

# Apuntes teóricos sobre el bolero como paradigma cultural.

## Theoretical notes on the bolero as a cultural paradigm.

Por : Marga Janeth Fernández Rivas <sup>1</sup>

### Resumen

Entender cómo el bolero ha marcado el arte y la vida latinoamericana y cómo aporta a la representación de su idiosincrasia es el objetivo de este artículo. Se quiere también comprender los elementos constitutivos que sostienen a este género musical y de los cuales la literatura se nutre, para lo cual se realizará un breve recorrido histórico del bolero centrándonos en tres elementos que servirán de columna vertebral para estructurar nuestro análisis. Dichos elementos son: el paradigma del amor melodramático, las expresiones provenientes de la cultura popular y la estética del Kitsch.

### Palabras clave:

Bolero, Melodrama, Cultura Popular, Kitsch.

### Summary

the objective of this article is to understand how the bolero has marked Latin American art and life and how it contributes to the representation of its idiosyncrasy. We also want to understand the constitutive elements that sustain this musical genre and from which literature is nourished, for which a brief historical tour of the bolero will be made, focusing on three elements that will serve as the backbone to structure our analysis. These elements are: the paradigm of melodramatic love, expressions from popular culture and the aesthetics of Kitsch.

### Palabras clave:

Bolero, Melodramatic love, Popular culture, Kitsch.

<sup>1</sup> Licenciada en Literatura de la Universidad del Valle y aspirante a Magíster en Literatura Colombiana y Latinoamericana de la misma institución. Docente de Lengua Castellana y Literatura del Colegio Hispanoamericano de Cali, Colombia, interesada en la investigación pedagógica, así como a la investigación académica en relación con las intersecciones entre literatura, música y cultura.

Para entender cómo el bolero ha marcado no solo el arte sino la vida misma latinoamericana y cómo aporta a la representación de su idiosincrasia en la literatura y el espacio público es necesario hacer un breve recorrido histórico alrededor de este tema. Comprender los elementos constitutivos que lo sostienen y de los cuales la literatura se nutre es el principal objetivo de este artículo. En este orden de ideas, una vez realizado un breve recorrido histórico del bolero, nos centraremos en tres elementos que le son inherentes y que servirán de columna vertebral para estructurar nuestro análisis. Dichos elementos son: el paradigma del amor melodramático, las expresiones provenientes de la cultura popular y la estética del Kitsch.

Como se ha dicho, en este artículo se analizan los conceptos teóricos que enfundan al bolero en tanto este no se considera un concepto sino un objeto propio de la cultura popular. Inicialmente, se abordan entonces datos históricos que dan cuenta del origen y evolución del bolero en América Latina desde la Conquista hasta finales del siglo XIX. Luego, partiendo de la concepción de que el bolero no solo fusionó ritmos, sino que fue un vehículo sonoro para la representación de los sentimientos y la vida privada e íntima de los sujetos, se establece cómo esta melodía devela los paradigmas del amor y de la erótica occidental en nuestro continente. También, se detallan las implicaciones de dicha concepción del amor en las nuevas producciones estéticas melodramáticas evidenciadas en las letras por demás sencillas del bolero, en la literatura y en general en las producciones artísticas colectivizadas a través de los medios de comunicación de masas. Es en este punto donde se reflexiona en torno a los elementos de la cultura popular que hacen del bolero un objeto que, estudiado desde la carnavalización, por ejemplo, enuncia y denuncia la complejidad de las interacciones de las clases sociales y sus discursos de poder. Finalmente, nos ocuparemos de un tercer elemento constitutivo de este paradigma representacional que se estructura en

la expresión cultural llamada bolero; a saber: la estética del kitsch. Dicha estética implica un triunfo, por antagonismo, al Modernismo circundante; es decir, transitamos de una estética que busca representaciones de carácter sublime a unas expresividades que incorporan lo aparentemente inelegante.

En tal sentido, el bolero se consolida a manera de un elemento cultural que está en la base de la identidad latinoamericana. A continuación, detengámonos, pues, en un primer desarrollo historiográfico de esta expresión cultural que es el bolero.

### Una breve historia del bolero

*“Por alto está el cielo en el mundo,  
por hondo que sea el mar profundo...”  
(Flores, 1935, 3m31s)*

Hay quienes aseguran que el bolero es un producto cultural que nace de la mano de las dinámicas culturales contemporáneas a partir de 1930, fomentado por las industrias disqueras, cinematográficas y radiofónicas. Visto desde este aspecto, el origen del bolero tendría que ser entendido dentro del crecimiento de las ciudades latinoamericanas con todo lo que ello implica, como la ampliación de las actividades urbanas, el desplazamiento y llegada de migrantes y todas aquellas formas de expresión propias de las sociedades masificadas. Las pasiones colectivas y demandas espirituales no escapan a los requerimientos de un sistema industrial y capitalista en el que los sentimientos se ven seriamente implicados. Así lo explica Rafael Castillo Zapata, estudioso del bolero:

*Al crecer las ciudades y al masificarse la demanda y formas de expansión espiritual en sus sociedades recién asomadas a la explosión industrial y técnica del siglo, las formas populares de expresión artística fueron rápidamente apropiadas por los mecanismos de la difusión comercial masiva, entrando a formar parte, así, del llamado*

*negocio del espectáculo (Castillo, 1992, p. 27).*

No obstante, el origen del bolero como resultado histórico multicultural con todos sus elementos primigenios no puede limitarse solo al surgimiento de la industrialización de su música, sino a sus orígenes considerados legados por ser herencias de las operaciones intelectuales de los artistas; herencias que también hacen parte de la cultura oral o vernácula y que llegaron a nuestra América con los avatares de la Conquista. A continuación, haremos un breve recorrido por los legados más importantes para conocer sus aportes: el europeo, el africano y el amerindio.

