un inmediato “éxito social”: el cuerpo como la principal mercancía de exhibición ante un narco, lo que les permitiría alcanzar lo que desean.

En 1998 presenta una investigación sobre el caso de Diomedes Díaz (1957-2013), el más famoso cantante de vallenato en Colombia, y Doris Adriana Niño, su presunta compañera sentimental, encontrada muerta luego de una supuesta violación llevada a cabo por Diomedes y dos de sus guardaespaldas en el domicilio del cantante. Esta investigación se volvió el guión de la serie *El cacique y la reina* (1998) y con ella comenzaron los problemas legales para Bolívar, puesto que el cantante impugnó una tutela ante el Tribunal Superior de Bogotá en contra del escritor por “faltar a su intimidad, el buen nombre y la honra”, como dice la Sentencia SU.1723/00 de la corte Constitucional de Colombia, pero ésta no tuvo éxito y fue resuelta negativamente en favor de Bolívar. Vale decir, entonces, que desde su primera obra para la televisión, el autor estuvo envuelto en polémicas de toda índole, debido a las denuncias que él, en su calidad de investigador, efectúa antes de emprender la escritura de un guión. Posteriormente, cuando el libro fue llevado a la televisión en formato de primer capítulo de la serie *Unidad investigativa*,⁵ realizada por Telecolombia Limitada en 1999, una nueva demanda fue interpuesta a la televisora por el cantante, que tampoco tuvo éxito, por cuanto Díaz solicitaba retirar del aire la producción y esto no ocurrió.

El último capítulo de *Unidad investigativa* tuvo tanto éxito que pasó a tener 8, luego 13 y finalmente 310 capítulos, prolongándose por siete años bajo el nombre de *Pandillas, guerra y paz* (2001), producción que contó con actores

⁵ Para esta serie se realizaron más de doscientos docudramas en los que se trataron temas sobre la historia reciente del país, como la muerte de cinco candidatos presidenciales (Jaime Pardo Leal, Bernardo Jaramillo, Luis Carlos Galán, Carlos Pizarro y Álvaro Gómez Hurtado), en 1990, así como atentados que sufrieron tres ministros de Justicia (Rodrigo Lara Bonilla, Enrique Parejo González y Enrique Low Murtra), en 1984, 1987 y 1991, respectivamente.

profesionales y otros naturales, y que trata sobre la necesidad que tienen los jóvenes de Ciudad Bolívar de integrar bandas juveniles para sobrevivir en un barrio sumamente pobre y peligroso en Bogotá.

Pandillas, guerra y paz se muestra como otra serie polémica que no deja de recibir duras críticas por el grado de violencia que por primera vez se expone abiertamente en la televisión colombiana, pero la fascinación ante una realidad precisamente lejana a las familias acostumbradas a encontrar en las telenovelas historias de amor contrariado fue mayor, por lo que no hubo recursos suficientes para prohibir su emisión. A diferencia de, por ejemplo, Luis Ospina con *Agarrando pueblo* (1978) o Víctor Gaviria con *La vendedora de rosas* (1998), *Pandillas...* no busca parodiar la captura de la realidad con el fin de mostrar el tratamiento miserabilista que se da a ciertos enfoques, o exponer con la menor intervención actoral realidades lejanas a ciertos estratos que no las ven de cerca ni van a consumir una película que hable de ellas. La serie de Bolívar busca transmitir en horarios estelares situaciones que la mayoría de la población colombiana ha mirado de forma preconstruida y limitada, producto del terror de la violencia que en esos años imperaba en el país. Bolívar, de este modo, puso diariamente en la pantalla conflictos de índole tan violenta como emotiva, y que los espectadores consumieron con reparos, curiosidad y no poca consternación.

Estas discusiones públicas parecen dar cuenta del temor a la aparición del “otro” peligroso vestido de una humanidad en toda su verosimilitud no reconocida hasta entonces y prejuzgada bajo el rótulo de “delincuente” o “gamín”, puesto que con la serie se vio por primera vez, abiertamente, que ese estado de cosas es también responsabilidad de una colectividad que pareciera desconocer que la violencia no está sólo en la selva con la guerrilla, sino principalmente en las calles, como consecuencia de la falta de medios para ingresar en la sociedad que se protege a priori de ellos, y que un proceso de paz debe tomar en cuenta. Gracias a la temática que *Pandillas...* llevó a la discusión pública, con el patrocinio de la OIM (Organización Internacional para las Migraciones), Bolívar filmó nueve documentales, promoviendo también nueve desarmes de pandilleros en diferentes ciudades, razón por la que se le otorgó en 2002 el Premio Nacional de la Paz, organizado por los habitantes de Ciudad Bolívar.

Desenmascarando estereotipos y prejuicios sobre ciertos sectores y ciertas poblaciones, *Pandillas, guerra y paz* presenta una atmósfera sórdida y algo carente de esperanza. Ésta es una de las razones por las que el público puede finalmente compadecerse del futuro de estos muchachos que terminan en la cárcel, nuevo escenario de sus luchas por la sobrevivencia, trabajando del mismo modo en asuntos ilegales y siendo muchas veces injustamente maltratados por los guardias.

No obstante, esta modalidad de intervención social a través de la telenovela inquietó a la sociedad receptora de la primera temporada, la cual, detrás de un discurso opuesto a la violencia de la serie, pareció no advertir la cantidad de violencia que se transmite por televisión y por videojuegos, sin que estos medios preocupen a los espectadores. Rafael Ayala afirma que “resulta, por alguna razón, más fácil presentar y consumir series de alta violencia cuando

son norteamericanas, por ejemplo, que cuando esta violencia se muestra en las calles de la propia ciudad” (Ayala, 2004). Es decir, cuando son más que ficción. El alto *rating*, de este modo, llevó a la serie a varias nominaciones, entre ellas la del mejor guión en el premio TV y Novelas (2002).

