Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

MÁS ALLÁ DEL GÉNERO MUSICAL:
Corporeidad y ritualización performativa en el bolero

Tanius Karam Cárdenas
Universidad Autónoma de la Ciudad de México
tanius@yahoo.com, tanius.karam@uacm.edu.mx

Resumen
Este artículo propone la idea de 'ritualidad performativa' (RP) como un tipo de categoría exploratoria para comprender al bolero no solo como género musical, sino como una tradición múltiple (histórica, músico-poética, mediática, intimista-afectiva) y la manera como se encarna en algunos espacios de escuchar, interacción y atribución de significado. A partir de los estudios sobre performance musical, corporeidad, ritualización, memoria cultural y prácticas de escucha, el texto analiza cómo el bolero organiza en distintas formas reconocibles de cantar, escuchar, bailar, recordar y compartir afectos. La eficacia cultural del bolero no reside únicamente en sus letras o estructuras sonoras, sino en la articulación entre muchas dimensiones expresivas y niveles de sentido como son voz, gesto, cuerpo, espacio, mediación técnica, memoria e interacción con el público. Tras examinar algunos conceptos de utilidad sobre performance y corporeidad, ejemplificamos tres modalidades de RP: la 'formal-canónica' asociada a los tríos románticos; la 'autoral-intimista' vinculada con zonas del *bolero-filin*, tipos de canción cubana, la canción de autor y a modos particulares de composición e interpretación; y por último, lo que llamamos 'cotidiana-comunitaria' centrada en los usos sociales del bolero en espacios domésticos, festivos, mediáticos y digitales.
Palabras clave: Bolero como tradición, Comunicación Musical, *Musicking*, Performance musical, Prácticas de escucha musical

BEYOND MUSICAL GENRE:
Bodily expression and performative ritualization in the bolero

Abstract
This article proposes the idea of 'performative rituality' (RP) as an exploratory category for understanding the bolero not only as a musical genre, but as a multifaceted tradition (historical, musical-poetic, media-based, intimate-affective) and the way it is embodied in certain spaces of listening, interaction, and meaning-making. Drawing on studies of musical performance, corporeality, ritualization, cultural memory, and listening practices, this text analyzes how the bolero organizes itself into various recognizable forms of singing, listening, dancing, remembering, and sharing emotions. The cultural efficacy of the bolero lies not solely in its lyrics or sonic structures, but in the articulation of many expressive dimensions and levels of meaning, such as voice, gesture, body, space, technical mediation, memory, and interaction with the audience. After examining some useful concepts regarding performance and corporeality, we illustrate three modalities of RP: the 'formal-canonical' associated with romantic trios; the 'authorial-intimate' modality linked to areas of bolero-filin, types of Cuban song, singer-songwriter music, and particular modes of composition and interpretation; and finally, what we call the 'everyday-community' modality, centered on the social uses of the bolero in domestic, festive, media, and digital spaces.
Keywords: Bolero as a tradition, Musical Communication, Musicking, Musical performance, Music-listening practice

Preludio

En este trabajo queremos explorar algunas dimensiones del universo cultural, comunicativo y simbólico del bolero. Para ello utilizamos el concepto de 'ritualidad performativa' (desde ahora RP) tomando entre otros conceptos el de corporeidad y performance. Este trabajo ha tenido también como objeto de hacer una revisión a algunas continuidades y tensiones del bolero como tradición, lo cual se explica en el punto 1, desde un marco teórico y analítico particular.

Más que una revisión exhaustiva histórica del bolero, exploramos nuestro esquema analítico, para ello en el punto 2 del trabajo desarrollamos los conceptos de 'performance' y 'corporeidad'. Dentro de este esquema incluimos otras nociones que consideramos importantes como "*musicking*", "gesto musical", "dimensión situada de escucha", "conducta restaurada" e "imaginarios de género"[1], del que cabe mencionar que aunque este trabajo no desarrolla un análisis de género en sentido estricto, reconoce que toda performance musical participa en la producción de posiciones afectivas y corporales atravesadas por estos 'imaginarios', por ello, las modalidades aquí propuestas pueden leerse en relación con los modos en que la canción popular latina reproduce, negocia o subvierte normas de feminidad, masculinidad, deseo y vulnerabilidad[2]. En este trabajo exploramos algunas categorías y conceptos como medio para estudiar al bolero como tradición socio-cultural y comunicativa. Para ello se ejemplifican tres de formas existentes (entre muchas más) que concebimos muy distintas entre sí y justamente nos sirve para mostrar cómo la riqueza que este género puede encarnar la dupla corporeidad-ritualidad. Las RP que reconocemos en este trabajo son: la 'formal-canónica' que es una de las formas más estandarizadas en la historia del bolero; luego, la que denominamos 'autoral-

[1] Por este concepto entendemos el conjunto de representaciones, expectativas, valores, afectos y guiones culturales mediante los cuales una sociedad imagina, organiza y legitima determinadas formas de masculinidad, feminidad, deseo, seducción, abandono o sufrimiento amoroso. El término retoma la noción de 'imaginario social' como modo compartido de comprender la vida colectiva, sus prácticas y sus lugares legítimos (Taylor, 2004), y se articula con la idea de género como categoría relacional y simbólica que organiza diferencias y relaciones de poder (Scott, 1986). Hemos optado 'imaginarios de género' en lugar a 'relaciones de género' porque no se alude solo a vínculos empíricos entre hombres y mujeres, sino a los modelos culturales que la performance del bolero activa, reproduce, negocia o subvierte mediante la voz, el gesto, la puesta en escena y la enunciación afectiva.

[2] Para una discusión más amplia sobre género, performance y música popular latina pude verse Aparicio (1998), quien analiza cómo la música popular latina articula género, deseo, cuerpo y cultura en prácticas de escucha e interpretación; Paredez (2009), quien estudia la performance de memoria, identidad latina y género en torno a Selena; y Rivera-Rideau (2015), quien muestra cómo ciertas músicas latinas contemporáneas ponen en juego disputas sobre raza, género, nación y pertenencia afro-diaspórica.

intimista', y que guarda relación con una de las formas o estilos dentro bolero, el *bolero-filin*[3] que nos parece hace contribuciones en cuanto su forma de interpretar y componer; y finalmente la RP 'cotidiana-comunitaria' nos permite abrirnos a una perspectiva muy aterrizada a las comunidades fuera de los espacios profesionales como teatros y escenarios. Buscamos sobre todo contrastar RP que consideramos distintas entre sí. A fin de cuentas, la RP es considerada como una categoría flexible que nos permite examinar la estabilidad de un tipo de expresión, algunos estilos dentro del bolero, y las políticas de reconocimiento que puede haber en cada uno de estos espacios.

