

# Estrategias mediáticas y de la cultura de masas en el posboom

## Media and mass culture strategies in the post-boom

Emmanuel Tornés Reyes  
Universidad de El Salvador, Cuba

e-mail: emmanueldejesus@cubarte.cult.cu

Recibido: 16/06/2020

Aprobado: 19/05/2021

La época del posboom coincide con la expansión de los medios de comunicación y de la cultura de masas. Su impacto se percibe en las ficciones de la tendencia, no en forma de eco, sino como una inteligente asimilación cultural por cuanto “toda cultura determinada históricamente genera un determinado modelo cultural propio” (Lotman 1979: 67); es decir, un régimen modelizador para acomodar en imágenes artísticas los imaginarios epocales. Esta palabra no se está registrada en el DRAE.

Durante muchos años los hispanoamericanos han estado ligados sentimental y culturalmente al melodrama folletinesco y a los *mass media* (cine, radio y televisión hace unos decenios). A partir de los años 60 este vínculo se fortalece con otras motivaciones. Néstor García Canclini alega que ese apego a los medios obedece a razones socioeconómicas directas. Los públicos, desilusionados de las burocracias estatales y partidarias, “acuden a la radio y la televisión para lograr lo que las instituciones ciudadanas no proporcionan: servicios, justicia, reparaciones o simple atención” (García Canclini, 1995: 23). Los medios fascinan porque escuchan y la gente siente –agrega a su vez Beatriz Sarlo– que no hay que “atenerse a dilaciones, plazos, procedimientos formales que difieren o trasladan las necesidades [...] La escena televisiva es rápida y parece transparente; la escena institucional es lenta y sus formas [...] son complicadas hasta la opacidad que engendra la desesperanza” (Sarlo, 1994: 83).

Los cuentos y las novelas de la nueva poética se distinguen por la coherente asimilación de las estrategias semióticas de ambos medios, sin menguar la calidad estética ni el potencial crítico del texto. Desde luego, el análisis de esta cuestión no es simple. Basta pensar, por ejemplo, que el lazo de unión entre esa “otra” cultura y los también llamados contestatarios del poder excede lo técnico al poner en evidencia las intenciones de los medios y contribuir a rescatar el hábito de la lectura, sin olvidar los citados lazos afectivos. Si se revisan las hojas de vida, veremos que son pocos los autores de la tendencia que en algún momento de su vida no han trabajado en periódicos, revistas, radio, televisión o cine, o que, sin haberlo hecho, escapan a su influjo.

De este modo, el joven latinoamericano se reconoce en una cultura específica y, al mismo tiempo, universal, cultura del amor hacia los boleros, tangos, sones, salsa, cinematografías y folletines de la región y, al mismo tiempo, el disfrute de la música occidental y de lo que algunos calificaron como “alta cultura”. Son, innegablemente, jóvenes de otro tiempo, otra sensibilidad y otra manera de afrontar la creación artística y los estándares de lectura. Vidas modeladas en lo audiovisual, lo cotidiano y la inmediatez, sin desentenderse de lo épico, aunque sí del afán universalista del *boom*.

Sus intereses siguen rutas distintas a las de la estética de los 60: prefieren literaturizar las pequeñas cosas del diario vivir. Meandros que los llevan a abrazar asuntos y códigos “subliterarios” de la novela rosa, el suspenso policial, el folletín radial y televisivo, la imagen y técnica cinematográficas, los géneros de la música popular latinoamericana y las figuras de la mitología audiovisual, “los cuales, a su vez, se nutren con frecuencia de elementos de la producción ‘culta’, reordenando perspectivas y diseños” (Bustillo, 2000: 43).

Antonio Skármeta advirtió esta peculiaridad. Para él, los nacidos en los años 40 son los primeros en enfrentar masivamente “la elocuencia de los medios de comunicación de masas” (Skármeta, 1981, 49) y en dar otra visión de ellos. Incorporan en los textos citas del rock y del slang publicitario, favorecen una “lectura desmadrada de todo lo que a la sociedad convencional le resulta solemne” (Skármeta, 1981, 57). En tal sentido, los melodramas y fotonovelas les sirven de prisma para mirar la realidad contemporánea.

Dichos escritores, anotó Ángel Rama, mezclan las “canciones de los Beatles con la jerga idiomática urbana o [...] iracundos mensajes antimperialistas con deslumbrada aceptación de la *mass culture*” (Rama, 1981: 24). Años antes, Margo Glantz había sacado parecidas conclusiones respecto al grupo mexicano La Onda: “Con Sainz y Agustín el joven de la ciudad y de clase media cobra carta de ciudadanía en la literatura mexicana, al trasladar el lenguaje desenfadado de otros jóvenes del mundo a la jerga citadina; al imprimirle un ritmo de música pop al idioma; al darle un nuevo sentimiento al humor –que puede provenir del Mad o del cine y la literatura norteamericanos” (Glantz, 1971: 13). Es decir, sensibilidad y técnicas de los lenguajes mediáticos se alían con una clara conciencia de su efectividad comunicativa e igualmente de su papel desideologizador. Por tanto, el problema consistía en lograr una escritura capaz de conjugar tan compleja unidad de propósitos.

Manuel Puig lo comprende y ejecuta como pocos en sus ficciones. Hablando de la novela *Boquitas pintadas* (1969), le confiesa en 1977 al crítico Miguel Osorio: “A mí me interesaba un aspecto en especial, esta gente había creído en la retórica del gran amor, de la gran pasión, pero no habían actuado de acuerdo con ella. Es decir, por un lado, creer en las letras de las canciones, y por otro, una conducta de cálculo frío, una típica actitud de clase media ascendente. Yo quise reproducir esa contradicción en la forma dada a la novela, contar una historia de cálculos fríos en términos de novela apasionada” (Osorio, 1977: 52). En efecto, a los nuevos narradores les interesa de manera especial profundizar en las relaciones cultura de masas-individuo-contexto, aprovechando al máximo las técnicas mediáticas. Con ellas, Puig recrea el subconsciente de sus protagonistas para averiguar por qué se da esa dependencia de las personas a los fenómenos de la cultura de masas y cómo se expresa dicho diálogo en el plano de la identidad cultural y en la posición frente al “otro”.