Pero si *Pandillas, guerra y paz* escandalizó, *Sin tetas no hay paraíso* paralizó al público, puesto que esta telenovela, partiendo por el nombre, plantea temas tabú para la sociedad contemporánea, pero especialmente para la de hace diez años atrás, ya que el tiempo transcurrido desde entonces, si bien nada lejano del actual, demuestra que la posterior oferta narcotelenovelera ha sido tan vasta, que el público, por fuerza, ha quedado casi anestesiado con respecto a estos contenidos. Esta anestesia, no obstante, se suspende cada vez que el propio Bolívar aparece nuevamente para despertar al espectador con una nueva producción, problematizando una vez más temáticas y contenidos.

***Sin tetas no hay paraíso* o de cómo se inicia la crítica de un E-Estado**

Filmada en 2006, pocos meses después de su publicación, y llevada a la pantalla chica por primera vez por Caracol Televisión —ya que contará con al menos tres versiones posteriores,⁶ y será transmitida en más de 50 países—, es la primera obra de esta serie de telenovelas en la que los narcos toman voz y tienen una focalización de los hechos, y que denuncia, a su vez, un estado de valoraciones denigrantes para las mujeres colombianas. No obstante, el peso del mundo narco que, según la lectura que se haga, puede ser el que origina la trama, lo que la moviliza es la importancia, mostrada como “necesidad” de las muchachas, de tener un cuerpo a la medida del deseo de un “traqueto”,⁷ si se aspira a ser ostentadamente mantenida por éste y gozar de sus favores, lo que teóricamente les permitiría dejar su estrato humilde y lograr un ascenso social. En otras palabras, se trata de un tipo de prostitución popular entre las adolescentes de una pequeña ciudad colombiana que cuentan con bajos recursos para vivir mejor y ayudar a sus familias. Evidentemente, el tipo de prostitución que se representa está alejada de cualquier intento de altruismo —si vale el término— y es, en muchos casos, socapada por madres que, sabiendo a lo que se dedican sus hijas, no preguntan de dónde sale el dinero que traen a la casa.

A decir de Bialowas Pobutsky, la novela, además, “exalta y parodia la estética cursi de la narcocultura, que se ha extendido por todos los sectores de la sociedad” (2010: s/p), por lo que manifestar que es una invitación a la mimesis, simplemente, como lo ha hecho cierta crítica, da cuenta de una lectura reduccionista de ella. Esa misma crítica ha pasado por alto que, como señala Pobutsky, la telenovela “da a conocer los escándalos y los secretos nacionales que se han venido secreteando a través de los años” (s/p) y eso ha significado

⁶ Caracol Televisión Internacional vendió los Derechos de Formato y Emisión de la Serie a Telecinco, en España, que realizó su propia versión en 2008. Del mismo modo, Caracol Televisión y Telemundo realizaron versiones propias.

⁷ Término derivado de “traquetear”, llevar algo (narcóticos) de aquí para allá, o del inglés *to track*, rastrear nuevos compradores y mercados (Riaño, 2006: 21).

poco menos que poner el dedo en la llaga de una práctica común durante varios años en algunos círculos colombianos. Por tanto, se muestra el potencial de la ficción para intervenir políticamente en la sociedad al visibilizar prácticas delictivas casi normalizadas, y no sólo la ola de intervenciones quirúrgicas estéticas de ciertas jovencitas para acceder a un estatus privativo para ellas.

No obstante, el momento culminante de la telenovela corresponde al suicidio delegado de la protagonista, al darse cuenta de que el paraíso es efímero y muy alto el precio a pagar. “En esta telenovela, la matriz melodramática, rosa y aspiracional se libera de los valores modernos (trabajo, esfuerzo, honestidad, solidaridad, constancia) y se llena de valores postmodernos (inmediatez, vértigo, levedad): hay maneras menos santas de ascender. Se pasa del noble aristócrata o burgués al nuevo rico: salido del barrio que fue capaz de jugarse el todo por el todo en busca del éxito” (García, 2009: s/p).

Esta producción, de tal forma, al igual que su homónima impresa (publicada en 2005), volvió a instaurar el debate acerca de temas como: 1) si era cierto o no que las jovencitas se prostituían por estos motivos; 2) si era lícito faltar el respeto a las mujeres de Pereira (ciudad donde la serie es ambientada) al mostrar de esa forma a sus habitantes; 3) si esta producción daba una mala imagen de la mujer colombiana; 4) si era o no cierto que las cosas se daban como Bolívar las narraba; 5) si la serie educaba o daba un mal ejemplo a las jovencitas que, “seguramente”, veían a Catalina como un modelo a seguir para conseguir sus fines, así como debates similares.

En esos primeros intercambios de opiniones despertados en torno al tema, se evidenció el valor simbólico de estas muchachas para los traquetos, que es el de casi objetos que transmiten el poder de sus parejas, en el entendido de que son mujeres “costosas”. Pareciera ser que no hay traqueto que se respete que no ostente una mujer que visibilice este poderío y es lo que, excepto *El capo*,⁸ todas las producciones narco han reflejado.

La crítica, sin embargo, no ha destacado un aspecto no por formal poco importante, y es el hecho de instalar un tipo de telenovela donde el eje de la narración no es el amor y sus desencuentros, sino una temática social; un melodrama que no presenta el sufrimiento rosa por amor, y que en cambio pone en escena un amor poco aceptado socialmente, que es el del novio de Catalina con la madre de ésta, visibilizando, además, una “doble moral” (Ramírez Gelbes, 2014), que no deja de ser una crítica evidente a la sociedad que lo juzga. Lina Aguirre parece tener una mirada más positiva sobre la telenovela, al afirmar que:

Sin tetas no hay paraíso no sólo hace visible la importancia de seguir los estándares de belleza, sino que hace énfasis sobre la experiencia subjetiva de quien se somete a ellos; elabora las percepciones que la protagonista tiene de su propio cuerpo en relación con el ideal voluptuoso y sensual,