Estas tres formas fueron seleccionadas, como medio para ejemplificar nuestro esquema analítico. Más que un corpus[4] o un tratamiento formal de selección, de cada RP se escogieron de manera aleatoria algunos ejemplos sobre todo de intérpretes, más que de canciones. Como fase previa tras una línea histórica de la tradición, identificamos algunos núcleos en estas RP. A lo largo del trabajo nos damos cuenta de las huellas del análisis documental resumidas en las referencias biblio-hemerográficas finales. Finalmente, nuestra propia experiencia como participante en comunidades de portadores, en los dos congresos de portadores organizados por el Instituto Bolero México[5], y nuestra presencia regular en presentaciones, bares, festivales donde hemos podido realizar varios micro-ejercicios de observación, a lo que se suma sesiones

[3] En una de sus participaciones del "I Congreso de Portadores del Bolero" celebrado en las instalaciones de la "Sociedad de Autores y Compositores de México" (SACM) en agosto de 2016, el cantante, compositor, promotor Rodrigo de la Cadena identificaba la existencia de más de 15 subtipos de bolero que podrían variar de acuerdo instrumentación, estilo de voz, agrupación, etc. Una de ellas era el *bolero-filin*, pero aparte se pueden reconocer bolero-son, bolero-danzón, bolero-mambo, bolero-chachachá, bolero-*begin*, bolero-ranchero, bolero-moruno, bolero bachata, entre otras.

[4] Una de las formas de selección o identificación de boleros sin duda es acudir a los cancioneros existentes, o a estudios —como el citado De La Peza que incluye en su análisis casi 700 canciones. Por "cancioneros bolerísticos" entendemos aquí no solo los repertorios de letras, pero también se podría incluir antologías, compilaciones y hasta quizá libros de historia musical que de alguna manera clasifican, fijan y transmiten un canon del bolero. Entre los más citados pueden mencionarse: Bazán Bonfil, R. (Comp.). (2001). *Y si vivo cien años…: Antología del bolero en México*; Correa Bustamante, F. J. (s. f. [ca. 1997]). *300 boleros para cantarlos y volver a vivirlos*; Dueñas, P., & Flores Escalante, J. (1993). *Los 65 boleros de todos los tiempos*; Évora, T. (2001). *El libro del bolero*; González, É. (Selec. y notas). (2001). *Cancionero de la trova cubana*; Rico Salazar, J. (1993). *Cien años de boleros: Su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y 600 boleros inolvidables*; Rico Salazar, J. (2000). *Cien años de boleros: Nueva versión, su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y 600 boleros inolvidables*; Sánchez, F., & Álvarez, I. (Selec. y notas). (2025). *El cancionero cubano de siempre*. Algunos de estos repertorios no solo documentan canciones, autores e intérpretes, sino que también contribuyen a estabilizar una memoria afectiva del género, sus tópicos líricos y sus usos sociales.

[5] ya mencionamos el primer congreso 2016, al año siguiente, en octubre 2017 se realizó un segundo congreso, en la misma sede de la SACM, y que al momento constituye uno de los principales esfuerzos por conocer de manera integral lo que varias comunidades de portadores (herederos de compositores, compositores, interpretes, periodistas o locutores, investigadores académicos, historiadores), piensan, sienten o identifican del bolero.

de escucha de los intérpretes aquí mencionados. Otro de nuestros objetivos es mostrar al bolero como más que "canción romántica" o "canción sentimental popular". Desde el primer apartado definimos a este género como tradición y formación histórico-cultural integrada por repertorios, formas musicales, modos de interpretación, lenguajes amorosos, memorias compartidas y prácticas corporales de escucha, canto y sociabilidad. En este sentido, el bolero no solo circula como género musical, sino como una forma de 'subjetividad social' o repertorios de afectos, escenas y modos de escucha mediante los cuales distintas comunidades han aprendido a reconocer, expresar y compartir experiencias amorosas. Por 'subjetividad social' no se entiende interioridad individual aislada, sino formas históricas y culturalmente compartidas de sentir y valorar la experiencia. El concepto permite articular la dimensión afectiva con la social: las emociones no aparecen solo como estados privados, sino como disposiciones incorporadas y sensibilidades colectivas producidas en prácticas, memorias y repertorios culturales. Puede vincularse con la conocida noción de *habitus* de Bourdieu (1991) y también con el concepto de "estructuras de sentimiento" de Williams (2000), el cual permite pensar sensibilidades históricas aún no plenamente estabilizadas en formas institucionales o discursivas. El bolero participa en la subjetividad social porque ofrece formas reconocibles de narrar, escuchar y compartir experiencias como el amor, la pérdida, la nostalgia, el deseo o la fidelidad.

La importancia cultural del bolero ha sido recientemente reconocida por la UNESCO al inscribir este género en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* (UNESCO, 2023) lo reconoce como "identidad, emoción y poesía hecho canción" y lo define como una práctica arraigada en Cuba y México, transmitida en ámbitos familiares, comunitarios, urbanos y escénicos. Esta formulación resulta significativa porque no reduce el bolero a una obra musical o a una partitura, sino que lo reconoce como una práctica cultural viva, sostenida por intérpretes, públicos, comunidades de portadores, repertorios y modos de transmisión intergeneracional. No obstante, conviene no abandonar una perspectiva crítica. La patrimonialización no es un acto neutral y conviene tener en la mirada a las críticas formuladas desde los estudios críticos del patrimonio, especialmente la noción de "discurso patrimonial autorizado" de Smith (2011), según la cual las instituciones tienden a jerarquizar qué formas culturales son reconocidas como patrimonio y bajo qué criterios. También Reily (2003) para el caso brasileño señala que los estudios musicales latinoamericanos han estado atravesados por proyectos de construcción nacional que, si bien han permitido documentar y valorar repertorios

locales, a veces pueden fijar narrativas canónicas sobre lo auténtico, lo representativo o lo patrimonial. En el caso del bolero, esta cautela permite valorar la inscripción del organismo internacional sin perder de vista las tensiones coloniales, de género y de clase que atraviesan todo proceso de legitimación cultural.

Dimensiones de una tradición. Continuidades y tensiones

La noción de tradición resulta útil si se la piensa menos como herencia inmóvil que como campo de continuidad, selección y transformación. Hobsbawm (2012) recuerda que muchas tradiciones que parecen antiguas se consolidan, formalizan o adquieren autoridad en momentos históricos relativamente recientes; por ello propone analizar cómo determinadas prácticas se estabilizan, se repiten y producen sentidos de continuidad con el pasado.

Entendemos el bolero como una tradición músico-poética, afectiva, performativa y mediática de larga duración. Esta tradición comprende distintas esferas o ámbitos; entre ellas, en primer lugar, una dimensión histórico-genealógica referida a sus puntos de partida, desplazamientos e hitos de desarrollo. Suele reconocerse como primer bolero hispanoamericano a *Tristezas*, del trovador José *Pepe* Sánchez, compuesto en Santiago de Cuba hacia finales del siglo XIX. A partir de ese núcleo cubano-caribeño, el género circuló por distintos países de América Latina y adquirió nuevas formas expresivas, mediáticas y nacionales. En ese proceso, México ocupó un lugar decisivo como plataforma de expansión continental: allí el bolero encontró condiciones privilegiadas de difusión a través de la radio, el disco, el cine, el cabaret, el teatro de revista y, posteriormente, la televisión. En este circuito destacaron figuras mexicanas como Agustín Lara, María Grever, Gonzalo Curiel, Consuelo Velázquez, Álvaro Carrillo, Toña la Negra y Los Panchos; pero también intérpretes y agrupaciones no mexicanos que tuvieron una presencia significativa en México o se proyectaron internacionalmente desde sus circuitos mediáticos, como el Trío Matamoros, Benny Moré, Olga Guillot, Chavela Vargas (nacida en Costa Rica y luego naturalizada como mexicana), Lucho Gatica, entre otros (*Cf.* Díaz Ayala, 1993; Giro, 2007; Leymarie, 2005; Moreno Rivas, 2008; Orovio, 1981).