Se plantea que el bolero, ritmo para bailar y canción lírica, tiene su cuna en Europa y proviene de la combinación de la danza y la contradanza, principalmente de España con el aporte de la guitarra, el cajón de madera, la zarzuela, las entonaciones, el cante jondo, la música flamenca y gitana en general. Inicialmente se difunde como una danza de movimiento ligero. En este sentido, nos dice el historiador Terán Solano:

*Posiblemente el bolero es una manifestación musical gitana, pues su nombre puede venir de la expresión ‘volero’ de volar, y las danzas gitanas a veces implican movimientos agudos y rápidos que aparentan el vuelo de aves. Además, si nos fijamos en la instrumentación musical de las danzas gitanas notamos guitarras y unas cajas de madera que hacen de percusión, además del aplauso y el uso de las palmas de las manos (Solano, 2000).*

Otros países de Europa, a partir de esta hibridación no solo musical sino también cultural, hicieron aportes al bolero, particularmente Francia y Austria; justamente de allí viene la influencia de los violines y del piano. También, se hace sentir la influencia del canto lírico italiano, la melodía de la romanza francesa, la canción napolitana y los aires ingleses del country *dance* (Podestá, 2007, p. 97).

Pasemos ahora a mirar otro de los aportes culturales de esta expresión: los legados africanos. Cuando el negro llega a nuestras tierras en calidad de esclavo y hace de América la continuación de su tierra es su música erótica, escandalosa y orgiástica la que sirve de refugio a sus lamentos. Ésta, se sabe, fue indudablemente satanizada por el blanco. De ellos y de los pueblos del Caribe hereda el bolero variados instrumentos de percusión, aunque también hubo de viento y cuerda fabricados con materiales propios de América que le dan un carácter particular. Al respecto, Manuel Castro Lobo en *El aporte de la música latinoamericana a la música universal (1994)* nos ilustra lo siguiente:

*Entre los instrumentos de percusión tenemos tambores de un parche, tambores de dos parches, tambores de tronco excavado, sonajas, hierros con forma de campanas, las claves, marimbas de arco, de pie y colgadas, tubos de bambú, etc. Un curioso instrumento de pulsación es la marímbula. Consiste en un cajón o una calabaza sobre la que se aseguran láminas de madera o de acero, las cuales se pulsan con los dedos. Entre los instrumentos de cuerda tenemos una gran variedad de arcos musicales. Unos tienen un resonador de calabaza. Otros usan como caja resonadora la boca del mismo ejecutante. Otros arcos musicales se apoyan contra una batea o cajón, a efecto de amplificar su débil volumen. Dentro de los instrumentos de viento tenemos la flauta de nariz, la flauta de carrizo usada por los negros de Bahía y el cangá, el cual es una caña con orificios. El elemento rítmico se encontraba más desarrollado en la música africana que en la europea. Por ello, El aporte afro enriquece el ritmo de la música latinoamericana (Castro, 1994, p. 72-73).*

En cuanto a los legados amerindios, estudiosos como Samuel Martí señalan que la música de nuestros indígenas logró un grado de desarrollo igual o superior al alcanzado por la música europea en tiempos de Colón (Martí,

1968, p. 13). Aunque carecieran de partituras, poseían una gran cantidad y diversidad de instrumentos musicales de cuya complejidad y posibilidades melódicas dan cuenta numerosos códices y crónicas que hacen referencia al papel trascendental de su música, además de la facilidad con que interpretaban y memorizaban la música europea de alto nivel contrapuntístico que no dejaba de sorprender a los conquistadores.

El aporte amerindio al igual que el africano se remonta a la fabricación de instrumentos, que, si bien tomaron como punto de partida los instrumentos europeos, mediante su creatividad, ingeniosidad y dominio musical fueron prodigiosos y favorecieron la consolidación de la música popular como algo substancial para la identidad latinoamericana. En el caso de la música, observamos esa doble influencia en los ritmos, los giros melódicos, los títulos y en los textos de composiciones europeo-americanas. Nos dice el musicólogo Castro Lobo: "Los indígenas, al tratar de imitar los instrumentos musicales del conquistador, crearon unos nuevos. Es así como surgen el cuatro, el charango, la chirimía, el laúd indígena, el violín indígena, etc." (Castro Lobo, 1994, p.71).

Así, bajo la fusión a lo largo del tiempo de todos estos legados primigenios hasta nuestros días, el bolero viene a ser, al entender de Tapia:

*...el resultado de varios géneros: de la contradanza hereda la percusión; de la habanera, el canto; del danzón, el estilo de baile abrazado, casi sin moverse de su sitio; de la música de Yucatán, el rayado rítmico de la guitarra prima y el respaldo tonal de la segunda que rasgueaba, y finalmente, la influencia del bolero español, que, aunque algunos consideran que sólo le da el nombre, otros sí le encuentran semejanza en el ritmo (Tapia, 2003, p. 340).*

Por su parte, el sociólogo Juan Podestá

(2007) manifiesta que es en el Caribe, específicamente en Cuba, donde todas estas influencias se depuran, sintetizando ritmos y músicas con sabores autóctonos; en particular, el danzón, la habanera, la contradanza, la danza criolla, también con la guajira, la clave y la criolla, hasta la litúrgica afrocubana. Continúa su análisis Podestá resaltando la importancia de países como República Dominicana, ya que aporta el patrón rítmico llamado cinquillo, fundamental para el desarrollo del bolero tal como lo conocemos.

En este mismo sentido, otra de las expertas investigadoras del bolero, Iris M. Zavala, ratifica que el bolero es una mezcla de culturas de África, Europa y las Américas, ya que para ella hay muchas fuentes: unas que hablan español, otras inglés, otras francés, otras papiamento, otras quechua. Subraya que el bolero nació entre los ingenios y los cañaverales: "el multiculturalismo y la poliglosia del bolero caribe provienen del microcosmos de las plantaciones, donde convivían muchas lenguas —el africano, el español, el portugués, el chino" (Zavala, 2000, p.29).

Después de esta fusión, de este mestizaje cultural, la expresión llamada bolero cobra la forma que la ha hecho popular hasta nuestros días. Así llegamos al que se considera el primer bolero, titulado "Tristezas", escrito por el cubano José (Pepe) Sánchez. Según los historiadores, Sánchez es un visionario y maestro del género bolerístico, en Santiago de Cuba, en 1883. Con él, los maestros compositores, músicos y literatos como Nicolás Camacho y Alberto Villalón, con el acompañamiento musical que denominamos 'clásico' (las guitarras y la percusión), revolucionaron el mundo musical. Ellos crearon cuartetos y tertulias que fueron muy bien acogidos. Pasados los años, el bolero evolucionó de música de cantinas a peñas de música, de serenatas. El toque romántico le permitiría adaptarse a todas las clases sociales y el avance tecnológico (en un primer momento, la radio) le permitió universalizarse. Luego, surgió otro prodigio de la ciencia, la grabación y el disco de acetato y vinilo;

con ello, el bolero llegaría a perpetuarse en el tiempo (Terán Solano, 2000).