⁸ León Jaramillo, protagonista de *El capo*, tiene por parejas a mujeres alejadas del prototipo que aquí se discute. Se trata de mujeres combatientes, sicarias, “amas de casa”, sin maquillaje, producción ni curvas exuberantes. Mujeres que, en suma, intentan alejarse de la estética “silicona” o “mamasita”, a decir de Omar Rincón (2011).

sus conflictos identitarios, sus razones para practicarse su cirugía y su transformación más allá de la mera superficie de su cuerpo. (Aguirre, 2011: 122)

Pero más adelante sostiene que:

[...] la historia de Catalina es usada para ilustrar y criticar la dinámica de normalización del cuerpo femenino en el contexto de la narco cultura, intención que es menoscabada por la falta de profundidad en la vivencia subjetiva de la protagonista, la trivialización del sufrimiento físico y la creación de personajes femeninos incapaces de cuestionar o resistir las normas de belleza. (Aguirre, 2011: 123)

Esta contradicción, sospecho, tiene que ver con lo que la autora y el público hubieran deseado ver en la serie para aceptarla abiertamente como una producción “fuerte”, pero “educativa”. Si Catalina hubiera mostrado resistencia a la operación de aumento de senos, la sociedad la hubiera aceptado sin réplica, así como aceptó en su momento a *Simplemente María* (1969) de Carlos Barrios Porras, por ejemplo, mujer que luego de años de trabajar como costurera y tras un golpe de suerte, logra convertirse en una famosa diseñadora. Lo cierto es que la realidad no es así para la mayoría de las personas, y las formas de resistencia a los caminos rápidos no llevan a la obtención de más dinero, aunque sí, sin duda, a una vida que socialmente se entendería como más digna.

Por lo apuntado, se evidencia que el espectador medio no tiene la capacidad desarrollada de leer producciones como ésta, en tanto apuestas críticas desconectadas de los estereotipos y lugares comunes (del tipo “el bien triunfará”), y se concentran directamente en una invitación a la mimesis (“es un mal ejemplo para la juventud que querrá hacer lo mismo”), lo que es en cierta medida comprensible, pero ¿por qué no se ve entonces que la decisión del suicidio de Catalina ante la frustración también sería algo para imitar? Aguirre señala que la falta de sufrimiento de la protagonista ante lo que tiene que pasar para conseguir lo que busca legitimaría sus decisiones, por lo que habría que pensar que quitarse la vida sería la continuación de esa legitimación. Esta lectura me parece cuestionable, dado que es una postura simplificadora concluir que porque se ve entusiasmo en la protagonista antes y luego de su cirugía, ella esté rodeada de éxito en todas las áreas de su vida. Dichas lecturas de temas críticos en las telenovelas de Bolívar muestran más un tipo de espectador que un tipo de producción. Si se ve un poco más a profundidad, la serie no está invitando a la copia de estos modelos, ni siquiera en el caso de Jéssica, a quien parece irle mejor, pese a representar para la moral occidental una caterva de defectos, sino mostrando la vacuidad de esta forma de vida proyectada en el tiempo; lo pasajero de la risa frívola, de la felicidad amparada en estándares de belleza difíciles de conseguir y la miseria moral y emocional de quienes un día se dan cuenta de que fueron tratadas como cosas intercambiables, si no desechables.

Aguirre, en su artículo, afirma que “la telenovela fracasa en abrir un espacio para la reflexión y la resistencia ante la norma” (2011: 124), pero posteriormente sostiene que “la serie parece sugerir que la cirugía cosmética, como acceso a una vida más feliz, justifica el sufrimiento; pero al mantener a

Catalina en un conflicto constante con su cuerpo, también cuestiona el poder de este tipo de cirugías —practicadas para calzar con estándares que esconden consumismo y subordinación— de proveer una identidad sólida y auténtica” (127), donde puede verse nuevamente la ambigüedad con la cual incluso la crítica se enfrenta a esta telenovela.

Existe, sin embargo, un apunte sumamente valioso en el texto de Aguirre y es el tomado de Cressida Heyes (2007), respecto al tema de la “normalización” de las mujeres y sus consecuencias. Lo que el público común y corriente no ve a primera vista es que “*Sin tetas no hay paraíso* retrata la regulación de la estética del cuerpo femenino. Así, la cirugía cosmética es vivida como una intervención no sólo en la belleza física, sino en la identidad” (Heyes en Aguirre, 2011: 123).

Heyes es quien se refiere a la cirugía cosmética como un proceso de normalización “dentro del cual se despliegan estándares de desarrollo para las poblaciones, para, simultáneamente, medir y reforzar la conformidad al tiempo que generan modos de individualidad” (Heyes en Aguirre, 2011: 124), donde es importante resaltar que “normalizar” no es sólo hacer de algo un gesto común, sino establecer una cadena de pertenencia y sumisión. Aguirre explica que en términos de la realidad “la dinámica y la naturaleza ilegal del negocio del narcotráfico generan una permanente necesidad de ratificación de poder, que conlleva no solamente a la ostentación, sino también al reforzamiento de jerarquías verticales especialmente con relación a la mujer” (2011: 123). De esta forma, ser la mujer de un traqueto no es simplemente gozar de su dinero, sino pasar a formar parte de sus propiedades y renunciar a la individualidad que se manifestó por última vez al momento de optar formar parte de ese círculo que no sólo concede lujos y caprichos. Ser la mujer de un traqueto también aporta una identidad compartida por cuanto las amigas también integran este mundo, pero una identidad que pronto se verá diluida en una renuncia a los deseos que motivaron la elección: estudios concluidos, independencia, libertad, etc.