Una segunda dimensión de nuestra tradición es musical y poética. Aunque existen variaciones muy amplias, suelen reconocerse en el bolero el tempo lento o moderado, la melodía cantable, la centralidad de la voz, el fraseo expresivo y una armonía propicia para la tensión afectiva. Su historia muestra, además, una gran capacidad de diálogo con otras matrices

musicales: la trova, el son, la habanera, el danzón, el filin, la canción ranchera, la música tropical, el jazz, la balada o el pop. Por ello, más que preguntar de manera esencialista qué "es" un bolero, conviene observar cómo una canción llega a ser reconocida como bolero por su arreglo, intención interpretativa, cadencia, tratamiento de la voz, relación con el texto y modos de escucha.

En tercer lugar, el bolero es una forma de "educación sentimental" como lo ha explicado muy claramente De la Peza (1995, 2001, 2002) en sus diversos trabajos. El bolero puede comprenderse como repertorio afectivo que organiza escenas recurrentes desde el deseo y la nostalgia hasta la culpa, duelo, memoria y perdón. Si bien la dupla dominante puede ser amor-desamor como la propia De la Peza (2001) lo muestra, en realidad el bolero despliega en sus letras una amplísima gama de situaciones y en temas poco más diversos de lo que puede parecer como la ciudad, la noche, la bohemia, la soledad o el paso del tiempo.

Hay que mencionar que las tradiciones no son 'puras', 'neutras'. El bolero es una tradición que no está exenta de tensiones axiológicas, ideológicas y de género de las que no se puede prescindir. El bolero ha transmitido modelos de amor romántico, fidelidad, sacrificio, posesión, espera, entrega y sufrimiento. También ha contribuido a fijar imaginarios de masculinidad doliente, celosa o vulnerable, así como representaciones de feminidad idealizada, ausente, culpabilizada o deseada. Sin embargo, no debe leerse únicamente como reproducción de normas patriarcales. Sus resignificaciones contemporáneas —por intérpretes mujeres, lecturas *queer*, reapropiaciones feministas, performances paródicas o versiones críticas— permiten observar que el bolero también puede convertirse en espacio de disputa sobre el deseo, el género, el cuerpo y la memoria sentimental. Una dimensión crítica resulta también indispensable para ver a las tradiciones dentro de sus propias contradicciones. Es cierto que la tradición bolerística puede operar como patrimonio sentimental, pero también como archivo de normas afectivas que deben ser interrogadas como lo hemos sugerido al final de nuestra introducción en este trabajo.

De manera particular, en la difusión y el aprendizaje del bolero fueron fundamentales los medios audiovisuales durante la primera parte del siglo XX. El bolero no fue solo escucha: también fue efigie, icono e imagen pública, como puede observarse en la fotografía promocional, las portadas de discos, las escenas cinematográficas, los programas de radio, los espacios televisivos, los festivales, las fonotecas, los museos y las políticas culturales que han

contribuido a construirlo como universo icónico. A la vez, la tradición vive en infinidad de espacios donde es posible identificar comunidades de escucha, interpretación, memoria y transmisión: tríos, cantantes, coleccionistas, melómanos, familias, peñas, promotores, investigadores, bares, festivales y públicos intergeneracionales. En esta dimensión icónica y mediática, el bolero produjo imágenes públicas de la intimidad: el cantante de traje, la intérprete elegante, el salón nocturno, el cabaret, la copa, la penumbra o el gesto de recogimiento. Esos elementos se constituyeron como parte de una memoria sensible asociada al género. Los medios masivos facilitaron que emociones aparentemente privadas – como el amor, la pérdida, el deseo o la nostalgia – circularon como espectáculo público, memoria compartida y mercancía cultural.

Finalmente hay que mencionar lo que pudiéramos llamar una dimensión más 'transnacional e intercultural' observamos la circulación del bolero entre varios países hispano-parlante así como en comunidades de EE.UU. donde se generan apropiaciones locales, versiones nacionales, cruces estilísticos y una sentimentalidad trans-local que rebasa las fronteras de origen. A esta circulación se suma una dimensión archivística y memorial: cancioneros, partituras, discos, archivos radiofónicos, fotografías, programas televisivos, entrevistas, grabaciones en vivo, testimonios de intérpretes y memorias de públicos.

Performance y corporeidad en la experiencia bolerística

Para describir la experiencia del bolero en su complejidad proponemos dos desplazamientos conceptuales que enriquezcan la dimensión sonora, acústica, melódica o rítmica del bolero: el primero de ellos el concepto de performance, el cual abre el análisis de la canción como objeto cerrado hacia la canción como práctica viva. En el caso del bolero resulta fundamental porque permite ir más allá de la letra y atender otras materialidades expresivas: voz, gesto, pausa, mirada, respiración, baile, escena, espacio y relación con el público. El performance permite estudiar la relación entre intérprete y público, así como los modos en que las comunidades afectivas se apropian del género.

Un segundo desplazamiento introduce el concepto de corporeidad. El cuerpo es visto como una categoría central para el análisis de la música popular porque permite comprender que la experiencia musical no ocurre solo en el plano de la estructura sonora, la letra o la significación simbólica, sino también en formas de percepción, movimiento, presencia y afectación que se traducen en la cognición y en el cuerpo. El cuerpo aparece como dimensión

mediadora importante, porque su eficacia afectiva depende de una relación estrecha entre voz, gesto, fraseo, memoria y disposición emocional; el cuerpo no es un simple receptor sino el lugar donde la canción adquiere intensidad comunicativa.

Recuperación y reivindicación de un concepto

Dentro del repertorio de conceptos y abordajes recuperamos, en primer lugar, a Lerch, Arthur, Pati y Gururani (2020), quienes entienden la performance musical como una actividad social y procesual en la que el intérprete actúa como co-creador, con agencia sobre la obra, y no como mero mediador acústico de una partitura. Desde esta perspectiva, interpretar una obra no significa únicamente 'tocar' o 'cantar' una pieza, sino convertir una estructura musical en un acontecimiento sonoro situado y particular. El concepto de performance permite, además, estudiar las relaciones sociales que se configuran en la interpretación del bolero, así como los modos en que, a través de la voz, el gesto, la presencia corporal y la interacción escénica, se actualizan estados anímicos, posiciones afectivas e 'imaginarios de género'.

Nicholas Cook (1999, 2013) por su parte, cuestiona el modelo que entiende la música como escritura y la interpretación como reproducción de un significado ya contenido en la obra. Su argumento no consiste únicamente en reivindicar la importancia del intérprete, sino en modificar el objeto mismo del análisis musical: la música debe estudiarse como performance, es decir, como una actividad en la que el significado se produce en tiempo real. En este marco, la ejecución no es una traducción secundaria de la partitura o de la composición, sino una forma de pensamiento musical en acto. Por eso Cook invierte la relación tradicional entre análisis e interpretación: no solo se analiza para interpretar, también se interpreta para analizar. El performance revela decisiones, énfasis, temporalidades y relaciones que no siempre son visibles en la obra concebida como texto, melodía o partitura.