Años más tarde, refiriéndose a *Pubis angelical* (1979), Puig comenta: “trato de captar los contenidos inconscientes, los deseos y temores que no afloran jamás a la superficie pero que son el origen de su comportamiento. Y todo esto es relatado en el lenguaje mismo de las películas y de estas novelas que han nutrido la adolescencia de la protagonista, y que constituyeron, en realidad, la expresión de mitos colectivos” (Bianchi, 1981: 6). Dos lustros después dice a Juan Manuel Ramos: “del cine tomé el gusto por la velocidad del relato, por la dosificación de la intriga y por la manipulación de la emoción” (Ramos, 1991: 89). Estas transferencias y apropiaciones narratológicas de las radionovelas y del folletín darán a las ficciones de Puig, desde *La traición de Rita Hayworth* (1968) hasta *Cae la noche tropical* (1988), un estilo inconfundible en las letras hispanoamericanas del siglo XX, experiencia cuya repercusión definirá un rasgo esencial, no sólo en el posboom sino también en otras prácticas narrativas posmodernas del continente.

A ello se refiere Alfredo Bryce Echenique en entrevista de 1999 con Miguel Rojas Mix. Recuerda con gratitud el escritor peruano el papel desempeñado por la cultura popular en su formación y los méritos de Puig en esa línea. Recuerda que a su llegada a Europa en 1964:

“entra alguien muy importante para mí, un escritor culturalmente valiosísimo y literariamente no se diga, Manuel Puig. Puig sale de los grandes temas colectivos, históricos, con ‘H mayúscula’ [...] para entrar en el territorio de la cultura popular, del cine [...] (Rojas Mix, 1999: 67).

Subraya Bryce que en sus clases universitarias de literatura latinoamericana estudia con detenimiento a

Cortázar y Manuel Puig, que son para mí el fin del boom dentro del boom, escritores que abren nuevos derroteros que llevan a los escritores de hoy, que van hacia una literatura sentimental del héroe, del antihéroe, de los personajes cotidianos de su barrio. No dejan de retratar formidablemente a sus sociedades, pero a partir de la canción, a partir de las lecturas populares, de las telenovelas y antes de los radioteatros. Esta cultura es tratada con la misma curiosidad y respeto porque nos hace reír, soñar, llorar o bailar, igual que puede hacerlo Quevedo [...]. Ahí están las claves de mi historia con hache minúscula, los personajes de lo que yo llamo, dentro de esos convencionalismos académicos que permiten meter las cosas dentro de una clasificación, literatura sentimental, la que se interesa en los sentimientos de los personajes, el territorio olvidado de la intimidad, cosas así como la trashumancia por las ciudades europeas que nos acogían, con las que soñamos y que habían sido totalmente dejadas de lado por el boom, ocupado por los grandes temas históricos (Rojas Mix, 1999: 67-68).

He citado con alguna extensión a estos dos novelistas porque sus obras son modélicas y profundas en el tema que tratamos. Algunos autores del boom supieron reconocer directa o indirectamente los aportes de Puig y de otros escritores del posboom en lo apuntado. Lo hizo Vargas Llosa en *La orgía perpetua* (1975) –ensayo donde defiende el papel del melodrama– y en la novela *La tía Julia y el escribidor* (1977), donde explicita el nuevo enfoque literario. A su vez Carpentier (semejante a otros autores del boom que dan el salto hacia la novísima escritura), lleva a cabo reformas de peso en sus narraciones y teorizaciones de la década del 70. Mientras muchos críticos miraban con desconcierto y hasta disgusto a los novísimos relatos porque acudían al melodrama como marco existencial de los personajes, el escritor cubano aclaraba que en América Latina “el novelista habrá de despojarse de muchos prejuicios. No habrá de temerle al melodrama. Todo es melodrama en nuestra época” (Carpentier, 1984: 43). García Márquez lo confirmaba en *El amor en los tiempos del cólera* (1984), novela donde rinde culto al bolero y el folletín.

Desde el ámbito comunicacional, Jesús Martín Barbero, en su libro *Televisión y melodrama* (1992), coincide con el novelista cubano cuando se pregunta si no estará en las redes del imaginario la conexión íntima del melodrama con la historia regional. “¿No será esa la razón –escribe– de que dentro de los géneros populares ningún otro haya cuajado aquí, que ni el de terror ni el de aventuras ni el cómico hayan logrado en la región una extensión y una intensidad comparables a la del melodrama? [...] el melodrama trabaja una veta profunda del imaginario colectivo y no hay acceso posible a la memoria histórica que no pase por ese imaginario” (Martín Barbero, 1992); reflexión justa porque, de acuerdo con Gisela Kozak, la masa no es “un ente amorfo y pasivo, receptáculo idiotizado de las invenciones y falsos conceptos” (Kozak, 1994: 56), como ciertos discursos de la hegemonía cultural de la modernidad nos hizo creer. Es más, añade Carmen Bustillo, “los mecanismos –con frecuencia inconscientes– del imaginario colectivo que sustenta sus manifestaciones, pueden revelarse –paradójicamente– como fuente de resistencia ante los centros de dominación cultural: resistencia no frente a los medios (lo cual sería, actualmente, casi imposible) sino, precisamente, frente a su control y recepción” (Bustillo, 2000: 47). En buena medida, el papel de lo privado y lo sentimental del

melodrama en la dinámica colectiva será corporizada en las ficciones por los autores del *posboom*.

La puertorriqueña Ana Lydia Vega lo reafirma en sus cuentos y opiniones: “Esta generación de escritores [...] ha echado mano de elementos de la cultura muy importantes, entre ellos la música, el humor, el baile, el lenguaje festivo, la santería, el espiritualismo; todo lo popular ha sido aprovechado para decir el país, para construir la cultura nacional” (Torres, 1998: 314).

Sin duda, un proceso intratextual generador de fuertes tensiones en la obras al vérselas estas con múltiples semiosis, ya que no sólo se apoyan en los “discursos sobre la realidad” sino en otros previamente reciclados y codificados que originan una vasta intertextualización desde lo mediático y la cultura de masas hasta juegos metairónicos con la literatura clásica, la vanguardia y la filosofía (flexión notable también en la posmodernidad europea, por ejemplo, en *Si una noche de invierno un viajero* [1979] y en *El nombre de la rosa* [1980]).