Carolina Santamaría, doctora en etnomusicología y reconocida investigadora en esta área, expone que a finales del siglo XIX los cantantes llamados trovadores populares empezaron a desplazarse por toda la isla llevando consigo y popularizando el bolero.

Este ejercicio de tradición oral aunado a las nuevas tecnologías que entraban a la isla (a Cuba) aceleró su proceso de popularización. Esto ocurrió no solo en Cuba, sino en todo el Caribe. Ambos aspectos fueron claves para la popularización del bolero en toda la cuenca del Caribe durante las primeras décadas del siglo XX. Más adelante, afirma Santamaría que para mediados de los años veinte los compositores populares mexicanos Guty Cárdenas y Agustín Lara crearon un estilo propio de bolero, en el cual se atenúa la sección de la percusión, al tiempo que se enfatiza el uso de cuerdas y se usa un estilo vocal más parecido al de la tradición lírica tomada de la ópera, la cual es típica de la canción mexicana de principios del siglo XX. Mientras tanto, en Cuba, el Trío Matamoros fusionaba el bolero con el son —como el famoso “Lágrimas negras”— y, en Nueva York, el puertorriqueño Rafael Hernández y la mexicana María Grever experimentaban con armonías influenciadas por el jazz y con instrumentaciones cercanas a la de la big band caribeña proveniente de Cuba” (Santamaría, 2008:19). Llega el auge de los sextetos y septetos y aparece en el escenario Benny Moré y, a partir de 1927, La Sonora Matancera, agrupaciones marcadas por el son y el bolero. Dicha manifestación aún hoy en el siglo XXI se mantiene con gran acogida entre los públicos populares del continente. Continúa explicando Santamaría:

*En 1930, el bolero se convirtió en uno de los productos más importantes de la industria cultural mexicana, gracias al establecimiento en ese país de una de las emisoras privadas más influyentes del continente, la*

*poderosa XEW, La voz de América Latina, propiedad de Emilio Azcárraga. La emisora se lanzó en 1930, respaldada por una gran inversión y un reparto musical de lujo para su programación diaria, en la que se presentaban los músicos y cantantes más importantes de la cuenca del Caribe, entre ellos figuras consagradas de la canción romántica como el cantante Alfonso Ortiz Tirado, y compositores talentosos que estaban comenzando su carrera, como el famoso Agustín Lara* (Santamaría, 2008, p.19).

Agustín Lara en México se consolida como una figura emblemática al incluir el piano en sus composiciones. Con posterioridad a 1935, puede decirse que hay una decadencia del bolero, pues para ese entonces, con la acogida de los sextetos y septetos, hay un gran auge e interés por el son, ritmo másailable y alegre. Por otra parte, la crisis económica que deja la Primera Guerra Mundial y la depresión en 1929 impiden que la música latinoamericana siga difundándose y comercializándose en otras latitudes. Muchos años después, entre 1940 y 1960, se afirma que hay una época de oro del bolero, pues los medios de comunicación de masas, principalmente la radio, contribuyen grandemente a su difusión. De esta manera, surgen nuevos intérpretes y grandes tríos, como Los Panchos, que lo consolidarán como una de las principales manifestaciones de la cultura popular latinoamericana.

Una vez realizado este panorama general del bolero, en el cual situamos la hibridación cultural que lo constituye, así como algunas de sus especificidades instrumentales y musicales en general, pasemos a analizar un poco más en detalle otros componentes representacionales que están presentes en esta expresión cultural (una de las más importantes en el ámbito latinoamericano). Ya decíamos anteriormente que son tres los aspectos que consideramos centrales en la perspectiva de la representación cultural del bolero: el

amor melodramático, las expresiones de la cultura popular y la estética del Kitsch. A continuación, nos centraremos en la primera de ellas.

### El modelo amoroso melodramático

*“Amor es un algo sin nombre que*

*obsesiona al hombre por una mujer...”*  
(Flores, 1935, 3m31s)

Como ya mencionamos, el bolero en tanto que manifestación cultural de la música popular es conocido como la canción de amor por excelencia. En él confluyen las expresiones de los sentimientos más profundos de amor y desamor a manera de representaciones simbólicas que han ido transformándose geográfica y temporalmente. En éstos priman los mecanismos de transmisión de las tradiciones que los determinan.

Tales mecanismos son los que consolidan la memoria colectiva de una sociedad y a su vez ejercen la permanencia u olvido de la canción de amor, de acuerdo con las relaciones de pareja, sus transformaciones y sus ejercicios en la vida cotidiana (sus invenciones, las tradiciones orales, sus realidades y apasionamientos). De allí que del gran tema de la canción de amor surjan referentes semánticos que tienen que ver con sus disgregaciones maniqueístas, tales como la adoración y el odio, el enaltecimiento y la decepción, la dicha plena y el abandono, la amargura y el embeleso, entre toda la gama de pasiones que profesan los amantes en cualquier momento de la historia. Respecto a esto, la estudiosa del bolero María del Carmen de la Peza afirma que la transmisión de estos mecanismos se hace mediante dos formas de almacenamiento diferenciados en la memoria colectiva: la memoria hábito y la memoria semántica (De La Peza, 2001, p. 23). En la primera, las canciones de amor se aprenden por repetición y se cantan y se evocan de modo mecánico; mientras que, en la segunda, la canción de amor se transforma en un catálogo de comportamientos

afectivos (De La Peza, 2001). Significa esto que esa memoria colectiva de los pueblos no solo está arraigada en la repetición del ejercicio musical del bolero, la mayoría de las veces sin la mediación de la escritura, sino como una formación discursiva y un dispositivo de enunciación (De la Peza citando a Foucault 2001, p.11).