Uno de los enfoques más importantes sin duda es el de Alejandro L. Madrid (2009) propone una revisión crítica del modo en que los estudios musicales han usado la noción de performance. En la musicología tradicional el performance se ha reducido a la interpretación o ejecución de una obra, es decir, al problema de cómo un texto musical se convierte en sonido. Frente a esa reducción, Madrid retoma los estudios de performance para desplazar la pregunta desde "qué es la música" hacia "qué hace la música" y qué permite hacer a quienes participan en ella. Esta diferencia es importante porque no se trata solo de estudiar la práctica

interpretativa, sino la performatividad de la música en un sentido más amplio: sus efectos sobre los cuerpos, las identidades, las memorias, las tecnologías, los espacios y las relaciones sociales. De ahí su propuesta de pensar la música como un 'complejo de performance', en el que el acto de cantar o tocar es solo uno de los sitios donde se produce sentido.

Brenscheidt genannt Jost (2015) aborda los estudios de performance desde una preocupación específica: el lugar del intérprete en la interpretación musical. Su punto de partida es la crítica a una historiografía musical que, especialmente en la tradición clásica occidental, ha privilegiado al compositor, la obra y la partitura, mientras ha reducido al intérprete a la función de mediador o ejecutante fiel de un significado previamente contenido en el texto musical. Frente a esa perspectiva, la autora recupera el giro performativo para pensar la música como acción situada, donde el intérprete no solo 'representa' una obra, sino que participa activamente en la producción de sentido. Este es un concepto que aparece a lo largo de este trabajo. Por "producción de sentido" no se entiende un efecto causal o unilateral de la música sobre los oyentes, sino un proceso social de significación que se realiza en prácticas concretas de interpretación, escucha e interacción. Resulta pertinente la perspectiva de Eliseo Verón (1993) para asociar "producción de sentido" con "semiosis social" como una red de relaciones entre condiciones de producción y condiciones de reconocimiento, lo que permite pensar que el sentido no está contenido de manera fija en el texto musical, sino que se actualiza en situaciones históricas, corporales, afectivas y comunicativas determinadas. Desde esta perspectiva, el bolero produce sentido en la medida en que sus signos, voces, gestos, memorias y usos sociales son reconocidos, apropiados y reactivados por intérpretes y públicos.

Su aporte resulta útil porque muestra que toda interpretación musical está regulada por convenciones históricas y culturales: reglas de concierto, expectativas del público, uso del cuerpo, vestuario, gestualidad, presencia escénica y modos de legitimar la relación entre obra, intérprete y audiencia. Trasladado al bolero, este enfoque permite observar que la presencia del cantante o del trío no es un dato secundario, sino parte constitutiva de la comunicación afectiva. La forma de pararse ante el micrófono, mirar al público, contener o dramatizar el gesto, vestir con sobriedad y elegancia, administrar la cercanía y encarnar la emoción forma parte del sentido de la interpretación.

Finalmente, el concepto *musicking* de Christopher Small (1998) quien propone que la música debe entenderse como verbo, no como sustantivo: "To music is to take part, in any

capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by composing, by dancing, or by supporting the performance in various ways" (Small, 1998, p. 9). *Musicar* es participar en cualquier capacidad en una interpretación musical, abarcando a intérpretes, oyentes, compositores, bailarines pues todos exploran y celebran relaciones sociales mediante esta actividad ritual. Es un concepto que incorpora distintas acciones de una situación musical y nos ayuda a no quedarnos solo en la dimensión musical del intérprete-cantante para atender también acciones como escuchar, bailar, organizar o hacer posible el acontecimiento sonoro. Desde esta perspectiva el sentido musical del bolero no se reduce a la experiencia sonora; el sentido también reverbera en su uso, en la escucha, en los distintos modos de participación de acuerdo a la situación, o en la asociación con la propia memoria biográfica.

Nociones y conceptos para el estudio de la corporeidad bolerística

Dentro del estudio cuerpo-música existen muchas posibilidades y orientaciones, una de ellas es la Marc Leman (2007) quien estudia de forma relacionada la percepción y la acción: el oyente no descifra la música desde una posición puramente intelectual, sino que la comprende a partir de esquemas corporales, hábitos motores, resonancias sensorio-motrices y formas de orientación afectiva hacia el sonido. Este enfoque permite analizar cómo el cuerpo del *performer* de bolero (gestualidad, postura, movimiento) media la experiencia auditiva y emocional, generando significado en la performance del bolero como cognición encarnada, y cómo el público incorpora (*embodies*) la experiencia del bolero a través de la escucha y el baile. La eficacia comunicativa del bolero no depende solo de lo que la letra dice, sino de cómo ciertos rasgos musicales e interpretativos – tempo lento, fraseo demorado, cadencia, vibrato, respiración audible, ondulaciones de la voz – producen una disposición corporal específica. Con Leman podemos decir que el bolero se oye, pero también se comprende e 'interpreta' corporalmente porque organiza el sentimiento y afecto en patrones sensibles de tensión, movimiento y respuesta.

Por su parte, Godøy y Leman (2010) desarrollan el concepto de "gesto musical" para precisar la relación entre sonido, movimiento y significado. El gesto no remite únicamente al movimiento visible del músico, sino a una acción corporal dotada de sentido, implicada tanto en la producción como en la percepción o imaginación del sonido. Desde esta perspectiva, todo

sonido musical conserva, de alguna manera, la huella de una acción: una mano que pulsa una cuerda, una respiración que sostiene una frase, una boca que modula una vocal o un cuerpo que prepara una entrada. Por ello, escuchar música supone también reconocer patrones de acción inscritos en el sonido. Aplicado al estudio de la relación bolero-cuerpo, este enfoque permite analizar ciertos recursos expresivos como gestos sonoros y no solo como elementos técnicos. Rasgos como el *vibrato*, el *rubato*, el uso del requinto en un puente musical o el alargamiento de una sílaba pueden producir sensaciones de dirección, espera, tensión o respuesta afectiva. En ese sentido, el concepto de gesto musical ayuda a comprender cómo el sonido sugiere movimiento, proximidad, contención o intensidad emocional.

En otro texto posterior, Godøy (2018) desplaza ahora su análisis hacia las restricciones motoras que modelan la experiencia musical. Su argumento en este trabajo es que los sonidos musicales no son percibidos como acontecimientos acústicos neutrales, sino como resultados de acciones corporales sometidas a límites físicos: la respiración tiene una duración, la mano necesita preparar el ataque, la voz requiere apoyo, la cuerda ofrece resistencia, el gesto instrumental posee trayectorias posibles y no cualquier movimiento produce cualquier sonido. Estas condiciones corporales influyen en lo que el oyente percibe como tensión, esfuerzo, continuidad, impulso o resolución. Aquí podemos analizar por qué ciertos recursos vocales e instrumentales generan efectos afectivos tan precisos. El requinto, cuando entra a la manera de puente en una pieza, puede percibirse como una acción de respuesta o intensificación. Una voz que demora una frase o respira antes de una palabra clave deja oír una corporalidad en tensión. Así, Godøy permite analizar la música como sonido producido por cuerpos con límites, esfuerzos y posibilidades motrices que el oyente reconoce, aunque no siempre de manera consciente.