Cuando, en la telenovela, Catalina lo pierde todo (familia, novio, salud, marido y dinero), ella opta por la planificación de su muerte, acto que a nivel superficial puede ser leído como una moraleja para quienes quieran respaldar las nefastas consecuencias de haber tomado las “decisiones equivocadas”, lo que, reitero, exoneraría a Bolívar de dar sólo “malos ejemplos” en sus guiones. No obstante, en un nivel un poco más profundo, lo que se aprecia es que el único acto de libertad que le queda a la protagonista ante su destino —decisión que, por otro lado, no es muy transitada en el mundo telenovelesco y, estrictamente melodramático, puesto que el melodrama es la muestra del cumplimiento del destino al que no puede evadirse y el que, finalmente, luego de una larga dilatación, lleva al(a) protagonista al objeto del deseo, nunca pensado como el cese de la vida, para concluir la historia— es elegir la muerte, lo que, aplicando la investigación de Pérez Rubio (2004) sobre este género, en *El cine melodramático* (2004), pondría a la telenovela en cuestión en contracorriente al melodrama que augura un final feliz (Pérez, 2004: 63).

En este sentido, Catalina con su suicidio confirma tres supuestos: 1) que su proyecto de vida estaba ligado a la existencia de sus implantes, los mismos que le permitían ser la mujer de un traqueto, vivir en su mundo y tener amigas que a su vez eran mujeres de traquetos, lo que le daría un sentido de pertenencia

deseada, de tal forma que al tener que quitarse los implantes se ve carente de una razón para vivir, lo que hace de la serie una fuerte crítica a la vacuidad de estas vidas asentadas en la ostentación; 2) que suicidarse, en tanto acto antinovelesco, introduce una transformación o, al menos, fisura en el género —como lo hace Bolívar en todas sus producciones—, frecuentemente criticado por mantener el *statu quo* de la sociedad, adormeciéndola frente a los cambios que podría demandar a la cultura hegemónica. Nada de esta conformidad a esa cultura hegemónica se promueve en esta telenovela. El suicidio de Catalina es precedido por una exterminación moral. La muerte física termina siendo la desaparición de un cuerpo cuya identidad, desvinculada del consumismo y la ostentación, no terminó de formarse y, en ese sentido, la lectura que hace Cecilia Domínguez del cuerpo de Catalina luego del deterioro de sus implantes como metáfora del país fracturado entre nación y narcotráfico (Domínguez, 2013: 18). ¿Qué tipo de final feliz alternativo puede ofrecer una realidad tan dura, llevada a la televisión para ser denunciada y provocar una intervención? Por último, se confirma 3) que el suicidio puede ser entendido como el único acto de posesión verdadera del cuerpo en un contexto de subordinación ilimitada.

Omar Rincón, en “Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar”, afirma que una novela de identidad es “una que, más allá del rating, se haya adherido a la memoria colectiva de una nación o alguno de sus grupos sociales, que pasa a formar parte de la conversación social y que convierte a la telenovela en historia imprescindible de la identidad” (Rincón, 2011: 50). *Sin tetas no hay paraíso*, en el contexto de esta descripción, es sin duda una de las novelas de identidad, junto con *Café* (1994) y *Yo soy Betty la fea* (1999), con las que cuenta Colombia.

Hermanos que se matan

En 2012, Bolívar termina la escritura de un libreto en el que, según manifiesta, tuvo ya que excluir escenas que le hubiera gustado filmar, temiendo la posibilidad de una censura, y es que *Tres Caínes* narra la historia de la conformación de las Fuerzas Paramilitares en Colombia, como una fuerza que surge a manera de consecuencia de la formación de la guerrilla, la misma que cometía actos abusivos y desmesurados en contra de los terratenientes del lugar, llegando a asesinar al padre de los hermanos. Esta formación autodefensiva, según muestra la telenovela, terminó con el tiempo por no diferenciarse en el uso de los métodos de la guerrilla que debía combatir, cometiendo secuestros, narcotraficando, impartiendo violencia a voluntad y mediante un sinnúmero de arbitrariedades que terminaron con la vida de miles de inocentes en el país. En este sentido, Bolívar, según afirma, lejos de justificar las acciones del paramilitarismo, se concentra en mostrar su surgimiento y sus acciones desde el punto de vista de las propias autodefensas, respaldado por lo que, él sostiene, fue una investigación rigurosa de años. Afirma Bolívar que su intención al escribir la telenovela:

Es mostrar el conflicto colombiano desde la perspectiva del paramilitarismo y la guerrilla. Vamos a mostrar la génesis de este conflicto y cómo una familia por causa del secuestro y muerte de su

padre, encabeza una legión de venganza que desemboca en lo que la gente ya conoce.

Tanto la guerrilla como los paramilitares hicieron cosas terribles, y las vamos a mostrar. No hay forma de que la gente piense que haciendo lo que ellos hicieron les va a ir bien en la vida. (2013: s/p)

A fin de contar la historia cronológicamente, los primeros capítulos de la serie se concentraron en mostrar la muerte del padre de los hermanos Castaño, como el hecho determinante que llevó a sus hijos a buscar vengarlo, desatando una guerra que sólo hasta hace muy poco parece haber terminado. Fue el hecho de mostrar el sufrimiento de los aborrecidos hermanos Castaño, lo cual en la pantalla pudo haber movido al telespectador a la compasión y cierta identificación, cuestión que la mayoría de la sociedad colombiana no perdonó. Recién comenzada la serie emergieron protestas en contra del canal RCN y del propio Bolívar, por “distorsionar la realidad” y por transmitirse masivamente una historia que desconoce a las “verdaderas víctimas”.

Una exalumna de la Universidad Nacional, conocida como María Josefa, y que estudiaba en sus predios en el tiempo que estalló la bomba que se puso en sus instalaciones y fue atribuida al paramilitarismo, se presentó en el foro “Responsabilidad de los medios de comunicación frente a la memoria histórica y las víctimas del conflicto”, organizado por *El tiempo*, el 26 de abril del 2013, y manifestó su inconformismo ante las representaciones del conflicto en la serie, aduciendo que “en la serie sale la madre del sicario, muerto en el atentado, dándole largo tiempo y aunque comprendemos su dolor, no salimos nosotros como si no tuviéramos familia, eso es profundamente indignante” (s/p). Indignaciones similares sintieron la mayoría de los espectadores que habían sido afectados directamente por el paramilitarismo, argumentando, por ejemplo, que los guionistas y los medios de comunicación “deben recuperar esta historia y no darle voz sólo a los victimarios, ser equitativos, pues Pizarro no se ve allí tal como él era, además porque por la época en que sale en la serie se encontraba en las montañas del Cauca, no usaba ese sombrero y tenía barba” (s/p), afirmó María Josefa.