***“Para Occidente el amor de pareja se reconstruye en el imaginario colectivo bajo un fin claro e innegociable: la consecución de la felicidad eterna”***

El bolero expresa fielmente la vivencia del amor y de las pasiones, los cuales han sido temas centrales de los hombres y las mujeres a lo largo de la historia. Ahora bien, como afirma Coral Herrera, las emociones están mediadas culturalmente y están predeterminadas por la cultura en que se incardinan (construidas a través del lenguaje, de los relatos, de los símbolos, los mitos, los estereotipos, los ritos y las creencias) (Herrera, 2010). En este sentido, es menester señalar que todas las relaciones que elaboramos a partir de la interacción social inciden directamente en la construcción cultural de las emociones y el amor. Dicha relación entre el insumo cultural y la vivencia es de doble vía. Para el caso de América y el surgimiento del bolero, cuyas letras enuncian principalmente las disquisiciones del amor de pareja en cuanto al amor pasional, erótico o romántico, se hace imperante determinar que el paradigma de este amor deviene de historias y entramados culturales europeos heredados de la tradición oral, los cuales fueron incorporados en la construcción de nuestra propia realidad a partir de la consolidación cultural de la identidad latinoamericana. Ahora bien, esta idea del amor romántico que data del siglo XIX, tan acentuado en nues-

tra idiosincrasia contemporánea, tiene un trasfondo histórico que obedece a una construcción socio cultural y no a un fenómeno individual, biológico y natural como se suele percibir (Herrera, 2010). Es un largo entramado histórico que se amoldó a las épocas y a sus particulares intereses. Del libro titulado *Estudios sobre el amor de Ortega y Gasset* se puede inferir que todas las concepciones que se hagan del amor romántico no pueden desconocer esta secuencialidad del amor a la usanza histórica:

*¡El amor romántico! He aquí un ejemplo de lo que antes he llamado “modas del amor”. Sucedió a la galantería del siglo XVIII, que, a su vez, no era sino moda subsecuente a la “estima” del siglo XVII, “al amor platónico” del XV; en fin, al “amor cortés” del siglo XIII y “gentil” del XIV. No hace falta acercarse, lupa en mano, al detalle histórico para que surja ante nosotros con su perfil diferente tan variada fauna erótica (Ortega y Gasset, 1981, p.169).*

Otro aspecto a resaltar es que para Occidente el amor de pareja se reconstruye en el imaginario colectivo bajo un fin claro e innegociable: la consecución de la felicidad eterna, pregonada por la concepción del amor romántico y alcanzada mediante la obtención del objeto amoroso como fin último del triunfo del amor: el matrimonio. Éste, nos dice Herrera, visto a profundidad y fuera del ideal del amor, es “... un arma de control social cuyo fin es la perpetuación de la familia nuclear tradicional, el sistema patriarcal y el capitalismo democrático” (Herrera, 2010, p.20). No obstante, para el bolero la felicidad es uno de los insumos más constantes en las letras; es decir, la dupla temática amor-felicidad. Y, en este orden de ideas, se aborda el enamoramiento, con todas las sensaciones avasalladoras, tempestuosas, volcánicas y orgásmicas. En otras palabras, dicho estado ideal es aquel en el que se quisiera estar permanentemente. No en vano, de la mano de la modernidad,

el amor romántico ha sido el tema de toda la industria cultural, así se puede rastrear en la literatura, el cine, el arte, la música, aun antes de la aparición de los medios de comunicación de masas. Este ideal, mitificado en el amor de pareja, causa grandes gozos, pero también grandes infortunios.

Es en este punto donde el paradigma del amor romántico occidental aunado a las nuevas industrias de grabaciones fonográficas, la radiodifusión y el cine, nutren la exacerbación de los sentimientos que llevados a estados superlativos van a constituir el insumo fundamental del melodrama y cuyo discurso amoroso será el eje central de todas las formas de producción cultural como mediador de subjetividades.

Ahora bien, es preciso aclarar que el melodrama surgió en el siglo XVII, en Italia, esencialmente con la ópera y la combinación de partes dramatizadas y musicalizadas que ésta integra. Con el tiempo se ha consolidado a manera de un género en el que confluyen las más variadas manifestaciones de la “cultura popular” de los últimos dos siglos como el teatro, la pantomima, la música, la literatura, el cine, la televisión, la fotovela, el cómic, la canción popular: bolero, tango, fado, canción ligera y la radio” (Castaño citando a Pérez Rubio, 2010, p.45). Su lenguaje es, principalmente, el lenguaje del mito del amor romántico que convierte los sentimientos en espectáculo popular. Así, todo lo que es el amor se dice a través de palabras codificadas culturalmente. O sea, no existe sentimiento amoroso fuera del lenguaje y de las tradiciones; dicho sentimiento pasa por cómo se define y construye dicho lenguaje y sus socializaciones. Desde esa perspectiva, dentro del canon de su narrativa, sintaxis y retóricas, el melodrama generó modelos amorosos contundentes y de larga duración cultural (Oroz, 1997).

Estos modelos amorosos, por lo tanto, no escapan a los dramas populares cuyos personajes se intrincan en batallas maniqueas entre el bien y el mal. Además, representan los valores morales

de la sociedad en la búsqueda de un final feliz con sus historias desgarradas y fracasadas auestas. De tal modo, encarnan el ideario colectivo propio de las masas, visto peyorativamente desde la alta cultura, por el hecho de ser popular. Según Pablo Pérez Rubio, el melodrama es un “género de géneros, es la representación del sufrimiento, aunque en él haya lugar también –siquiera con carácter efímero– para la plenitud, la felicidad y el goce. Por ello es, quizá, el que más esmero ha puesto en escrutar, con el peligro que comporta, todo ejercicio de impudicia del alma humana” (Castaño citando a Pérez Rubio, 2010, p. 16).