La dimensión situada de la escucha puede precisarse a partir de la aproximación ecológica de Eric Clarke (2005). Su aporte no consiste simplemente en afirmar que la música se escucha en un contexto, sino en pensar el significado musical como resultado de una relación dinámica entre oyente y entorno sonoro. Clarke retoma la idea ecológica de que percibir es orientarse hacia un ambiente cargado de posibilidades de acción: la música ofrece indicios, tensiones, direcciones y expectativas que el oyente interpreta desde su posición corporal, su experiencia previa y la situación concreta de escucha. En este sentido, una misma canción no produce el mismo significado cuando se escucha en una cantina, una sala doméstica, la radio

del automóvil o una plataforma digital en el espacio de trabajo. Cada entorno organiza de manera distinta la atención, la proximidad, el volumen, el silencio, el movimiento posible y la relación con otros cuerpos. El sentido afectivo de una canción no depende solo de su letra, su melodía o su interpretación, sino también de las condiciones espaciales y perceptivas en que se escucha: bailar abrazado en una fiesta, oír una dedicatoria por radio, escuchar solo una grabación antigua o cantar en un bar no son variantes externas, sino situaciones que modifican la experiencia corporal y comunicativa del bolero.

La corporeidad no puede entenderse solo como espontaneidad; es decir, no se trata simplemente de 'cantar con sentimiento', como si la emoción brotara sin mediaciones. Schechner (1985) propone la noción de "conducta restaurada" para referirse a comportamientos previamente aprendidos, repetidos y reactivados en una nueva situación performativa. Lo decisivo es que una "conducta restaurada" no pertenece por completo al sujeto que la ejecuta: es una acción ya codificada, disponible para ser retomada, ensayada, reorganizada y puesta en escena. Schechner la describe como un comportamiento "dos veces actuado", hecho de fragmentos que pueden separarse de su contexto inicial y reaparecer en otro marco de sentido. Esta idea resulta útil para el bolero porque permite comprender que muchas formas de expresión afectiva – el fraseo demorado, la mirada sostenida, el cierre de ojos, el quiebre vocal, la pausa dramática, la postura ante el micrófono o el gesto de la mano – pueden parecer espontáneas, pero responden a repertorios corporales aprendidos y socialmente reconocibles. El sentimiento bolerístico, por tanto, no es pura descarga emocional: es una forma culturalmente elaborada de hacer visible y audible el afecto.

Una de las formas más evidentes de comprender la relación entre bolero y cuerpo es el baile. Esta dimensión no es secundaria: en su circulación caribeña y latinoamericana, el bolero no solo se consolidó como canción para ser escuchada, sino también como música para ser bailada en pareja. Desde los estudios culturales de la danza, Desmond (1997) ha señalado que el movimiento corporal no debe entenderse únicamente como ejecución estética o técnica, sino como una práctica social cargada de significados, valores, posiciones e identidades. En esa línea, el bolero bailado permite observar cómo la música organiza una proxémica afectiva: distancia entre los cuerpos, presión de las manos, conducción, respuesta, roce, mirada, balanceo y ritmo compartido. Estos elementos no son simples acompañamientos de la música, sino formas de comunicación no verbal mediante las cuales se negocian intimidad, confianza, deseo,

memoria y contención. Turino (2008), por su parte, permite reforzar esta lectura al recordar que música y danza suelen ocupar un lugar central en experiencias sociales intensas porque articulan participación, vínculo interpersonal y sentido de pertenencia. La música autoriza una cercanía que fuera de esa situación podría resultar ambigua, incómoda o excesiva; por eso el baile puede entenderse como un ritual de proximidad. Desde esta perspectiva, bailar bolero no significa únicamente seguir un ritmo, sino participar en una escena corporal donde el afecto se vuelve legible mediante distancias, tactos, pausas y movimientos compartidos.

Modalidades de ritualización performativa

Junto a los conceptos de performance y corporeidad que hemos explicado, la noción de ritualización permite comprender la manera en que el bolero se realiza como práctica cultural, escénica y afectiva. Es necesario precisar que la aplicación de 'ritualidad' no supone insertar a la práctica social del bolero en algún tipo ceremonia —aunque haya quien sí lo puede ver así— sino de observar cómo ciertas formas de interpretación, escucha y apropiación adquieren una dimensión ritualizada en el sentido que repiten gestos, estabilizan escenas, organizan afectos, producen reconocimiento y generan una disposición compartida entre intérprete y audiencia. Aunque haya un trasfondo religioso en el concepto de 'ritualidad', no supone necesariamente sacralidad, sino que supone formas de repetición significativa, formalización relativa y eficacia simbólica en un contexto determinado. Muchas prácticas sociales asociadas al bolero – serenata, bohemia, baile, cabaret, centro nocturno, reunión familiar o dedicatoria – no pertenecen únicamente al orden musical, sino también al orden sociocultural, simbólico, corporal e interaccional. En estos casos, el bolero no opera solamente como hecho acústico o verbal, sino como situación culturalmente organizada donde se actualizan modos de cantar, escuchar, recordar, dedicar, mirar, bailar y compartir afectos.

Cercanías y deslindes

En el campo de las ciencias sociales el concepto de ritual ha sido ampliamente usado en varios conceptos. Durkheim (1912/1995) lo vinculó con la distinción entre lo sagrado y lo profano, así como con la producción de una comunidad moral reunida en torno a creencias y prácticas compartidas. Goffman (1967) mostró que las interacciones ordinarias también están atravesadas por rituales de deferencia, presentación de sí, manejo de la cara y reconocimiento mutuo y desplazó la mirada hacia los rituales de interacción de la vida cotidiana.

Un autor más cercano a esta perspectiva es Victor Turner (1982), quien desarrolla el concepto de ritual a partir de la dimensión liminal e intensificada de ciertas prácticas colectivas. Su aporte no consiste únicamente en describir los rituales como secuencias ordenadas, sino en mostrar que algunas prácticas sociales producen momentos de transición, suspensión y recomposición simbólica. Turner retoma la estructura tripartita de los ritos de paso – separación, liminalidad y reincorporación – , pero concentra su atención en la "fase liminal" o de umbral, en la cual los participantes quedan temporalmente fuera de sus posiciones ordinarias y se abre una experiencia de ambigüedad, intensidad y transformación. Desde esta perspectiva, ciertas prácticas performativas pueden crear un tiempo-espacio distinto del cotidiano. En una serenata, un baile, una bohemia o un concierto íntimo, el bolero puede producir una suspensión afectiva de la vida ordinaria: mientras dura la canción, la pérdida, la nostalgia o el deseo se vuelven experiencias compartidas, reguladas por códigos de voz, gesto, escucha, proximidad y memoria. En ese sentido, Turner ayuda a pensar la "ritualización bolerística" como una escena intensificada en la que la emoción se organiza colectivamente, sin que por ello el bolero deba ser entendido como ritual ceremonial en sentido estricto.

En el caso de Catherine Bell (2009), opta en lugar de 'ritual', 'ritualización' definido como formas culturalmente estratégicas de actuar y contextualizar las "actividades rituales" dentro de la "actividad social" general y no como actos paradigmáticos separados. Bell propone quitar al ritual de su posición aislada y restaurarlo al contexto de la actividad social cotidiana, usándolo como herramienta para analizar problemas clásicos como creencia, ideología, legitimación y poder. El concepto central es el *ritual body*, donde el cuerpo que se conforma y moviliza en las prácticas rituales como estrategia cultural, y es el medio por el cual se negocian y legitiman relaciones de poder.