Es así que *Tres Caínes* movilizó una crítica implacable, que lanzó incluso campañas por redes sociales para su salida de circulación. De hecho, las marcas Auteco, Ésika, Falabella y Efecty quitaron sus pautas, presionadas por estas campañas. Luego siguieron Éxito, Winny, Tigo, Nestlé, Nivea, Suski y Dogurmet, por lo que la telenovela fue quedando sin publicidad, lo cual terminó con una emisión que presentaba sólo un corte al medio de su duración para la publicidad de los programas del propio canal (*Publimetro*, 2013). Asimismo, cartas de familiares de desaparecidos, víctimas y similares fueron recibidas por la televisora, junto con manifestaciones en sus puertas por privilegiar la historia de los victimarios, irrespetando a las mentadas “verdaderas víctimas”. Al respecto, Julio Sánchez, posiblemente el periodista más reconocido en Colombia, llamó “inaceptable” al tema del boicot publicitario a un programa, al margen que se esté o no de acuerdo con su contenido, puesto que esto perjudica mucho a un canal que hace las cosas con esfuerzo y ha dejado huellas muy importantes con producciones nacionales, como *Betty, la fea*, *A corazón abierto*, *Café*, etc. “Armar un boicot comercial a cualquier

programa es abrir la puerta para que el día de mañana pase lo mismo a cualquier medio, incluyendo este” (s/p), dijo en *La W*, en su emisión del 26 de marzo de 2013.

Cabe recalcar que la crítica que atacaba a la telenovela vertió conclusiones radicales sin conocer cuál sería el desarrollo de la serie, pese a las explicaciones de Bolívar sobre la necesidad de esperar a los capítulos siguientes para encontrar lo que el público buscaba: solidaridad con las víctimas históricas. Estas posturas negaban, por tanto, la posibilidad de escuchar una historia que mostrara otros ángulos del conflicto, como se ve claramente en el programa de María Ximena Duzán “Semana: ¿Estamos listos para contar la historia de los Castaño en TV?”, del 13 de marzo del 2013, al que Bolívar fue invitado junto con María Victoria Uribe, Juan Diego Restrepo y Omar Rincón para resistir los ataques de la conductora y la mitad del panel al presentar la verdad paramilitar sobre la verdad de las víctimas. Así, María Victoria Uribe recalcó haber visto sólo “algunos capítulos” de las series, los cuales fueron “suficientes” para darse cuenta que se trata de telenovelas que hacen apología del delito y fomentan la violencia. Comenta:

Ante todo quiero aclarar que no soy televidente asidua de los canales RCN y CARACOL, así como tampoco lo soy de las telenovelas que estos canales emiten y con las cuales se drogan tantos colombianos.

Intrigada por las protestas que la serie televisiva incitó entre directivos y estudiantes de la Universidad de Antioquia, me puse en la tarea de mirar *algunos capítulos disponibles en internet*. (2013: s/p; las cursivas son mías).

Por su parte, María Jimena Duzán afirma:

Esta semana me puse en la tarea de ver la serie de los Tres Caínes de RCN, en la que se relata la historia de los hermanos Castaño y tomé la decisión de no volverla a sintonizar por una razón muy simple: porque insulta mi intelecto. (2014: s/p; las cursivas son mías)

Del mismo modo, Liliana Parra y Silvana Pontón muestran como resultados del taller que llevaron adelante “desde la perspectiva de la semiótica y de la comunicación, por el sentido que gestan las series de televisión *Tres Caínes* y *Escobar: el patrón del mal*”, avalada por la Corporación Universitaria Minuto de Dios, que la percepción de los talleristas cuando se les preguntó si estaban de acuerdo con la forma en que la series representaban la realidad fue que “*no es correcta* la manera en la que fueron presentadas” (2014: s/p; las cursivas son mías), lo que implica que para ellos existe una manera correcta de hacerlo y ésta no fue la aplicada por Bolívar. “La tergiversación de la historia no puede pasar impune ni inadvertida” afirmará por su parte Maureen Maya (2013: s/p), dando por sentado que existe sólo “una historia”, en desconocimiento u oposición a las nociones más básicas de las tesis de H. White o M. de Certeau sobre la imposibilidad de pensar siquiera en la existencia de “una” historia, por citar algunos, y Bolívar estaba contando otra.

En este sentido, manifestar malestar por ciertas escenas que se considerarían “falsas”, sin poder en verdad demostrar que nunca tuvieron lugar,

confirma, entre otras cosas, la no aceptación de una verdad posible o distinta a la promulgada oficialmente, pero, sobre todo, la incapacidad del público para comprender que la ficción precisa tomarse esas licencias para obedecer a su formato: posibilidad verosímil a partir de su entramado, y no una versión de historia simplemente transcrita que no deje espacio a la invención de historias secundarias que hacen del género el producto de entretenimiento que también constituye su esencia.

Pero si el público medio no concibe esta afirmación, la posición de la pseudointelectualidad espectadora no se diferencia mucho si desconoce que “el elemento ideológico es el elemento ficticio en nuestro propio discurso (White, 2003: 139) o que “si reconociéramos el elemento literario en cada relato histórico podríamos llevar la enseñanza de la historiografía a un nivel de autoconciencia más elevado que el actual (White, 2003: 139).