No obstante, es importante resaltar que hay otra faceta del melodrama. Se trata del sentido subversivo que tiene al enunciar y denunciar situaciones cotidianas que, por complejas, desbordan la aparente sencillez de sus representaciones:

*Asociado tradicionalmente a formas teatrales pensadas en términos de maniqueísmo moral o social que enfatizan la acción y la peripecia afectiva, el melodrama ha sido, sin embargo, vehículo de protesta y debate de valores caros a diversos grupos sociales: el patriotismo nacional, el anticlericalismo, la lucha por el mejoramiento de las condiciones de vida del proletariado, por la dignidad y los derechos de la mujer, contra el fascismo, ... la lista sería interminable (Apter-Cragolino, 1995, p. 126).*

La dinámica de representación que hemos venido caracterizando, como ya se dijo, atraviesa diferentes expresiones artísticas y estéticas. Dentro de ellas, desde luego, se encuentra la música popular, cuyo protagonista aquí es el bolero y su dinámica narrativa: esas letras que, curiosamente, se dirigen ya no a la colectividad, sino al individuo. Como dice María del Carmen de la Peza, la noción de apropiación que se vive a nivel individual con sus representaciones amorosas, “... remite

a la idea de incorporar al bolero, sus contenidos, sus prácticas, como algo propio” (De La Peza, 2001). Mediante modelos estereotipados, se asume el amor como una batalla propia, pero que, como vimos antes, corresponde al mito del amor romántico. La imaginación melodramática propia del bolero parte además del tradicional punto de vista heterosexual; es desde esta concepción conservadora desde donde se representa la idílica pasión amorosa. Hay, de todos modos, una generalidad que permite apelar a ambos géneros en el bolero, según quien realice la interpretación (hombre o mujer). Esto, precisamente, ha abierto la posibilidad en dicha expresión de ser vehículo para la crítica misma, más allá del paradigma patriarcal en el cual el hombre ama y la mujer recibe. Ante esto, Iris Zabala considera:

*Cada bolero da una nueva demostración del arte de la alusión, que le es indispensable para decir y no decir, para dejar entender y rechazar lo entendido. A veces la letra –aquella que habla– se deja llevar a decir una cosa distinta de la que quería. Pero... pero...stop...manifestación de lo que es la relación sexual, se basa en la ambivalencia del lenguaje. De tal manera que los textos no siempre se hacen desde la posición masculina; ya dije que los boleristas juegan a la ambigüedad sexual, pero al mismo tiempo –hombre/mujer, mujer/mujer, hombre/hombre, que estas son las variaciones– dicen el goce en una liberación extraordinaria (Zabala, 2000, p.36).*

Luego de rastrear cómo el bolero funciona a partir del modelo del amor romántico y sus itinerarios temáticos, detengámonos a continuación en otra de sus especificidades estructurales y representacionales; a saber: la incorporación que hace de los elementos provenientes de la cultura popular.

## Los elementos de la cultura popular

*“Yo estoy obsesionado contigo y el mundo es testigo de mi frenesí...”  
(Flores, 1935, 3m31s)*

La canción de amor, como se le suele llamar al bolero, es considerada en tanto un elemento de la cultura popular toda vez que surge de la influencia y adopción del discurso del amor a partir de los imaginarios míticos y literarios dominantes procedentes de Europa. Dichos imaginarios nos llegan a manera de herencia del proceso de transculturación suscitado en Latinoamérica. Por otra parte, hay en él otras raíces de carácter autóctono y de procedencia africana, como ya se ha señalado aquí. En tal sentido, en nuestro continente se ha asumido y adaptado de la mano de la tradición oral, mediante una hibridez discursiva que nace de lo urbano y se acomoda a nuestras realidades y geografías. Y, de manera muy especial, llega a convertirse en un referente de la identidad caribeña. Enrique Plata Ramírez afirma al respecto:

*Así, toda esta narrativa deviene en intertextos de la cultura popular caribeña, en correlatos de lo periférico y del melodrama. Vicente Francisco Torres considera que el Caribe y Latinoamérica se vieron en la necesidad de formular sus propios textos, más alegres y festivos, desenfadados y desprejuiciados, como forma de manifestar la independencia frente al discurso cultural etnocentrista. Este discurso finisecular se reconoce como contradiscurso de la historia oficial literaria, al asumirse en cuanto discurso de contracultura, de resistencia, por sostener y articular en su interior correlatos del melodrama como lo folletinesco, lo fotográfico, lo cinematográfico y los múltiples intertextos musicales (Plata, 2008, p.55).*

Es desde este enfoque que Silvia Hueso Fibla en su tesis doctoral *Ya no estás más a mi lado corazón: Estética Camp en América Latina* sustenta que a partir de la noción híbrida de cultura y de sus fuerzas en conflicto se llega a un concepto dinámico y heterogéneo de lo popular, históricamente opuesto a lo letrado. Lo popular, entonces, aparece ligado a la oralidad y desde las primeras aproximaciones teóricas al fenómeno, se ha relacionado con la dominación que implica una subalternidad respecto del orden hegemónico impuesto. Aquí recurre al pensamiento Gramsciano en el que la hegemonía es la fuerza que ejerce el poder sobre las clases menos favorecidas; así, la cultura popular permea el sistema (Hueso, 2012). Es esta dinámica de cultura popular, con sus características de alteridad, la que analiza Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* desde la idea de la circulación cultural; a través de ésta, las clases populares ejercerán su contradiscurso desde la cultura oral versus la cultura escrita. El resultado será contradictorio, pues los discursos se canjean y se asumen entre sí, se influyen mutuamente, se mezclan; en definitiva, se enriquecen. En su libro dedicado a este tema, en particular a los itinerarios concernientes al bolero, titulado *La novela bolero Latinoamericana*, Vicente Francisco Torres señala que toda la música de la cultura popular, que obviamente incluye el bolero, se nutre de los elementos transgresores que animaban la fiesta del carnaval, del baile. Aquí tienen cabida los términos soeces, de la hiperbolización del cuerpo y de las letanías burlescas (Torres, 1998). En este orden de ideas, Silvia Hueso Fibla también reflexiona sobre la festividad barroca de la mascarada carnavalesca, la cual está relacionada con componentes de la parodia. Para Bajtín, por su parte, el humor popular propio de las tradiciones se oponía a las ceremonias formales de la Iglesia y el Estado, por lo que existían mitos paralelos entre serios y cómicos. Esta situación era aprovechada por el pueblo que, a manera de subversión, mezclaba el arte con la vida, las clases so-

ciales, el público con los actores, etc. Y es que el carnaval, mediante el humor, permitía transgredir las rígidas normas jerárquicas. En la fiesta del Carnaval, con sus recursos inherentes, como la máscara, tienen lugar los ritos de la transgresión. Nos dice el maestro ruso:

*El tema de la máscara...es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastaría con recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las monerías son derivados de la máscara. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras. (Bajtín, 1989, p.41-42).*