Ritual y performance se enlazan cuando una acción adquiere regularidad, reconocimiento, y eficacia simbólica. El concepto de RP es un proceso mediante el cual ciertas formas de exposición o presentación bolerísticas utilizan gestos, voces, escenas y afectos reconocibles. Una misma canción puede ser cantada en un cabaret, en una grabación de estudio, en una fiesta familiar, en un homenaje patrimonial o en una escena televisiva; en cada caso puede reactivar procedimientos, palabras, gestos, y disposiciones afectivas distintas. Muchas veces el cine por ejemplo ha ayudado a reconocer este tipo de "ritualización" en escenas y canciones, cuando en películas enteras como el caso de *Bolero Inmortal* (1958, Dir. Rafael

Portillo) que ejemplifica en plena "época de oro" del género una serie de rituales que van de la experiencia personal de los protagonistas hasta las formas de los tríos en una expresión canónica que analizamos.

Ensayo de tres modalidades

En este apartado presentamos una hipótesis de lectura respecto a la RP en canto categoría explicativa para comprender distintos procesos en torno al bolero que se puede aplicar a estilos de interpretación, épocas dentro de su historia, o el estudio de casos emblemáticos. La categoría RP funciona como un tipo de acento analítico que puede mostrarnos distintos grados de formalización, intensidad afectiva, codificación corporal, institucionalización escénica y relación con el público. Toda presentación del bolero implica un nivel de 'ritualización' en cuanto modos y grados de formalización: algunas prácticas son altamente escénicas y codificadas; otras son íntimas, autorales o comunitarias; otras se sostienen en la repetición cotidiana y en la apropiación afectiva de los públicos.

A continuación, presentamos tres formas de ritualización que distan de ser las únicas y corresponden quizá a formas más claras de identificación (como en el primer caso), de algún tipo de preferencia en el estilo (en el segundo) y de una clara hipótesis que recupera un componente fundamental de la tradición, de la declaratoria de la UNESCO donde el protagonismo se va a las comunidades, a la calle, a los espacios de escucha. En todo caso la idea presentar RP es hacerlo de una categoría exploratoria que nos permita hacernos preguntas en los procesos de producción de sentido que pueden darse en épocas, interpretes, innovaciones, lugares donde vemos justamente como este género musical se hace vida, interacción, vida privada, que nos parece más allá de los histórico, lo estructural o lo musicológico donde se cifra el valor de esta expresión en nuestra sociedades y culturas.

Ritualización formal-canónica

Una de las zonas más reconocibles de la historia del bolero latinoamericano es la asociada con los tríos particularmente con lo que fue un verdadero modelo consolidado principalmente con el conocido trio *Los Panchos*, y cuyo éxito puede hacer que aún ahora, algunos oyentes asocien el bolero y lo 'romántico' con este formato musical. Moreno Rivas (2008) permite ubicar este fenómeno dentro del desarrollo de la canción romántica; esta canonización no debe entenderse

sólo como consolidación de un repertorio, sino también una manera reconocible de producir significado a través de voces, cuerpos, instrumentos, gestos y escucha. El trío no sólo ejecuta boleros; organiza una forma específica de cantar, acompañar, escuchar y recordar como parte de una misma escena sentimental.

La dimensión que nombramos 'canónica' no deriva sólo de su difusión y éxito comercial, sino de estabilización de códigos escénicos reconocibles como la armonía vocal, el vestuario, la disposición frontal ante el público, la primacía del conjunto respeto por la forma musical y construcción de una imagen de tradición sentimental estilizada. El trío constituyó un símbolo de la totalidad del bolero como gusto, estética y sensibilidad, y no es casual este tipo de agrupación se erigiera como uno de los vectores centrales en la historia del bolero, de manera particular en su 'época de oro' durante la década cincuenta.

Desde la corporeidad, esta modalidad se caracteriza por la disciplina del cuerpo. Los intérpretes suelen aparecer alineados o próximos entre sí, con desplazamientos mínimos, gestualidad sobria, mirada controlada, manejo contenido de manos y rostro, y una postura que privilegia el equilibrio del conjunto. El cuerpo no desaparece, pero queda subordinado a la armonía vocal e instrumental. Esta contención corporal no implica falta de afecto; muestra una forma específica de hacerlo visible: el sentimiento se expresa mediante la postura, el timbre, la respiración compartida, la economía gestual y la sincronía entre los cuerpos. En cuanto al afecto, no se grita: se armoniza; no hay desbordes, sino estilo y control, lo que no significa que esta forma sea fría o esté carente de intensidad afectiva. Su rasgo central es que la emoción se canaliza mediante códigos de forma, equilibrio y contención. El cuerpo del intérprete no se desborda; se disciplina. La voz no busca romper el marco escénico; se integra al ensamble. La escena no privilegia la confesión individual, sino la construcción colectiva de una atmósfera sentimental.

En cuanto la relación con el público también se organiza de manera ritualizada. La audiencia no suele participar mediante el baile o la intervención directa. Al trío se le escucha, se pone atención, se reconoce cuando viene el requinto. Podemos quizá adaptar a Goffman (1967) en el estudio de esta modalidad, la cual depende de reglas de interacción, deferencia, presencia, atención común y manejo de la escena ante otros. El público reconoce no solo una canción, sino una forma de comportamiento afectivo: cómo se canta el amor, cómo se escucha, cómo se dedica, cómo se recuerda y cómo se valida socialmente una emoción.

La persistencia de esta ritualización formal-canónica se observa también en sus reactivaciones recientes. A finales del siglo XX y comienzos del XXI, el formato del trío y la estética de las voces armonizadas reaparecieron como signo de memoria, elegancia y filiación con una tradición sentimental latinoamericana. Entre otros casos podemos mencionar los casos de *Café Quijano* (ver su trilogía *Orígenes: el bolero* entre 2012 y 2014), trío *Dos Generaciones*, *Los Herederos del Bolero* o el interesante caso del trio femenino *Panchas Trío* que retoma elementos centrales del modelo clásico, pero los desplaza hacia una escena marcada por la presencia femenina. En todos estos casos la ritualización formal-canónica no pertenece únicamente al pasado ni opera como una forma cerrada. Su persistencia depende de su capacidad de ser citada, reactivada y resignificada por nuevos intérpretes, públicos y corporalidades. En el grupo español *Café Quijano* reaparece como recuperación estilizada de una memoria sentimental latinoamericana; en agrupaciones de continuidad bolerística se presenta como fidelidad al formato del trío; y el caso trio femenino contemporáneo "Panchas Trío" adquiere una dimensión especialmente significativa, pues retoma los códigos clásicos – tres voces, guitarras, requinto, armonización y repertorio – , pero los habita desde otros cuerpos, otras voces y otra relación de género con la memoria del bolero.

Cabe finalmente un apunte crítico respecto a ciertos imaginarios afectivos y de género (Aparicio, 1998). El formato de trío, el vestuario uniforme, la disposición escénica, la centralidad de la voz masculina construyen una escena de sobriedad, dominio expresivo y cortesía amorosa que, al mismo tiempo, puede reproducir modelos heteronormativos de la relación amorosa: el varón que canta, declara, promete, recuerda o suplica, y una figura femenina frecuentemente situada como destinataria idealizada, ausente o silenciosa. Sin embargo, esta modalidad no debe entenderse solo como reproducción mecánica de normas patriarcales, pues su eficacia performativa también depende de matices interpretativos – fragilidad vocal, exposición emocional, súplica, dependencia afectiva – que pueden desestabilizar parcialmente la masculinidad dominante. Así, la ritualización formal-canónica condensa una tensión central del bolero: organiza una escena amorosa reconocible y normada, pero a la vez cabe una interpretación donde la voz masculina puede presentarse como vulnerable, herida o afectivamente expuesta.