Desdibujar las fronteras entre lo canónico y lo masivo por intermedio de la cultura de masas y producir un cambio en la noción de literatura (Carlos Rincón, 1978), invita a modificar las ideas modernas sobre la llamada “subliteratura”; asimismo, induce a pensar en lo que Néstor García Canclini, al referirse a los contextos de antropología cultural, denomina “hibridación”. En *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), García Canclini plantea que lo culto, lo popular y lo masivo no están donde antes se encontraban. A pesar de que cierta modernización intentó acabar con la cultura tradicional, “hoy existe una visión más compleja sobre las relaciones entre tradición y modernidad” (García Canclini, 1990: 17), porque estas se han amalgamado hasta producir una condición nueva, la condición ecléctica, posmoderna. Ajustando el concepto de hibridación a lo antes escrito, se pudiera decir que las ficciones del posboom se caracterizan por su intensa hibridez.

A menudo los nuevos textos utilizan la frase corta, el diálogo preciso, la comunicación directa y la metáfora no rebuscada, elementos típicos del lenguaje mediático. Demarcan sus episodios, los contornos de personajes y escenas; la ambigüedad existe, pero no externamente sino en terrenos más ocultos. La prosa asimila el ritmo del bolero, el tango, el son y la salsa. Las historias a veces recurren de manera irónica al glamour de actores y ambientes (véase *De amor y de sombra* de Isabel Allende, *El cartero de Neruda* de Antonio Skármeta o *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz) y finales ajustados al suspenso.

Lo práctico y los sentimientos dominan a lo racional, lo dialéctico impera sobre lo metafísico. Intercalan spots publicitarios y sacan provecho a lo subliminal a fin de sembrar en el lector ideologemas de interés (lo logran muy bien Puig en sus novelas; la Allende en *La casa de los espíritus* alrededor de la figura de Pablo Neruda y la poesía; Ricardo Piglia en torno a Borges, Macedonio Fernández y el proceso argentino en *Respiración artificial*; Leonardo Padura en *Máscaras* y *Paisaje de otoño* respecto a Chandler y Montalbán).

Estos recursos reciben un esmerado tratamiento, vital para protegerlos de los manejos mediáticos o de las nimiedades de las novelas rosas y policiales de escasos valores. Las exigencias artísticas de las narraciones del posboom transforman esos préstamos en obras de alto vuelo literario. Por tanto, si el producto cultural de masas estimula lo consolatorio y se comporta como “una máquina de producir gratificaciones” (Eco, 1995: 20), la ficción del reciclaje se opone al facilismo y “hace del conflicto mismo parte de su propuesta estético-ideológica, retando al lector en su horizonte de expectativas” (Bustillo, 2000: 49). Esto lo confirma el escritor venezolano Eduardo Liendo al comentar el papel de los *mass media* en su novela *El mago de la casa de vidrio*: “Para mí fue claro, al momento de planear el libro, que la novela de caballería del siglo XX era el televisor. Esta pequeña novela no pretende un examen de la televisión, pero sí una manera de aproximarme a un hecho sumamente dramático: la posición de un maestro de escuela que enseña una serie de normas de convivencia social y de relación con la naturaleza que son desmentidas por el mago de la casa de vidrio, es decir, el televisor” (Torres, 1998: 296).

La unión de lo culto con lo popular en “los contestatarios del poder” ofrece saldos muy positivos en el empeño de disminuir “la escisión entre las minorías y el público masivo consumidores de novelas” (Gutiérrez, 1996: 24). Notamos la flaqueza de los lindes entre literatura culta y literatura popular, entre alta y baja cultura cuando la ficción se posesiona de la música popular. Con el melodrama, esta ocupa un sitio notabilísimo en la nueva narrativa. En otros tiempos se utilizó este recurso, pero en apariciones folcloristas, como complemento escenográfico. Los autores del boom no la esquivaron, pero la mantuvieron a distancia; sólo *Tres tristes tigres* (1967) la empleó a fondo desde la nostalgia. Cabrera Infante se lanzó a recuperar la intensidad de la vida nocturna de La Habana con sus bares, cabarets, cantantes y noctámbulos que unían la noche con el día siguiente. Sin embargo, el personaje narrador de la novela de Cabrera Infante transpira una ironía intelectualizada, ajena al manejo de este recurso en el posboom, donde la música forma parte del imaginario afectivo y la identidad de los sujetos del relato, y, en cambio, más cercana a la narrativa *camp* norteamericana.

Manuel Puig y Severo Sarduy son de los primeros en llevar a sus novelas la música. Tanto *De donde son los cantantes* (Sarduy) como *Boquitas pintadas* (Puig) adensan los conflictos respectivos enriqueciéndolos con las letras de varios géneros musicales. Puig recodifica los tangos y boleros; al reciclarlos y recontextualizarlos, los imprime un nuevo papel, el paródico. De ahí que sea imposible comprender la rica significancia de *Boquitas pintadas* sin descifrar su vasta interdiscursividad.

Las historias de sus tangos y boleros actúan como síntesis y antítesis de la problemática del relato principal, ya que al confrontarla esta las induce a violar el imaginario romántico. Un ejemplo es el bolero “Nosotros”, del cubano Pedro Junco. Se supone que el dilema del sujeto de la canción de Junco es el mismo del protagonista de Puig; pero mientras aquel actúa como un héroe al renunciar a su amada en forma voluntaria para no infectarla con su tuberculosis (ella no sabe la causa), en *Boquitas pintadas* Juan Carlos se comporta como un pobre diablo. Sin medir las consecuencias, silencia la enfermedad a sus novias (en efecto, “novias”, no una como prescribe el folletín y sucede en “Nosotros”) en una clara actitud antiheroica y continúa los contactos físicos con ellas; sin embargo, las jóvenes conocen la verdad y haciendo añicos también el mito romántico de la heroína sacrificada, fiel al amado hasta el final de sus días, lo abandonan precipitadamente. El contraste resulta risible y amargo al mismo tiempo, porque la quimera del héroe y la heroína modelizados por el discurso folletinesco y masmediático es deshecha en la realidad de la novela.

Los intertextos musicales que aparecen en estas ficciones provienen de boleros, tangos, guarachas, sones, salsas, merengues, cumbias, ballenatos y hasta rock –al inicio el de Los Beatles y después el heavy rock–. Incluso el llamado “bel canto” ha ingresado en las novelas, pero matizado por los géneros anteriores; por ejemplo, en *La ley del amor* (1995) de Laura Esquivel se combina con danzones, y en *Como un mensajero tuyo* (1998) de Mayra Montero, la ópera *Aída* de Verdi, interpretada por Enrico Caruso en La Habana, en 1920, juega en contrapunto con cantos africanos.