En este orden de ideas, no olvidemos que el bolero es poesía no solo para cantar, sino también para bailar, lo cual enfatiza su componente carnavalesco: “todo un universo de música y ritmos que se pueden relacionar con las identidades y emociones, desde suaves melodías que narran las historias del corazón vulnerado, a la repercusión de las secuencias, en el movimiento y ritmo de música carnavalizada y paródica” (Zavala, 2000, p.19). El discurso del bolero, visto desde la carnavalización de Bajtín, vendría a ser una expresión cultural que proviene de los palacios europeos renacentistas, transita hacia la burguesía desde el Moder-

nismo y se queda felizmente acogido en los espectros menos favorecidos de la sociedad. En este juego identitario se garantiza el éxito de la parodia y la unicidad social del discurso del amor romántico en occidente, donde todos, letrados y no letrados, cantan y comparten la canción de amor. Iris Zavala lo describe fielmente, como en la festividad barroca de la mascarada carnavalesca analizada por Bajtín:

*Del salón de baile de la burguesía llega también al fondo de la casa del trabajador, y al baile al aire libre de las ferias y festividades públicas; los espacios del “carnaval” político, del utópico social/sexual donde, por unos instantes, todos somos iguales. Las mismas palabras capitales –amor, pasión, orgullo, engaño, delicadeza, impaciencia– se levantan en recorridos de significación (Bajtín, 2000, p.58).*

En el mismo sentido indicado por Zavala, Enrique Plata Ramírez en su texto *El Caribe cuenta y canta* hace el análisis de la simbiosis del bolero como manifestación de la cultura popular latinoamericana, e incorpora los elementos teóricos de Bajtín sobre la cultura popular y la carnavalización:

*Este nuevo discurso narrativo-musical deviene en crónica de la cotidianidad, que se cuenta desde un mundo periférico y reseña la nadería del barrio. Muestra la transgresión de la cultura popular con los ámbitos de la alta cultura, a través del contrapunteo pluricultural que se fermenta en los bordes. Este discurso se instaura también como lo escatológico, irreverente, festivo, paródico, que reifica los ámbitos de lo dionisiaco y la perversión; que se sustenta desde la cultura de masas, lo melodramático, el kitsch, a través del cual muestra la veneración hacia el ídolo, en cuanto personaje divinizado, desmitificado y adorado hasta la muerte o abandonado a su suerte. En definitiva, será un discurso de resistencia y contracultural. Será*

*esta, igualmente, una literatura que se regodea en el melodrama, para desde allí mostrar al sujeto periférico que hemos mencionado y explotar los sentidos del lector que vibra a través de la lectura de estas obras y le pone a temblar ciertas fibras emocionales y muy íntimas (Plata, 2008, p. 62).*

Siguiendo con este recorrido por los entramados constitutivos del bolero, se hace evidente que la cultura popular ejerce un papel determinante no solo en el fragor de las pasiones individuales y colectivas como mera práctica identitaria. Toca, además, directamente a la humanidad y, con ella, al arte y a las bases políticas y sociales en las que concurren todas las etnias, idiosincrasias y clases sociales latinoamericanas. Así, la “carnavalización” en los rituales de baile e interpretación del bolero subvierte los discursos del poder y configura una América joven que aún protesta. Veamos a continuación cómo el componente llamado kitsch se erige como una nueva estética para la música popular latinoamericana.

### La estética del kitsch.

*“Por más que se oponga el destino  
serás para mí, para mí...”  
(Flores, 1935, 3m31s)*

En todo este análisis del bolero como manifestación de la cultura popular latinoamericana numerosos investigadores coinciden en que es desde su origen híbrido y pluricultural que convergen múltiples formas estéticas y musicales. El bolero, hijo de cuatro modernidades del Barroco, del Romanticismo, del Modernismo literario latinoamericano y de nuestra Vanguardia con el Boom, es un hecho que se hace visible a partir de distintas actividades y publicaciones. Se cristaliza con el apoyo de editoriales y de críticos, con la consolidación de la industria discográfica y con la transformación del arte y la literatura tradicionales. De esta suerte, el bolero lleva a cabo esa aventura que relaciona lo culto, lo popular y lo ma-

sivo; de manera que, como expresión, guarda siempre un vínculo con la modernización de nuestro continente.

Por otra parte, al incluir elementos de lo que ha dado en llamarse estética de lo kitsch, el bolero encuentra y conquista nuevos escenarios propios de la cultura popular; y lo hace a través de estrategias como su inclusión en tangos, rancheras, corridos, así como en el cine y la literatura. Dicha expresión kitsch viene a corresponderse con lo que suele asumirse como algo de mal gusto, cursi; esto es, expresiones descatalogadas. Sin embargo, pese al rechazo que recibe desde perspectivas aristocráticas de la cultura lo kitsch permite un mismo lugar de enunciación para las clases altas y bajas; es decir, posibilita una convergencia de estéticas y espacios. Lo kitsch se centra en el artefacto que copia ciertas obras artísticas u otros objetos auráticos (Hueso, 2009). La emotividad con que se asume el objeto kitsch y su vínculo con el público popular que lo consume es lo que lo une necesariamente con la cultura de masas y con la modernidad.

En esta época alcanza su auge en escenarios urbanos compartidos por todas las clases sociales, en escenarios como los clubes nocturnos, los bares, los cafés y los cabarets. Continúa Silvia Hueso argumentado que el kitsch y la cultura de masas son elementos de las narrativas actuales que ejemplifican los conflictos de clase en las sociedades latinoamericanas post-industriales y neoliberales. En este sentido, el teórico Wilson Ignacio Ibáñez plantea que se debe precisar que el kitsch hace parte del reciclaje estético despreciado por la alta cultura, desde la cual se cataloga dentro de “la estética del mal gusto”; no obstante, dada su acogida y la seducción que opera, termina convertido en algo así como “el mal gusto del buen gusto”. Moles-Wahl lo manifiestan del siguiente modo:

*Al hablar del kitsch es inevitable  
revisar aquella sensibilidad a la  
cual está ligado este concepto,  
sus manifestaciones referidas a*

*la producción y el consumo de  
objetos artísticos (...) como a  
la estetización de los diferentes  
dominios de la vida social desde  
la cual se afirma constantemente  
una asimilación del arte con una  
presunta elevación cultural; en  
otras palabras: “entroniza el arte  
como un bien superior(...) que  
impregna de sublimidad a quienes  
entran en contacto con él (...)  
reduce la potencia de sus efectos al  
cumplimiento de ciertas funciones  
prácticas (...): la decoración y la  
ornamentación” (Ibáñez citando a  
Moles-Wahl, 2013, p.42).*