Ritualización autoral-intimista

Una segunda modalidad remite a la figura del intérprete cuya presencia vocal, escénica y afectiva reconfigura el bolero desde una marca autoral reconocible. No se trata simplemente del "gran intérprete" en un sentido valorativo, sino de aquellos casos en los que la canción se realiza, siguiendo a Cook, como una producción de sentido en tiempo real: el bolero no aparece sólo como obra previa, sino como acontecimiento interpretativo donde fraseo, respiración, silencio, timbre, gesto y relación con el público reorganizan la tradición (Díaz Ayala, 1993; Giro, 2007; Leymarie, 2005; Orovio, 1981).

Esta modalidad se vincula con zonas de la canción, como ejemplo muy claro el estilo *filin* que se caracteriza por un estilo de interpretación, una modalidad de armonía sofisticada y que remite a la obra de José Antonio Méndez, César Portillo de la Luz, Marta Valdés, y sin duda entre sus cantantes más señaladas Elena Burke. Pero habría que pensar también en interpretes no necesariamente dentro de llamado *filin*, pero que se mueven dentro una órbita cercana como *Bola de Nieve*, *Freddy* y en México sin duda Vicente Garrido – el único mexicano de todo este listado – , quien aparte de compositor, también tenía un estilo particular de interpretar sus canciones. Y en esta tradición que llamamos 'intimista', 'de autor', *filin* el bolero aparece como matriz sensible que puede prolongarse en canciones de atmósfera nocturna, fraseo libre, armonía elaborada, intimidad vocal, deseo contenido y reflexión amorosa.

Esta matriz autoral-intimista no debe pensarse como algo aislado, sino como una zona de continuidad y transformación donde el bolero se cruza con armonías más sofisticadas, fraseos libres, poéticas urbanas, lugares particulares —como el bar *El Pico Blanco* en La Habana— y formas escénicas de interioridad. Desde la perspectiva que manejamos, aparte de identificar un estilo musical, es necesario observar qué objetos y relaciones produce esta práctica: una voz cercana, una escucha atenta, una corporalidad contenida, una escena nocturna, una memoria sentimental y una forma de subjetividad cantada.

En cuanto los espacios podemos señalar sin duda al piano-bar, club, bohemia, pequeño teatro, concierto de cantautor, escena nocturna o recital. En ese sentido de Clarke, estos espacios son componentes del significado musical: la cercanía acústica, la escala reducida, la atención silenciosa, la iluminación nocturna o la presencia del micrófono modifican la manera en que el oyente percibe la voz y construye sentido. En la línea de Brenscheidt genannt Jost, el bolero

autoral-intimista debe observarse como una práctica que realiza algo mediante cuerpos presentes, acciones concretas y relaciones situadas: no sólo se canta una emoción, se produce una escena de escucha íntima. Sin duda una de las mejores exponentes en cuanto esta RP es *Su Majestad La Señora Sentimiento* Elena Burke. Esta modalidad puede reconocerse por el fraseo flexible, la voz conversacional y una forma de interpretación que oscila entre cantar, conversar y confesar. Esta interpretación puede leerse como una relación intensa entre percepción y acción: el oyente no sólo recibe la voz, sino que sigue corporalmente sus demoras, respiraciones, desplazamientos y tensiones. A su vez, el concepto de 'gesto musical' permite observar que el sentido no se produce únicamente en la línea melódica o en la letra, sino en micro-acciones vocales y corporales: una pausa antes de resolver la frase, una inflexión del timbre, una respiración audible, una entrada ligeramente retrasada o una forma particular de sostener el silencio.

En términos de corporeidad, esta modalidad —como se observa en Burke y en otras cantantes *filineras* como puede ser Haydee Milanés o Gema Corredera— no se caracteriza por el desborde teatral ni por la solemnidad ceremonial, sino por una presencia próxima, concentrada y subjetiva. Desde Desmond, esta gestualidad mínima no debe entenderse como ausencia de movimiento ni como simple naturalidad expresiva. El cuerpo intimista también está culturalmente codificado: la cercanía al micrófono, la mirada baja o concentrada, la mano que acompaña el fraseo, la postura relajada y la respiración audible construyen una política del movimiento distinta a la teatralidad expansiva. Se trata de una corporeidad que produce cercanía, vulnerabilidad, interioridad y autoridad interpretativa.

La ritualización opera como repetición de una escena de interioridad. En términos de Schechner, también aquí puede hablarse de conducta restaurada, aunque no adopte la forma visible del protocolo canónico del trío. Lo que se reitera es una disposición afectiva y corporal: cantar hacia adentro, modular la emoción, demorar el fraseo, desplazar el tiempo, hacer de la pausa un signo expresivo y convertir la canción en espacio de confidencia. La intimidad, por tanto, no aparece como espontaneidad pura, sino como una forma aprendida y reconocible de organizar voz, cuerpo, escucha y escena.

En el caso de Pablo Milanés y sus discos dedicados al *filin*[6], con la gran guitarra de Martín Rojas —como en el caso de Burke y de su acompañante Felipe Valdés— no funciona

[6] Filin o Filin 1*,* 1981; Filin 2, 1989; Filin 3, 1990; Filin 4, 1991; Filin 5, 1992; y Filin 6*,* 2008

sólo como acompañamiento armónico, sino como una forma de respiración musical compartida. A la luz de Godøy, puede observarse cómo las restricciones motoras de la ejecución —digitación, ataque, duración del acorde, anticipación o retraso del acompañamiento— modelan la experiencia del fraseo y abren un margen de flexibilidad expresiva para la voz.

En esta modalidad, no se trata de imponer un personaje escénico desbordado, sino sostener una presencia de intérprete que ordena el afecto desde la precisión y la delicadeza del decir cómo se ven en otros intérpretes. La obra de *Bola de Nieve* resulta fundamental y no es casual que canta-autores que ubicamos en esta tradición hayan brindado homenajes a este cantante fundamental: Miriam Ramos con *Estás conmigo (Homenaje a Bola de Nieve)* y Céspedes con el disco *Con el permiso de Bola.* Estos materiales se pueden leer como reconocimiento explícito de una herencia, relación que permite pensarlo no solo como un cantante romántico contemporáneo, sino como heredero parcial de una tradición cubana donde voz, piano, teatralidad, intimidad y subjetividad escénica reorganizan la canción amorosa.

Concluimos con un apartado crítico sobre la modalidad autoral-intimista, asociada con formas de interpretación más personales, en las que la dimensión de género se desplaza hacia la singularidad de la voz, el fraseo y la posición enunciativa. A diferencia de la modalidad formal-canónica, donde predominan códigos más estabilizados de presentación escénica, este 'registro intimista' abre un espacio para modulaciones afectivas más ambiguas: confesión, cansancio, deseo, fragilidad o desencanto. Esta modalidad puede reproducir tópicos tradicionales del amor romántico, pero también permite re-acentuarlos desde una subjetividad más reflexiva, menos ceremonial y más próxima a una idea más elaborada de experiencia individual influida por los arreglos armónicos más elaborados, la libertad expresiva que da un juego a la forma de interpretar, y a nivel de composición los saltos melódicos como podemos observarlos en las composiciones de José A. Méndez, César P. de la Luz y Marta Valdés.