Si bien el posboom aprovecha todos los géneros referidos, el bolero sobresale en las narraciones; esto ha determinado que las ficciones basadas en la música popular latinoamericana reciban el nombre de “novela bolero”. Según Vicente Francisco Torres, en *La novela bolero latinoamericana* (1998), el apelativo se debió a que ese “fue el título que le dio un grupo de escritores venezolanos, quienes advirtieron la afinidad de un conjunto de libros que podían estudiarse debido a varios elementos comunes, pero también a algunos elementos variables. Se trata de un puñado de novelas marcadas en su ritmo, en su argumento o en su tema por la música, las canciones, la vida de los músicos y los ídolos populares” (Torres, 1998: 20).

En este perfil podemos mencionar las novelas: *Aire de tango* (1973) de Manuel Mejía Vallejo, “El Inquieto Anacobero” (1974) de Salvador Garmendía, *La pájara pinta* (1975) de



Albalucía Ángel, *La guaracha del Macho Camacho* (1976) y *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) de Luis Rafael Sánchez, *¡Que viva la música!* (1977) de Andrés Caicedo, *Sólo cenizas hallarás* (1980) de Pedro Vergés, *Bolero* (1980) de Lisandro Otero, *Celia Cruz: Reina Rumba* (1981) de Umberto Valverde, *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta, *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988) de Alfredo Bryce Echenique, *Si yo fuera Pedro Infante* (1989) de Eduardo Liendo, *Los reyes del mambo tocan canciones de amor* (1989) de Oscar Hijuelos, *Rosaura a las diez* (1989) de Marco Denevi, *La hora íntima de Agustín Lara* (1990) de Alejandro Aura, *La última noche que pasé contigo* (1991) de Mayra Montero, *Parece que fue ayer* (1991) de Denzil Romero, *Amor propio* (1992) de Gonzalo Celorio, *El libro de Apolonia o de las islas* (1993) de Iris Zavala, *Boleros en La Habana* (1994) de Roberto Ampuero, y *Margarita, está linda la mar* (1998) de Sergio Ramírez, entre tantas otras.

Se dice que la música es más abarcadora en la representación de los imaginarios (Bustillo, 2000), ya que frente a los restringidos destinatarios del folletín o el policial, ella los congrega a todos en su convite. Esto suscita una tipificación más plena y un grado de identidad cultural superior. Para Néstor Leal la canción romántica del Caribe se configura “como expresión de nuestra identidad afectiva –como espejo, digamos, de valores sensoriales, eróticos y morales, como emblema de los canjes morales asumidos por la pareja humana– [...] pero también [...] como arte popular, como hecho clave de nuestra cultura, como creación poética de rasgos específicos y testimonio musical de nuestra idiosincrasia” (Leal, 1988: 7). En América Latina la música multiplica sus sentidos al comportarse además como un signo de resistencia frente a la hegemonía cultural foránea.

No sólo los autores se dieron cuenta del valor de la música en sus textos, a partir de ellos especialistas en el tema como Iris Zavala, Luis Britto García, Néstor Leal, José Balza, Carmen Bustillo, Juan Carlos Santaella, Umberto Valverde, Rafael Quintero, Leonardo Acosta, Efraín Barradas, Carlos Rafael Figueroa, Natalio Galán, Guillermo Rodríguez Rivera, Helio Orovio, *et al.*, han investigado el impacto de este hecho cultural en la literatura hispanoamericana comentada.

La música y el folletín son capaces de “nombrar el mundo” (Bustillo, 2000) con igual poder que otros discursos artísticos. En *La hora íntima de Agustín Lara*, el narrador asegura que el discurso musical de Lara “pertenece al orden de nuestro lenguaje imaginario, de nuestro modo de soñar las cosas, de expresar los sueños, de jugar a que somos dueños de la posibilidad de ser lo que soñamos ser” (Aura, 1990: 10). Ensoñación en la que insiste José Balza: “Las raíces del bolero van al fondo inconsciente de la ternura y la pasión. [...]. El bolero canta porque habla: en este doble borde reside el secreto de su duración, de su aceptación” (Balza, 1995, cit. por Bustillo, 2000: 57).

La puertorriqueña Iris Zavala ha examinado la esencia dialógica de la música en su libro *El bolero. Historia de un amor* (1991a). Con agudeza, la misma autora de *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica* (1991b), sugiere que en la capacidad congregatoria y performativa del bolero subyace idéntico desempeño al descrito por Bajtín en torno al “carnaval”. Explica Zavala que el bolero, en los minutos de su duración, aleja las diferencias de clase o culturales; borra las edades (prioriza la adolescencia) y los sexos (todos comparten la cercanía); privilegia lo “bajo” por encima de lo “alto”; tiene la posibilidad de carnavalizar al grupo de participantes en espectadores y co-creadores de su performance; connota lo festivo y lo dramático, y transgrede las normas sociales legitimadas.

Para Zavala en el bolero el “tú” y el “yo” devienen héroes y heroínas, aunque sólo sea fugazmente, ya que en el imaginario social “nos convertimos en la dama y el señor, la princesa y el príncipe, en un juego recíproco de identidades e identificaciones” (Zavala, 1990: 126); es decir, en continuo juego carnavalesco. Por otro lado, “pone de manifiesto la necesidad absoluta del sujeto de ser reconocido por otro sujeto [...]. Invita al juego de identidades en respuestas siempre ambiguas” (1990: 129). Sin duda, el bolero connota un saber creativo porque lleva a

los partícipes de su ritual a producir nuevos valores, entre los cuales están la socialización y el reconocimiento identitario. Por tanto, lo que aparenta ser un lenguaje hipercodificado, previsible, no lo es a la luz de los actuales estudios culturales y menos en su dialogismo intertextual. Zavala demuestra en sus ensayos (y novelas) que era imprescindible la “relectura” del bolero.