Bolívar, por su parte, frente a las duras críticas recibidas a la telenovela, sostiene en una carta que publicó en su blog, “Sin censura”, el 14 de marzo de 2013, que:

Muchos creen que la televisión es la causante de la violencia en Colombia. De hecho llegan a la postura simplista de culpar a los escritores de lo que pasa en Colombia y de la mala imagen de nuestro país en el exterior. Según estos expertos y filósofos, no son los secuestradores sino Sergio Álvarez con su novela *La lectora* el causante de la mala imagen de Colombia en el exterior. No fueron los marimberos de la época sino Juan Gossain con su novela *La Mala Hierba* el causante de la mala imagen de Colombia en el mundo. No fue Pablo Escobar sino García Márquez y Alonso Salazar con sus obras *Noticia de un Secuestro* y *La Parábola de Pablo*, los causantes de la mala imagen de Colombia en el Exterior. No son los narcotraficantes sino Fernando Vallejo con su obra *La Virgen de los Sicarios* y el suscrito con *Sin tetas no hay Paraíso* los causantes de la mala imagen de Colombia a nivel internacional.⁹ (s/p)

Y en otro post, titulado *La violencia en TV*, continúa:

Hasta donde yo sabía, la mala imagen se la dan a los países sus peores hijos. No escritores, guionistas o periodistas. Si en un tiempo Alemania fue estigmatizada y hasta odiada no fue por los historiadores y directores de cine y escritores que convirtieron el Holocausto Judío en libros, películas y seriadados de televisión, sino por Adolfo Hitler, el responsable de este genocidio. (Bolívar, 2013: s/p)¹⁰

Ante las acusaciones de promover la violencia en la vida real a través de sus historias en la pantalla, Bolívar afirma en su blog, “Sin censura”, lo siguiente:

Al respecto tengo que decir, primero que no es cierto que la televisión sea modelo de imitación para los delincuentes. Si lo fuera, Pablo Escobar, Chepe Santacruz, los hermanos Rodríguez Orejuela, El hombre del Overol y cuanta figura siniestra irrumpió en los años 70 y 80 hubieran

⁹ Véase <http://gusbolivar.blogspot.com/2013/03/tres-caines-apologia-o-pedagogia-1.html>

¹⁰ Véase <http://gusbolivar.blogspot.com/2013/03/tres-caines-apologia-o-pedagogia-1.html>

sido mansas palomas porque en esa época la televisión estaba proyectando novelas como *Pinina*, *Esmeralda*, *Topacio* y *María* [...] Porque al culpar a la televisión, a los guionistas y a los escritores de la violencia en el país y la mala imagen en el exterior, se exonera, automáticamente, a los verdaderos culpables de la debacle. Esos culpables no son otros que los miembros de la clase política corrupta que nos gobierna hace décadas. Son los corruptos los culpables de la violencia porque ellos roban las posibilidades de educación a esos miles de niños que en su adolescencia, sin posibilidades de ser alguien en la vida, pasan a engrosar las filas de la delincuencia, el narcotráfico, la guerrilla o el paramilitarismo. No se equivoquen. El análisis no es tan simple. (2013: s/p)

Finalmente, cabe resaltar que en ningún guión escrito por Bolívar se muestra a “los violentos”, delincuentes, asesinos, etc., como triunfadores del mal, como ejemplos de felicidad y éxito, o como personajes invulnerables que habría que imitar, sino todo lo contrario; lo que se muestra es una violencia estructural y sistémica que está más en las calles que en la selva, como producto de las malas decisiones de toda la sociedad, y que trae consecuencias nefastas a quienes la practican. No obstante, para comprender esto hay que ver toda la telenovela y no juzgarla ligeramente sólo a partir de sus primeros capítulos.

Queda visto, por tanto, que para los autores de estas novelas y, especialmente, para Bolívar, la violencia en el país no proviene tanto de las narcotelenovelas como de la historia cotidiana de la cual se participa mediante los medios de comunicación, la familia, el entorno y como consecuencia de la función mal llevada de la clase política, que es la que da un ejemplo tenaz de cómo conseguir dinero con facilidad y a cualquier costo.

[R]evolucionador del género

El año 2003, Bolívar recibe un premio otorgado por la fundación Ibermedia de España al mejor guión de largometraje, *No crecerás* (2002), retomando la temática de pandillas. El autor fue, por otro lado, nominado en cinco ocasiones como el mejor libretista a los premios “India Catalina”, el concurso nacional de la televisión colombiana, y seis veces a los “Premios TV y Novelas”, los cuales ganó en dos ocasiones como el mejor libretista por *Sin tetas no hay paraíso* y *El capo*.

Estos reconocimientos, al margen de la polémica que las obras hayan despertado, ponen en evidencia una disyuntiva que se presenta bajo dos alternativas: o Bolívar ha encontrado una veta netamente comercial para sus trabajos —como afirman ciertas críticas al manifestar que “Bolívar ya tiene asegurado su futuro, en caso de que algún día le cierren las puertas en el mundo de la televisión” (KienyKe, 2011: s/p), o que “No ha escrito la comedia humana pero es millonario” (Gallo, 2013: s/p)—, a través de temas generadores de controversia que aseguran *rating* a sus guiones, o realmente hay una preocupación política y social manifiesta en sus obras, como sello de autor.

Si bien es innegable que este guionista recibe una remuneración nada despreciable por sus libretos, y no es un secreto para nadie que lo que los

canales y los productores necesitan son historias que se vendan, por lo que sería ingenuo pensar que los libretos son un mero acto de altruismo, es difícil creer que Bolívar pudiera acceder a esta remuneración escribiendo melodramas tradicionales, hecho que, ciertamente, le hubiera evitado problemas legales y amenazas por las que incluso tuvo que dejar el país, puesto que su activismo en temas políticos de su país demuestra un compromiso de denuncia de lo que considera poco o nada ético. Sin embargo, el autor afirma haber “perdido plata” con *Tres Caínes* (Simón Posada, 2013), titulado de igual manera, razón que no ha impedido continuar con la decisión de contar esta historia y mostrar lo que él cree que el país debe conocer, interpretar y comprender.