Continúa Ibáñez explicando que, desde su aparición, el kitsch se considera como un ensayo que se basa en resolver estéticamente la tensión existente dentro de un conflicto moral inherente a la pequeña-burguesía: “la tensión entre un modelo de vida romántica y un deseo de instalación confortable” (Ibáñez, 2013, p.156). El kitsch en su sensibilidad suele alimentarse de la redundancia, de las formas más grotescas, de lo conmovedor y de aquello admirable, de lo sensiblero. Desde otra mirada, vendría a corresponder que aquello catalogado como artístico consiste en una acumulación de efectos sentimentales que le dan sentido a la vida (Ibáñez, 2013). En este punto, cabe traer a colación la pregunta que se formula Alan West Durán sobre la relación entre bolero y kitsch:

*¿El bolero es kitsch? Según  
Calinescu, el kitsch representa una  
forma estética de mentir y, para  
Adorno, “unaparodia de la catarsis”.  
O sea, el kitsch está involucrado en  
la decepción y la autodecepción,  
ya que es imitación de una obra de  
arte verdadera que no admite ser  
falsificada, es decir, quiere vender  
gato por liebre. Pero ¿cuál sería el  
“original” que el bolero falsifica?  
¿El lied, el aria operática? El lied  
ciertamente comparte muchos  
elementos que hoy asociamos con  
el bolero: composiciones breves,  
frecuentemente de tema amoroso,  
empapadas de un romanticismo*



*innegable, con instrumentación sencilla (Durán, 2019).*

Todas estas disquisiciones sobre el *kitsch* como concepción estética y su relación con el bolero (manifestación de la cultura popular en el cual convergen tanto expresiones letradas como iletradas, que consolidan la identidad caribeña) nos permiten afirmar la paradoja central de sus expresiones: se trata de la estética del mal gusto que a todos nos gusta. Desde este punto de vista, el *kitsch* para nosotros no puede escaparse a reconocer que el bolero y sus intérpretes, coincidiendo con el Modernismo latinoamericano como estética literaria, guarda relaciones intrínsecas con los conceptos antes mencionados por los teóricos. Es decir, que si lo *kitsch* se centra en el artefacto que copia ciertas obras artísticas u otros objetos auráticos como afirma Silvia Hueso, o como plantea Calinescu, representa una forma estética de mentir y, para Adorno, “una parodia de la catarsis”, entre otros conceptos, el *kitsch* en el bolero tiene su propio símbolo en sus composiciones. Uno de los autores emblemáticos de boleros es el mexicano Agustín Lara (máximo exponente del bolero yucateco). Sus boleros como composiciones líricas bajo el ritmo sensual, dan cuenta de las simbologías que enmascaran las idealizaciones del amor romántico en el contexto de la estructura social latinoamericana. Para esto, Lara fusiona el danzón cubano con el bolero mexicano bajo fórmulas que imbrican el código retórico de lo amoroso. Además, contempla no sólo los espacios físicos para una gama de formas posibles de interacción de los protagonistas de la historia de amor, sino también “sus comportamientos ante las distintas situaciones” (De la Peza, pág. 60).

Así, desde la óptica de Hueso, el artefacto que sería el bolero en su contexto cultural, imita ciertas obras artísticas (Modernismo). De tal modo que puede afirmarse que el *kitsch* en el bolero de Lara se revela cuando este aspira a tomar del Modernismo latinoamericano la perfección de sus formas estilísticas

(lo exquisito, el refinamiento de la imaginación y el lujo del verbo), aunando imágenes y palabras que trascienden su mera materialidad o apariencia a favor de las celebraciones del amor.

Todo esto, ayudado por su potenciación social a través de la radio, las salas de baile, el fonógrafo, el micrófono, los ritmos pegajosos, en los que cada uno de sus boleros transgrede los discursos sociales desde la barriada hasta la más encumbrada burguesía. Iris Zavala en su libro *El bolero historia de un amor* define los rasgos modernistas del maestro Agustín Lara, de paso trayendo a colación el discurso de Bajtín respecto de la carnavalización, de lo popular:

*Y posiblemente a Agustín Lara se deba el maridaje perfecto entre bolero y modernismo: serpentinas, pierrots, colombinas, esclavas. En los amores de carnaval, fulgurantes, intensos, instantáneos, Lara hace nuevo el nuevo mundo del bolero con sus noches de ronda, sus hastíos. En los anales del alfabeto amoroso, estas crónicas negras inquietan a hombres y mujeres. Cada letra es la espiral que se precipita en dos direcciones, en una representación imaginativa del cuerpo. Pedazo a pedazo reconstruye los amantes: el cuerpo tiene la última palabra (Bajtín, 2000, p. 71-72).*

A partir de la anterior afirmación de Zavala, cabe preguntarse si Agustín Lara logró o no, estéticamente, las aspiraciones del Modernismo; o si sus elaboraciones líricas constituyen sólo un intento fallido (como quieren hacerlo ver sus detractores), en la medida en que, en su búsqueda de lo exquisito, cae en lo cursi; es decir, en la imperfección que se cree distinguida. En otras palabras, la pregunta se orienta en el sentido de determinar si Lara cae en el *kitsch*, tal como lo entiende Calinescu; esto es, como una forma estética de mentir, como una impostura. Surge, entonces, la paradoja que consiste en suponer que una de las características de lo cursi es la sinceridad, según

señala Darío Jaramillo Agudelo en su libro *Poesía en la canción popular latinoamericana*. Lara es cursi, como lo anuncian sus detractores, no obstante, él mismo lo acepta. Al respecto, resultan altamente ilustrativas las afirmaciones hechas por el propio Lara a José Natividad Rosales, en una charla que sostuvieron en abril de 1960:

*Soy ridículamente cursi y me encanta serlo. Porque la mía es una sinceridad que otros rehúyen... ridículamente. Cualquiera que es romántico tiene un fino sentido de lo cursi y no desecharlo es una posición de inteligencia. A las mujeres les gusta que así sea y no por ellas voy a preferir a los hombres. Pero ser así es, también, una parte de la personalidad artística y no voy a renunciar a ella para ser; como tantos, un hombre duro, un payaso de máscaras hechas, de impasibilidades estudiadas. Vibro con lo que es tenso y si la emoción no la puedo traducir más que en el barroco lenguaje de lo cursi, de ello no me avergüenzo, lo repito, porque soy bien intencionado (Monsiváis, 1997, p. 62).*

De este modo, el maestro Agustín Lara le da al hecho de ser cursi un valor agregado que ubica sus composiciones en alta estima, como el mejor bolerista y letrista de su época. El cursi nunca se da cuenta de la cursilería en su propia persona, pues al hacerlo deja inmediatamente de serlo. Continúa Jaramillo, refiriéndose a este mismo aspecto, afirmando que Agustín Lara era un loco que se creía Agustín Lara y, por eso, era orgullosamente cursi. Por eso el yucateco inventó la “personalidad artística”, una imagen pública que él mismo, paradigma del dandi, creyó siempre verdadera (Jaramillo, 2008, p.55).