En la citada entrevista con Miguel Rojas Mix, Bryce Echenique recuerda que Puig ayudó como pocos a ese ir

[...] hacia una literatura sentimental del héroe, del antihéroe, de los personajes cotidianos de su barrio [...] a partir de la canción, a partir de las lecturas populares, de las telenovelas y antes de los radioteatros. Esta cultura es tratada con la misma curiosidad y respeto porque nos hace reír, soñar, llorar o bailar, igual que puede hacerlo Quevedo. En algunos libros en que se habla de Quevedo, estoy refiriéndome a uno de [Lisandro] Otero llamado precisamente *Bolero*, se dice que qué gran autor de boleros cantados por Lucho Gatica habría sido Quevedo. ‘Polvo seré más polvo enamorado’, eso ya es bolero puro. Ahí están las claves de mi historia con hache minúscula” (Rojas Mix, 1999: 68).<sup>15</sup>

Antes, en 1990, Bryce había dicho al periodista Manuel Henríquez Lagarde:

[...] el bolero como que no existe. Es etéreo, no tiene sexo, no tiene forma, es como los ángeles. Es la única encarnación de ángeles que: yo he visto en mi vida. ¡Un buen bolero! Son letras increíbles. Y en este sentido, yo creo que el aporte de Manuel Puig, por ejemplo, fue llevar toda esa cultura, que es parte de nuestra cultura, a la literatura. El desacralizar a la cursilería porque la cursilería está en nuestra alma y tiene que estar en nuestra obra.” (Henríquez Lagarde, 1990: 5)

Los intertextos (letras) de boleros develan tabúes, pulsán los sentimientos amorosos de la pareja, sus amores y desamores; las pasiones contrariadas, la discriminación de la mujer, las actitudes machistas y los ideogramas deslegitimadores de la sociedad. Refieren, inclusive, circunstancias históricas.

A esta finalidad, responden los discursos de este género musical en la novela *Sólo cenizas hallarás (Bolero)* (1980) del dominicano Pedro Vergés. Por medio de los boleros cantados por Vicentico Valdés y Lucho Gatica, los personajes de Vergés exteriorizan sus mitos e ideas sobre la realidad en que viven: la crisis social y de poder surgida tras el ajusticiamiento del dictador Leónidas Trujillo en República Dominicana.

La radio y las vitrolas de los bares facilitan el contacto de los protagonistas con los boleros (está por investigar bien el aporte de estos ingenios difusores en varios aspectos del conocimiento como la historia, la cultura y la identidad). Por otra parte, las radioemisoras alternan la música con la publicidad comercial, maniobra que descubre sutilmente cómo este discurso ilusiona a los radioescuchas haciéndoles creer en la presencia de un país moderno, algo que en los treinta años de régimen trujillista nunca existió.

Próximo a la conciencia de Lucila, el narrador describe la felicidad de la muchacha, embelesada con la propaganda y la música de la radio. Los boleros le sirven de refugio para construirse otro país:

[...] ella vivía feliz allá en el patio, haciendo la comida, planchando ropa, lavando y escuchando el radito de pilas que ponía unos boleros chéveres de Vicentico, de Daniel y de Lucho. Ella todos esos boleros se los sabía de memoria, los que más le gustaban eran reloj no marques las horas porque voy a enloquecer [...] A ella le gustaban tanto que a veces le entraban ganas de pedirle a la doña permiso para telefonar y participar en el programa

complaciendo peticiones, de radio hache y zeta, su emisora favorita. En eso demostraban las doñas lo buenas que eran, que en cuanto ella llegó le dijeron: usa este radito para que te entretengas” (Vergés, 2000: 52-53).

Aunque el imaginario erótico-sentimental de los boleros crea una traslación seductora, no puede impedir, a la larga, que los protagonistas den la espalda al caos imperante. El trujillato dejó al país hecho cenizas (como reza el bolero que da título al libro). De esta forma, la música en *Sólo cenizas hallarás* propicia una lectura más rica de la sociedad dominicana y un planteo del tiempo que esta tenía por delante.

A veces el bolero sirve para examinar conflictos existenciales e identitarios al modo en que lo vemos en *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988), en *Si yo fuera Pedro Infante* (1990) y en *Amor propio* (1992), esta última de Gonzalo Celorio. En la primera novela, la identidad escindida de Felipe Carrillo se nos revela en los boleros, único refugio que le queda para reorganizar su vida:

Ahora sí que era real [dice Felipe] aquella historia de un amor como no hay otro igual, ahora sí que era lo que realmente: una historia de tocadiscos, una interpretación de bolero en su salsa, un disco de Armando Manzanero escuchado por un peruano en París o por un peruano de París, un instante en que falló la ironía y la letra de una canción cualquiera logró convertirse en materia bruta y de pronto también, finalmente, en música de fondo y trampa incommensurable de la distancia y la nostalgia” (Bryce Echenique, 1988: 197).

Aquí el bolero actúa como cohesionador de la espiritualidad en crisis. No sólo el bolero, también los valeses, rancheras y tangos. Como afirma el protagonista, la música popular es algo que “sólo a los latinoamericanos nos puede decir tanto” (Bryce Echenique, 1988: 44).

Por su parte, *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta se mueve entre la novela rosa, la novela histórica y la novela bolero (el texto musical que le da título, escrito por Agustín Lara, es realmente un tango devenido bolero). Sus páginas dan la apariencia de sencillez, pero en verdad entreveran un conjunto de discursos cuyo intercambio semiótico transforman la ficción en un híbrido de gran complejidad literaria.

A semejanza del bolero, a la heroína de Mastretta le van arrancando poco a poco la vida. La quintaesencia del conflicto desde la perspectiva del discurso musical se produce en el capítulo 16. Es la noche en que los personajes, acudiendo a las canciones, sacan a la luz las verdades de sus respectivas existencias, los dolores, engaños y frustraciones que los afligen.

Los hechos transcurren en la sala de la residencia de Catalina. A su lado están Andrés, el esposo, y Carlos Vives, el amante. Han bebido y el general Ascencio ordena traer a la célebre cantante mexicana Toña la Negra para que amenice la noche con algunos boleros. Carlos Vives la acompaña al piano. De esta forma los contenidos de los boleros exploran lo secreto y ventilan las pasiones. Andrés solicita a Toña el bolero “Temor”. “—¿Ahí está bien? —preguntó Carlos.// Toña contestó alcanzando la canción donde iba el piano.// —Pero desde el principio Toña —dijo Andrés—. Temor de ser feliz a tu lado...—cantó” (Mastretta, 1986: 140).