No obstante, si su fuerte ha sido escribir sobre tipos de violencias, considerar que “el televidente es testigo pasivo cada noche de una violencia desmedida que vale porque sí, donde sólo aparecen los perpetradores y sus secuaces, donde sólo vemos señores de la guerra que deciden quién vive y quién muere” (Uribe, 2013: s/p) es pensar en un televidente bastante degradado, alguien a quien hay que proteger, aun fuera de la franja de protección al menor, y por quien decidir qué imágenes mostrar y qué historia contar, a fin de “cuidar” y preservar su mente (“en la ignorancia”, diría Bolívar). Umberto Eco afirma ante aquella mirada del espectador como un ser indefenso que éste, aunque posea una inteligencia media:

Sabe muy bien que cuando la actriz besa al actor en una cocina, en un yate o en un prado, incluso cuando se trata de un prado verdadero (con frecuencia es el campo romano o la costa yugoslava), se trata de un prado elegido, predispuesto, seleccionado, y por tanto en cierta medida falsificado a fines del rodaje. (1983: 56)

Y el cineasta Michael Moore, en la conferencia que dio en el marco del Festival de cine de Toronto en 2014, sostuvo que:

Incluso el público que no es tan inteligente como para entender del todo un tema puede detectar cuando el realizador considera que sí lo es; de la misma forma, detecta cuando se piensa que no lo es. El espectador no es estúpido [...] Editen, corten, háganlo más corto, díganlo con menos palabras, menos escenas. [...] La gente entiende. La gente ama que creas que tienen (sic) cerebro. (Moore en Tapia, 2015: s/p)

Poniendo en duda, de esta manera, la incapacidad del espectador promedio para profundizar sobre los temas que las televisoras le brindan, sólo una visión bastante colonialista es la que puede considerar que no se puede esperar una autonomía responsable por parte del espectador, ni siquiera para cambiar de canal, si no está de acuerdo con lo que está viendo y es prácticamente un simio mimético al momento de copiar justamente lo que no debe. Sobre esta postura, sostiene Santiago Reyes que:

Cada vez que se presentan discusiones como las de *Tres Caínes* o la serie sobre Pablo Escobar, aparecen los síntomas que presenta la academia colombiana con su tendencia [...] al Estado y una visión nostálgica y paternalista de los medios de comunicación: se añora el viejo *modelo*

televisivo de regulación estatal y las narrativas solemnes, propias del documental. (2013: s/p; cursivas del original)

Es de esta forma que Bolívar demanda y fortalece un espectador emancipado, a decir de Jacques Rancière,¹¹ un espectador que actúa, que confirma, que “observa, selecciona, compara e interpreta” (2010: 19), es decir, que es capaz de extraer una lectura de la realidad de una producción que no da moralejas ni toma posiciones superficiales. Nada más alejado, así, del lector que la crítica citada entiende como incapaz de construir un criterio y, por tanto, se hace absolutamente maleable. Esta es la postura constante, peligrosamente incómoda del autor, es decir, dar cabida en el entramado nacional a todas las historias y voces posibles, y a todas las narraciones conocidas, como apuesta a la viabilización de un relato plural, el mismo que demandaba Daniel Pecauc, citado por Martín- Barbero:

Este autor, en una conferencia sobre el *Tercer Sector* en Cartagena, afirmó: “Lo que le falta a Colombia más que un ‘mito fundacional’ es un *relato nacional*”. Se refería a un relato que posibilite a los colombianos de todas las clases, razas, etnias y regiones, ubicar sus experiencias cotidianas en una mínima trama compartida de duelos y de logros. Un relato que deje de colocar las violencias en la *subhistoria* de las catástrofes naturales, la de los cataclismos, o los puros revanchismos de facciones movidas por intereses irreconciliables, y empiece a tejer una memoria común, que como toda memoria social y cultural será siempre una memoria conflictiva pero *anudadora*. Es la gran diferencia entre la memoria artificial y la memoria cultural, pues ésta siempre opera tensionada entre los que recordamos y lo que olvidamos, ya que tan significativo es lo uno como lo otro. Colombia está necesitada de un relato que se haga cargo de la memoria común, que es aquella desde la que será posible construir un imaginario de futuro que movilice todas las energías de construcción de este país, hoy dedicadas en un tanto por ciento gigantesco a destruirlo. (Martín Barbero, 2001: 17)

Otro intento de acercarse a un relato nacional se hará en un nuevo emprendimiento: *El capo*, relato que aspira a la comprensión como condición básica para el perdón y la paz, lo que no significa olvido, sino abrir espacios para que los relatos emergentes y los residuales (Raymond Williams) tengan lugar, ya que mientras se cancelen esas versiones como partes que también constituyen el tejido social y político nacional, éstas pedirán reconocimiento de la forma que lo han hecho hasta hoy: con violencia. Esto no quiere decir que todas las lecturas que se den sobre la nación, concepto de por sí difuso, sean legítimas o totalmente desvinculadas de intereses personales o negocios ilegales, pero sí que merecen escucha y aceptación como partes constitutivas de un sistema corrompido por un capitalismo tenaz, la exclusión, el sistema político, la violencia, el narcotráfico, el egoísmo y la lógica del libre mercado, que han evolucionado en una libre defensa e incluso en una libre producción de riesgos,

¹¹ Rancière no trabaja telenovelas, pero el concepto que hace referencia a dicha emancipación, y que proviene de sus trabajos en el cine, en el que piensa en producciones complejas y emancipadas de las categorías establecidas por Hollywood, nos es útil en el presente contexto.