Es así como Agustín Lara, al igual que otros artistas considerados “sin estilo”, logran a través de la escritura e interpretación del bolero tomar el léxico de perlas, corales, alabastros, musas, hechizos, filtros, jardines floridos, entre otras expresiones y recursos típicos

del Modernismo. No obstante, pese a esto, sus canciones populares logran distanciarse de la estética cortesana y Modernista tan alejada y pasiva mediante un discurso abierto e incluyente para todos los lugares y los sujetos.

Lo que Lara hace es apropiarse inteligentemente de la cursilería y, al hacerlo, configura un itinerario afectivo que marca toda una época y a todo un continente; es decir, sus boleros logran ir mucho más allá de la supuesta inautenticidad que sus detractores pretenden atribuirle, pues sus composiciones consiguen hacernos parte de ese “arte de la felicidad” que es el bolero, tal como lo denomina Hueso (Hueso, 2009, p75).

Por último, podría decirse que toda esta amalgama de sentimientos, pasiones e instintos que enuncian las letras de los boleros, relacionada con el chantaje emocional entre los sujetos, es la parodia de la catarsis a la que se refiere Matín-Barbero (vista como la purificación de las pasiones del ánimo mediante las emociones que provoca la contemplación de una situación trágica). El *kitsch* resulta ser una parodia, potenciada en la imaginación melodramática que atraviesa los artefactos estéticos de la cultura de masas. Los boleros conmueven más allá de la simple emoción sensual y, los de Lara, rescatan la dimensión moderna de la música popular. En ellos, la canción de amor desarrolla distintos rituales de interacción. Evoca, por ejemplo, la dimensión de lo cursi con imágenes rebozadas, desmedidas, con figuras que desde el kitsch no pasan desapercibidas ni pueden tirarse al olvido. Recordemos una de sus emblemáticas expresiones líricas: “*Arráncame la vida con el último beso de amor, arráncala toma mi corazón, arráncame la vida y si acaso te hiere el dolor ha de ser de no verme, porque al fin tus ojos me los llevo yo*”. No hay que olvidar que el *kitsch* tiene como función principal provocar un efecto de carácter sentimental (Eco, 2009:68): nada mejor que el bolero para lograrlo. Y no es un arte momentáneo; en esos boleros “incultos” palpitan con fuerza el amor, la nostalgia,

el estremecimiento ante el desengaño (de hecho, son verdaderos modelos culturales de la vivencia afectiva). Sin lugar a dudas, la exploración de la marca íntima, de la vida que pulsa en cada una de esas canciones y en sus múltiples reminiscencias, han configurado nuestra educación sentimental.

La mayoría de los boleros cantan al amor no correspondido y es este insu- mo del que se nutre el kitsch: del dolor, la tragedia, del melodrama que estalla en llanto, de los sentimientos que se desnudan ante la vida. Entonces, si lo cursi identifica y, al generalizarlo gusta, habrá que decir que en todos late la cursilería y su aceptación radica en que, como dijo Ramón Gómez de la Serna, “*lo cursi abriga*” (Gómez, 1988, p. 32).



## BIBLIOGRAFÍA

- Apter-Cragolino, A. (1995). Jugando con el melodrama: género literario y mirada femenina en “Arráncame la vida” de Ángeles Mastretta. *Confluencia*, 11(1), 126-133.
- Bajtín, M. M., Forcat, J., & Conroy, C. (1974). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento (p. 12). España: Barral Editores.
- Gómez, C. H. (2009). La construcción sociocultural de la realidad, del género y del amor (Doctoral dissertation, Universidad Carlos III de Madrid).
- Fibla, S. H., & Fibla, N. G. (2012). “Ya no estás más a mi lado, corazón”, estética Camp en América Latina (Doctoral dissertation, Universitat de València, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española).
- Flores, P. (1935). Obsesión [Canción]. United Artists Records.
- Ibáñez Peñaloza, W. I. (2013). Kitsch y Camp la estética narrativa de Manuel

Puig en La traición de Rita Hayworth y Boquitas pintadas.

Lavery, J. E. (2001). Entrevista a Ángeles Mastretta: la escritura como juego erótico y multiplicidad textual. In *Anales de literatura hispanoamericana* (Vol. 30, p. 313). Universidad Complutense de Madrid.

Martín-Barbero, J., & Muñoz, S. (1992). *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo.

López González, A. (1995). Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas en el siglo XX.

Monsiváis, C. (2005). *Amor perdido*. Ediciones Era.

Moreno, E. (2003). La cara kitsch de la modernidad. *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, (26-27).

Peza De La, María Del Carmen (2001) *Bolero y educación sentimental*. Editorial Miguel Ángel Porrúa. México.

Plata Ramírez, E. (2008). El Caribe cuenta y canta: Transversalidades del discurso narrativo. *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios*, 16, 125-145.

Quance, R. (2003). Norah Borges y Ramón Gómez de la Serna: revisiones de lo cursi. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 71-85.

Reber, D. (2016). Pragmatic Passions: Melodrama and Latin American Social Narrative by Matthew Bush. *Revista de Estudios Hispánicos*, 50(3), 738-741.

Slifkin, M. (2014). Melodrama, the Americans, and the Global Television Imaginary. *CineAction*, 4-2.

Vera, J. C. (2010). El melodrama y la canción de despecho: ¿un mismo sentimiento? *LUCIÉRNAGA*, 2(4), 15-26.

Zavala, I. M. (2000). El bolero: historia de un amor. Celeste.