Andrés es en esos momentos el hombre más temido en la política del México posrevolucionario, hombre capaz de limpiar de obstáculos su camino, incluso el sentimental, a cualquier costo. Catalina aprovecha la ocasión y envía a Carlos su mensaje de amor en la voz de la intérprete: “no habrá una barrera en el mundo que/ mi amor profundo no rompa por ti’ // ‘—Yo estoy obsesionada contigo y el mundo es testigo de mi frenesí’—canté con mi voz de ratón que no se aguantó las ganas de participar”. Luego cantan “La noche de anoche”. Cati le recuerda a su amante: “Que me hizo comprender que yo he vivido esperándote” (1986: 141). La tensión y los celos descontrolan al General, y quizás para preludiar la tragedia que poco



después sucederá, le pide a Toña que cante “Cenizas”. Como epílogo, Cati solicita “Arráncame la vida”.

Se han jugado el todo por el todo en una escena donde se dan entrelazan lo carnavalesco y el extremo dramatismo. Caen las máscaras y las verdades gravitan. Con su fórmula habitual, Andrés manda a asesinar a Carlos Vives. Los boleros han cumplido una doble misión; no constituyen simples artificios para atrapar al lector en la red del relato; existe, sin duda, infinito placer hacia la música popular, pero las letras intratextuales –por cierto, cuidadosamente seleccionadas– van más lejos. Si a Felipe Carrillo (*La última mudanza...*) los boleros lo ayudan a valorar su crisis de identidad, y a Perucho Contreras (*Si yo fuera Pedro Infante*) su frustración, en *Arráncame la vida* las interpretaciones de Toña la Negra develan los estragos del poder, hasta en el campo de las emociones. Lo subrayó Bryce a Julio Ortega: “La canción no es, como en la literatura indigenista, un adorno, sino que la trama avanza, se dice algo en la canción que permite que el párrafo siguiente ya traiga una información nueva” (Ortega, 1986: 23). Es decir, “la música popular le disputa un espacio artístico al discurso literario y, en última instancia, adquiere también una nueva categoría estética” (Ferreira, 1993: 43), esa que en el posboom tiene un sello inconfundible.

Otro tanto corresponde al relato neopolicial. La primacía del melodrama sobre el relato detectivesco en Hispanoamérica obedece, según Carmen Bustillo (2000), a causas histórico-culturales, en el sentido de que la ficción policial se nutre básicamente de contextos urbanos bien organizados donde predominan cuerpos policiales e investigativos idóneos, destinados a garantizar el orden y la tranquilidad ciudadanos.

En Latinoamérica el proceso ha sido irregular; hasta no hace mucho sus urbes carecían de vida moderna y civilizada; sus policías se distinguían por la falta de ética y profesionalidad, por la corrupción y el maltrato a la ciudadanía. La policía era un órgano no pocas veces conducido a la represión y el sostenimiento del status quo. Más tarde, con la recuperación de la democracia y la modernización estructural y social de las ciudades en los 80, surgieron condiciones propicias para el desarrollo de la literatura policial, la cual cuenta en la actualidad con un conjunto de autores y obras de relevancia internacional.

Aunque quizás en número menor que la “novela bolero”, el reciclaje del relato detectivesco en el posboom ha dado frutos positivos; y no sólo en sus miembros, también entre los antiguos autores del boom: García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada* (1981) y Vargas Llosa en *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) y *Lituma en los Andes* (1993). Probablemente el gusto por el género en la actualidad toma en cuenta otros factores que en su momento no interesaron al “boom” y menos al regionalismo.

La ficción policial del posboom se nutre de dos direcciones básicas: en lo literario y artístico de la novela negra de Raymond Chandler, Dashiell Hammett y Manuel Vázquez Montalbán, entre otros, los filmes policiacos y thrillers cuyo ritmo narrativo, atmósfera, dureza de diálogos y personajes se ajustan a los propósitos de la nueva escritura. En lo extraliterario, se detienen en el consumismo, la pobreza, la violencia urbana, el tráfico de drogas, la nueva delincuencia (secuestro de personas, prostitución infantil, tráfico de órganos humanos), el turismo, la doble moral y las asimetrías sociales.

Pioneras de esta variedad narrativa en la región son: *The Buenos Aires Affair* (1973) de Manuel Puig y *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano. Inclusive, *Boquitas pintadas* (1969) pudiera leerse con un enfoque neopolicial. En su historia, Mabel facilita y oculta el asesinato de Pancho (un policía amigo de su novio Juan Carlos, con quien en secreto lo engañaba para echar por tierra los códigos de fidelidad prescritos en el imaginario romántico para las heroínas folletinescas). Por consiguiente, su culpabilidad en el crimen permanece oculta y sin sancionar.

*The Buenos Aires Affair* recrea un policiaco carnavalizado. Desde la selección del título, el lector deduce que va a vérselas con una historia sui generis. Burlándose de las convenciones

del relato detectivesco tradicional, la novela introduce un problema extraño al policial: la frustración sexual y el erotismo. Incluso se transgrede la pureza diegética cargando la acción con intervenciones de la intertextualidad y la metaficción. En correspondencia con esto, los epígrafes de los capítulos provienen de citas pertenecientes a filmes de Greta Garbo, Bette Davis, Joan Crawford y otros: son comentarios irónicos a los trastornos sexuales de Gladys y Leo, personajes centrales de la obra.

Con el hipotético secuestro de Gladys, Puig fragua un conflicto que finalmente resulta incierto, siendo más bien parodia porque el relato aparenta asumir los signos del policial, pero en realidad incumple las claves del género (con buen humor, Donald L. Shaw [1988] escribió que *The Buenos Aires Affair* desencadena en cambio un gran orgasmo). El simulacro de suspenso, la tensión, las llamadas telefónicas anónimas, los misterios y aun la farsa de un asesinato, animan al lector a creer que participa de una historia detectivesca. Luego se convence de que sólo ha asistido a una orgía de homosexualidad y sadismo.

Las máscaras en *The Buenos Aires Affair* dejan ver situaciones cada vez más enredadas. Por esa razón deviene un policiaco virtual. A esta modalidad genérica le estaban vedadas aperturas de índole carnavalesca. En diálogo con el crítico Miguel Osorio (1977), Puig le explica que su objetivo con *The Buenos Aires Affair* era barrer los tabúes y yerros que demonizaban la cuestión de la sexualidad. Lo curioso, empero, es que *The Buenos Aires...*, finalizó siendo una denuncia contra los extremismos de Isabel Perón en 1973, lectura donde casi le va la vida al novelista. La crítica al régimen y otros semas no convencionales de esta novela significaron un cambio decisivo en la praxis del policial latinoamericano.