como señalaría Ulrich Beck en la *Sociedad del riesgo*. Posiblemente es por eso que, para Omar Rincón, Gustavo Bolívar es el escritor del nuevo país (2011: 49).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Lina Ximena (2011), “Sin tetas no hay paraíso: normalización del cuerpo femenino en el mundo del narcotráfico”, en *Taller de letras*, n.º 48, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 121-128. DOI: <<https://doi.org/10.1075/babel.37.4.15rad>>.
- AYALA, Rafael (2004), “El secreto encanto de las pandillas”. Bogotá, *El tiempo*, 4 Abril.
- BARRAGÁN, Sandra; GONZÁLEZ, Manuel y MACÍAS, Gloria (2002), *La violencia en la televisión colombiana: una exploración cuantitativa y cualitativa*. Bogotá, Facultad de Comunicación social y periodismo. Universidad de la Sabana. Consultado en <<http://intellectum.unisabana.edu.co/password-login>> (12/09/2013).
- BECK, Ulrich (1998 [1986]), *La sociedad del riesgo*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.
- BIALOWAS POBUTSKY, Aldona (2010), “Deleitar denunciando: La narco telenovela de Gustavo Bolívar ‘Sin tetas no hay paraíso’”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 46. Consultado en <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero46/deleitar.html>> (13/04/2013).
- BOLÍVAR, Gustavo (2013), “La violencia en TV”. Consultado en <<http://gusbolivar.blogspot.com/2013/03/tres-caines-apologia-o-pedagogia-1.html>> (21/02/2014).
- _____ (2014), “Por qué un hombre honesto no puede ser presidente”, en *Las dos orillas*. Consultado en <<http://www.las2orillas.co/por-que-un-hombre-honesto-no-puede-ser-presidente/>> (25/02/2014).
- BROOKS, Peter (1976), *The melodramatic imagination*. Londres, Yale University.
- DUZÁN, María Jimena (2013), “No la vuelvo a ver”, en *Semana*, 23 de marzo del 2013. Consultado en <<http://www.semana.com/opinion/articulo/no-vuelvo-ver/337660-3>> (25/02/2014).
- ECO, Humberto (1983), *La estrategia de la falsificación*. España, Editorial Lumen.
- EL PAÍS COLOMBIA (2013), “Hoy se estrena ‘Tres Caínes’, la historia de los hermanos Castaño”, *El País Colombia*. Consultado en <<http://www.elpais.com.co/elpais/entretenimiento/noticias/hoy-estrena-tres-caines-historia-hermanos-castano>>.
- EL TIEMPO (2013), “Foro sobre la responsabilidad de los medios de comunicación frente a la memoria histórica y las víctimas del conflicto”, *El Tiempo*, 30 de abril del 2013. Consultado en <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12770029>>.

- GARCÍA, Dago (2009), “Y había una vez...”, en *El tiempo*, Bogotá, 11 enero 2009. Consultado en <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3264823>>.
- GALLO, Ivan (2013), “El hombre a quien las narcotelenovelas lo volvieron millonario”, en *Las dos orillas*. Consultado en <<http://www.las2orillas.co/el-hombre-quien-las-narconovelas-lo-volvieron-millonario/>> (16/09/2016).
- KIENYKE (2011), “La pasión oculta de Gustavo Bolívar”, en *KienyKe.com*, 11 de septiembre del 2011. Consultado en <<http://www.kienyke.com/historias/la-pasion-oculta-de-gustavo-bolivar/>>.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1992), *Televisión y Melodrama*. Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- _____ (comp.) (2001), *Cuadernos de nación. Imaginarios de nación, pensar en medio de la tormenta*. Bogotá, Ministerio de Cultura.
- N.P. *Publimetro* (2013), “Gustavo Bolívar habla del retiro de pauta publicitaria a ‘Tres Caínes’”, en *Publimetro*, 21 marzo 2013. Consultado en <<http://www.publimetro.co/vida-con-estilo/gustavo-bolivar-habla-del-retiro-de-pauta-publicitaria-a-tres-caines/lmkmct!buOZbhcgfAFY/>> (15/05/2014).
- PALAUERSICH, Diana (2010), *Foro sobre Narconovela ¿Cuándo es demasiado?* Bogotá, Universidad Javeriana, 20 de Mayo del 2010.
- PARRA, Liliana y PONTÓN, Silvana (2014), “Producción del sentido a partir del contexto de violencia en Colombia. Series televisivas Escobar: *El patrón del mal* y *Tres caínes*”, Investigación. Corporación Universitaria Minuto De Dios Comunicación Social-Periodismo Bogotá, D.C. Consultado en <http://repository.uniminuto.edu:8080/xmlui/bitstream/handle/10656/3804/TC_ParraCelisLiliana_2014.pdf?sequence=1>.
- PÉREZ RUBIO, Pablo (2004), *El cine melodramático*. Barcelona, Paidós.
- RAMÍREZ GELBES, Silvia; BARTOLOMÉ, Celina; DE SIMONE, Santiago; GARIBOTTI, Carla; SANDÓVAL, Maylén; y SUENZO, Facundo (s/f), *Identidad, estereotipos y representaciones sociales: del discurso de los personajes femeninos en Sin tetas no hay paraíso*. Consultado en <<http://www.udesa.edu.ar/files/UAHUMANIDADES/EVENTOS/PAPERRGELBES181012.PDF>> (02/01/2014).
- REYES, Santiago (2013), “*Los tres Caínes*: las dificultades de recrear la historia reciente de Colombia en TV”, *Antropologika*, 3 de abril de 2013. Consultado en <<https://antropologika.com/2013/04/02/los-tres-caines-las-dificultades-de-recrear-la-historia-reciente-de-colombia-en-tv/>>.
- RINCÓN, Omar (2011), “Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar”, en *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, Bogotá, vol. XVIII, n.º 36, pp. 43-50. DOI: <<https://doi.org/10.3916/C36-2011-02-04>>.
- SÁNCHEZ, Julio (2013), Radio *La W*. Emisión del 26 Mar.
- TAPIA, Fernanda (2015), “Consejos de Michel Moore para hacer un documental”, en *Cultura colectiva*, 28 de octubre del 2015. Consultado en <<http://culturacolectiva.com/consejos-de-michael-moore-para-hacer-un-documental/>> (16/02/2016).

- URIBE, Victoria (2013), “*Los tres Caínes: apología de los señores de la guerra*”, en *Razonpublica.com*. Consultado en <<http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/artes-y-cultura/3616-los-tres-caines-apologia-de-los-senores-de-la-guerra.html>> (16/08/2013).
- VERGEL, Alejo (2013), “El correo: con Gustavo Bolívar”, en *KienyKe.com*. Consultado en <<http://www.kienyke.com/kien-bloguea/el-correo-con-gustavo-bolivar/>> (23/ 10/ 2014).