La lista en el continente registra hoy autores importantes del policial, entre ellos: Osvaldo Soriano (Argentina, 1943-1997), Ricardo Piglia (Argentina, 1941-2017), Leonardo Padura Fuentes (Cuba, 1955), Ramón Díaz Eterovic (Chile, 1956), Myriam Laurini (Argentina, 1949), Lorenzo Lunar (Cuba, 1958), Guillermo Saccomanno (Argentina, 1948), Poli Délano (Chile, 1936-2017) Daniel Chavarría (Uruguay, 1933-2018), Juan Hernández Luna (México, 1962-2010) y Marcela Serrano (Chile, 1951).

¿Qué rasgos presenta el relato neopolicial del posboom? Aparte de las notas adelantadas acerca de *The Buenos Affair*, podemos decir que en la nueva poética el género abandona el enigma y el puro raciocinio para apoyarse en lo intuitivo y aleatorio; en vez de recurrir a lo objetivo y la distancia del policiaco tradicional, refuerza ahora la subjetividad (el “yo” narrativo). De acuerdo con el contexto hispanoamericano, al crimen o robo se suman nuevos asuntos, por el estilo de los crímenes de estado, el secuestro, las desapariciones (políticas o mafiosas), la drogadicción, la pobreza y la extorsión; a menudo el comisario del delito es sólo un instrumento de circunstancias que escapan a lo individual para adentrarse en lo social, político, económico y cultural, pues la mayor parte de las veces la pesquisa revela estropicios no previstos (corrupción de funcionarios, falsa moralidad, abuso de poder, demagogia, prostitución).

El lenguaje de esta clase de novelas deja la tersura para incorporar la oralidad, el habla de los adolescentes, al argot y las llamadas palabras impúdicas. El investigador y demás personajes son entes contradictorios, marcados por la cotidianidad, con virtudes y defectos. Los detectives (hombres o mujeres) en ocasiones se enredan en conflictos personales o secundarios que en apariencia nada tienen que ver con la tarea encomendada pero cuyas peripecias tributan posteriormente a la acción fundamental.

El erotismo, antes raro en el policial, cobra en las ficciones del posboom gran fuerza y naturalidad (p. ej., en las novelas de Padura) al lado del humor. No es extraño ver cómo se burlan de sí mismas y de las formas anteriores del género a fin de restarles solemnidad y autonomía al relato, junto a la complementación de códigos intertextuales, metafictivos, paródicos, irónicos, metalingüísticos y referenciales (estos cuentos y novelas marcan la referencia, el espacio y el tiempo). Otro tanto cumple la música popular integrándose a las

características anteriores (p.ej., Lorenzo Lunar en las novelas: *Que en vez de infierno encuentres gloria* [2003], *La vida es un tango* [2005], *Usted es la culpable* [2006]).

A la chilena Marcela Serrano se debe una curiosa novela neopolicial: *Nuestra señora de la soledad* (1999). Comienza el relato con el encargo a una joven investigadora de descubrir lo sucedido a la escritora chilena Carmen L. Ávila, desaparecida en el aeropuerto de Miami cuando iba a regresar a Chile después de asistir a la Feria Internacional del Libro de esa ciudad.

De inicio, la novela de Serrano escapa a los esquemas. Quien deberá resolver el caso no es un detective, sino una investigadora. En segundo lugar, maneja uno de los temas novedosos del policial contemporáneo en América Latina: la conjetura de un secuestro (¿político, mafioso?). Por otra parte, la detective-protagonista a cada rato se aparta de su misión para abocarse a la más absoluta cotidianidad de una mujer trabajadora. Esa desacralización se extiende inclusive al emplazamiento de los hechos, lo que la lleva a reflexionar acerca de la urbe finisecular.

En el posboom el espacio ocupa un lugar activo en la cosmovisión de la historia narrada. Rosa Avallay, la detective de la historia, lo confirma mientras marcha a su casa: “Contemplé el horrendo tráfico de la ciudad de Santiago, sintiéndome por completo ajena, excluyéndome con todo desparpajo de las incomprensibles corrientes que van y vienen sin detenerse entre sus habitantes, como víctimas de los vaivenes de un carrusel infernal” (Serrano, 1999: 14). Otras veces el pensamiento mezcla los motivos: “Exhausta me aproximo por fin al edificio donde vivo para encontrar el ascensor otra vez atascado. Me pregunto por qué pago gastos comunes, aunque subir las escaleras a pie me regala la oportunidad de rumiar obsesiones a mis anchas” (Serrano, 1999: 66).

Para la investigadora, cumplir bien la pesquisa acarrea connotaciones superiores a su cargo; una solución eficaz del caso no sólo mostraría su capacidad profesional, también su igualdad intelectual respecto al hombre. Es, por tanto, una prueba de autoestima. En este sentido el discurso policiaco poco a poco va siendo desplazado por el discurso feminista, topos opuestos al enfoque de un género que históricamente ha sido calificado de “duro”, sólo “para hombres”.

Diseñada con una perspectiva dialógica y polifónica, el texto construye la investigación a partir de voces testimoniantes que se contraponen o dan variaciones de la personalidad de C.L. Ávila, tal estrategia invalida la visión unidireccional prevaleciente en el relato policiaco tradicional y le imprime a la trama una verosimilitud superior. Credibilidad afianzada al ejercer la función de narradora la propia protagonista.

Poco a poco el seguimiento de las pistas va develando aristas de crítica social y de reflexiones de género. Las declaraciones de Martín Robledo Sánchez, novelista amigo de C.L. Ávila, inducen a pensar en esa variación ideotemática. Robledo Sánchez confiesa no haber “conocido nunca a nadie que sufriera tanto de sentirse prisionera de la mera formalidad existente” (Serrano, 1999: 47). Las informaciones de los declarantes confirman más de una vez que, en efecto, la escritora desaparecida no encajaba en los rigores formales a que la obligaba el ser la esposa del rector de una importante universidad chilena. Sin embargo, Robledo Sánchez estima que esa situación existencial no era suficiente para conducir a Carmen a un suicidio, a lo que añade: “Rosa... ¿no crees tú que, si esa fuese una razón para quitarse la vida, este país nuestro estaría bastante despoblado...?” (Serrano, 1999: 50), matiz que descubre otro ideologema caro a los textos del posboom: la crisis espiritual y de valores que ha venido afectando a las sociedades hispanoamericanas.

Las búsquedas llevan a México. Allí Rosa Avallay descubre que C.L. Ávila se oculta en una zona apartada del D.F. Comprueba que ha sido un autosecuestro. La escritora había decidido dejarlo todo atrás, incluso la familia, para recomenzar la vida casi desde cero. Era el pago que le imponía la sociedad por desear recuperar su identidad, su libertad de mujer, su liberación humana. Rosa Avallay medita sobre esta nueva circunstancia: “Y uno de mis aprendizajes, adquirido con su buena cuota de incertidumbre y pesar, es que para una mujer ser

independiente es algo difícil, aun al borde del cambio de siglo en que nos encontramos. Que las que buscan su autodeterminación casi siempre pagan caro por ello. Que la palabra libertad aplicada a una mujer es casi siempre una mentira” (Serrano, 1999: 127-128).

Una incertidumbre se abre ante el lector. La investigación ha llegado a su fin. Se ha pagado mucho a la agencia investigadora por el caso. Una familia espera ansiosa que se encuentre a C.L. Ávila y se restituya al seno del hogar y de la sociedad chilena. Además, en el oficio impera una ética, la vuelta al orden original. Es lo que reglamenta el discurso cultural masivo. Serrano, en cambio, efectúa un vuelco rotundo a la historia: Rosa Avallay se solidariza con las ideas de la víctima, renuncia a los probables honores y deja irresuelto el conflicto primario.

Queda así subvertida la novela policial para definirse finalmente como una hermosa historia feminista, una denuncia contra la discriminación social de la mujer. *Nuestra señora de la soledad* patentiza varias de las inquietudes que recorren las páginas de la literatura policiaca del posboom.

Aunque hemos ofrecido solo un panorama del papel desempeñado por los medios masivos de comunicación, la música popular y la cultura de masas en la narrativa del posboom, esperamos que esa síntesis haya permitido discernir el minucioso e intenso laboreo realizado por los autores en sus novelas (también en cuentos y novelas breves), ejercicio escriturario cuya complejidad estética los sitúa en el curso de la gran literatura continental de todos los tiempos.

## REFERENCIAS

- Bianchi, H. (1981): “El rebelde de la Pampa”, *EMS*, Bogotá, n.124, sep.
- Bryce Echenique, Alfredo (1988): *La última mudanza de Felipe Carrillo*, Plaza y Janés Editores, Barcelona.
- Bustillo, Carmen (2000): *Una geometría disonante. Imaginarios y cultura*, Ediciones eXcultura, Valencia, España.
- Carpentier, Alejo (1984): “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, Emir Rodríguez Monegal, et al.: *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Compilación y prólogo de Roberto González Echevarría, Monte Ávila Editores, Caracas, pp. 19-48.
- Eco, Umberto (1995): *El superhombre de masas*, Ed. Lumen, Barcelona.
- Ferreira, César (1993): “Bryce Echenique y la novela del posboom: lectura de *La última mudanza de Felipe Carrillo*”, *Chasqui*, EUA, n. 2, nov., pp. 34-45.
- García Canclini, Néstor (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Grijalbo, México, D.F.
- \_\_\_\_\_ (1995): *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, Ed. Grijalbo, México, D.F.
- Glantz, Margo (1971): *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, Siglo XXI Editores, México, D.F.
- Gutiérrez, Miguel (1996): *La novela del siglo XX. Visión crítica de la novela: de Joyce hasta nuestros días*, MQ Ediciones, Lima.
- Henríquez Lagarde, Manuel (1990): “La última mudanza de Alfredo Bryce Echenique”, *Juventud Rebelde*, La Habana, 2 de sep., p. 5.
- Kozac, Gisela (1994): “Bolero, calle y sentimiento: textualizar la cultura cotidiana”, *Estudios*, Caracas, n. 4.
- Leal, Néstor (1988): *Boleros. La canción romántica del Caribe (1930-1960)*, Ed. Grijalbo, Caracas.
- Lotman, Iuri (1979): *Semiótica de la cultura*, Cátedra, Madrid.
- Martín Barbero, Jesús y Muñoz S. (1992): *Televisión y melodramas*, Editores Tercer Mundo, Bogotá.
- Mastretta, Ángeles (1985): *Arráncame la vida*, Ediciones Océano, México, D.F.
- Ortega, Julio (1986): “Alfredo Bryce Echenique: la literatura es vida”, *Q*, México, n. 56, pp. 16-23.
- Osorio, Miguel (1977): “Entrevista con Manuel Puig”, *Cuadernos para el Diálogo*, España, n. 231, pp. 51-53.
- Puig, Manuel (1969): *Boquitas pintadas*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 4ª reimpresión, 2005.
- (1973): *The Buenos Aires Affair*, Ed. Joaquín Mortiz, México, D.F.
- Rama, Ángel (1981): “Los contestatarios del poder”, A.R.: *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964-1980*, Marcha Editores, México, D.F.
- Ramos, Juan Manuel (1991): *Manuel Puig (Semana del Autor)*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.
- Rincón, Carlos (1978): *El cambio en la noción de literatura*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.
- Rojas Mix, Miguel (1999): “Iberoamérica al almión. Diálogo con Alfredo Bryce Echenique”, *Con eñe*, España, n. 8, 4º trimestre, pp. 57-69.

- Sarlo, Beatriz (1994): *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Ed. Ariel, Buenos Aires.
- Serrano, Marcela (1999): *Nuestra señora de la soledad*, Alfaguara, México, D.F.
- Skármeta, Antonio (1981): "Perspectiva de los novísimos", *Hispanamérica*, EUA, n. 28, pp. 49-64.
- Torres, Vicente F. (1998): *La novela bolero latinoamericana*, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, D.F.
- Vergés, Pedro (1980): *Solo cenizas hallarás (Bolero)*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 2000.
- Zavala, Iris (1990): "De héroes y heroínas en lo imaginario social: El discurso amoroso del bolero", *Casa de las Américas*, La Habana, n. 179, mar.-abr., pp. 123-129.
- (1991a): *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*, Espasa Calpe, Madrid.
- (1991b): *El bolero. Historia de un amor*, Alianza Editorial, Madrid.