Ritualización cotidiana-comunitaria

Esta modalidad introduce un desplazamiento importante respecto de las anteriores, organizadas principalmente alrededor de estilos de interpretación, figuras de intérprete y formas escénicas reconocibles. La ritualización cotidiana-comunitaria no debe entenderse como una forma menor o derivada del bolero, sino como un RP distinto, en el sentido que la canción adquiere eficacia

social por su uso situado, su pertinencia afectiva y su capacidad para activar vínculos, memorias y formas compartidas de presencia (velada entre amigos, karaoke, redes, sobremesa).

Hemos sugerido ya que el bolero no se reduce a la música, a su expresión acústica, a sus grandes intérpretes o a sus escenarios profesionales, sino que comprende también múltiples formas ordinarias de apropiación: la reunión familiar, la sobremesa, la fiesta, la bohemia, el karaoke, la dedicatoria radiofónica, la transmisión casera, el video en redes o la canción cantada entre amigos. Aunque estos escenarios han recibido menor atención analítica, resultan fundamentales para comprender la vitalidad social del género. En ellos no hay necesariamente vestuario formal, protocolo escénico ni una separación clara entre intérprete y público; sin embargo, puede producirse una intensa ritualización afectiva. En este sentido, el bolero cotidiano-comunitario puede entenderse como una forma especialmente densa de relación musical, pues su significado depende menos de la corrección interpretativa que de la intensidad relacional de la situación.

Esta dimensión también se advierte en apropiaciones contemporáneas que desplazan el bolero hacia otros marcos de escucha – listas digitales, sesiones comentadas o circuitos culturales LGBTIQ+ - donde el repertorio puede reactivarse no solo como memoria afectiva, sino también como espacio de reconocimiento, reivindicación y pertenencia para comunidades específicas. Esta dimensión puede observarse, por ejemplo, en noches urbanas de karaoke, bohemias familiares o barriales, serenatas, listas digitales compartidas y sesiones comentadas en redes, donde el repertorio se reactiva no solo como memoria afectiva, sino también como espacio de reconocimiento, reivindicación y pertenencia para comunidades específicas. En todos estos casos, la ritualización no depende de una escena profesional, sino de la capacidad de la canción para ordenar una situación de escucha, reconocimiento y participación.

En este RP los cambios en el tipo de interacción intérprete-público son muy variados. Quien canta no suele ser un profesional, y puede ser un amigo, aficionado o participante ocasional. El performance se sostiene sobre todo en la pertinencia afectiva de la situación: su valor no depende solo de cantar bien, sino de hacerlo en un momento particular, y donde vemos cómo la música adquiere sentido en el momento que se interpreta y escucha. Así la producción de sentido no depende de la calidad o pericia del intérprete, sino en la adecuación entre canción, situación de escucha, memoria y comunidad. Un bolero cantado de manera imperfecta —

incluso aunque no se cante de forma completa y solo sean algunos fragmentos— puede tener una gran eficacia comunicativa si aparece en el contexto afectivo adecuado.

Desde la corporeidad, esta modalidad se expresa en gestos mínimos pero significativos: cantar junto a otros, cerrar los ojos, abrazar a alguien, seguir la letra, grabar con el celular, sonreír con complicidad o guardar silencio durante una frase reconocida. El cuerpo no aparece necesariamente como cuerpo escénico profesional, sino como cuerpo participante: escucha, recuerda, acompaña, se conmueve, canta o baila. La corporeidad se distribuye entre quienes están presentes y construyen, con su atención, gestos y memorias, la eficacia afectiva de la canción. A su vez, el concepto de "gesto musical" de Godøy y Leman ayuda a identificar cómo acciones aparentemente pequeñas pueden producir sentido musical y afectivo. Con Desmond, además, estos movimientos cotidianos no deben entenderse como gestos puramente espontáneos, sino como formas culturalmente aprendidas de mover el cuerpo, expresar el afecto y volver legible una emoción ante otros.

Este tipo de ritualidad puede describirse como de 'baja ritualización escénica', pero de 'alta densidad afectiva': un bolero escuchado en una sobremesa, cantado en un karaoke, dedicado en una serenata o compartido en redes puede activar nostalgia, deseo, recuerdo, duelo, complicidad o pertenencia familiar y comunitaria. Desde Goffman (1967) vemos cómo estas escenas cotidianas muestran que incluso las interacciones aparentemente informales están atravesadas por reglas tácitas de presencia, turno, atención, complicidad y reconocimiento mutuo. DeNora (2000) también ha señalado que la música participa en la organización de la vida cotidiana, los estados afectivos y las prácticas de subjetivación. En esta RP, el objetivo no es presentar una obra ante espectadores, sino intensificar la participación social y la experiencia compartida. Se trata de formas participativas de la música en las que la relación con el público no es de contemplación, sino de experiencia vivida: lo que cuenta no es saber música o cantar afinadamente, sino la memoria personal, familiar o grupal que se modula, activa o intensifica en la escucha, el cuerpo y la interacción (Turino, 2008).

A nivel crítico, como lo hemos anotado en las modalidades precedentes, en esta ritualización los imaginarios afectivos y de género se negocian de manera más abierta porque el bolero deja de depender de la escena profesional y se actualiza en situaciones ordinarias de uso: reuniones familiares, bohemias, karaokes, dedicatorias radiofónicas o videos en redes. En estos contextos, los códigos del bolero pueden reproducir modelos tradicionales de amor,

fidelidad, sufrimiento o galantería, pero también ser apropiados de forma irónica, lúdica, nostálgica, queer, feminista o generacionalmente desplazada, lo que recuerda la importancia del bolero como repertorio de educación sentimental y como espacio de significación y resignificación de la experiencia amorosa (De la Peza, 2001). Ejemplos de ello pueden encontrarse en la recepción queer de Chavela Vargas, cuya performance vocal y corporal tensionó la enunciación heterosexual de muchas canciones románticas, así como en iniciativas contemporáneas de curaduría y escucha como 'Boleros Queer', donde el repertorio se reinterpreta desde experiencias de diversidad sexual, memoria afectiva y comunidad.

La ausencia de una separación rígida entre intérprete y público permite que los participantes modifiquen el sentido de la canción según la situación: dedicar, parodiar, llorar, recordar, acompañar, bailar o cantar colectivamente son acciones que confirman que la música no se reduce a una obra, sino que se realiza como práctica social. Por ello, esta modalidad muestra con particular claridad que la ritualización performativa del bolero no es un código cerrado, sino una práctica social donde los significados amorosos y de género se reactivan, negocian y transforman.

Recuperaciones

Hemos definido al bolero desde el concepto tradición, donde las categorías 'performatividad' y 'corporeidad' pueden ayudar a repensar el bolero como una tradición múltiple, diversa y no solamente musical, melódica, letrística. También el estudio de la performativa y corporeidad permiten desplazar superar la reducción del bolero a solo 'canción romántica', 'canción sentimental'. El bolero como expresión comunicativa y musical constituye una formación cultural compleja en la que se articulan distintas modalidades expresivas (música, palabra, voz, cuerpo, memoria, espacio, mediación técnica, formas de sociabilidad afectiva) cuya permanencia histórica no se explica únicamente por la repetición de un repertorio canónico, sino por la capacidad de esas canciones para actualizar escenas de reconocimiento emocional en contextos diversos que pueden ir desde la clásica serenata, el trío en el cabaret hasta la fiesta, el baile o la circulación digital.

Como hemos explicado, 'tradición' no significa retorno nostálgico a un pasado estable, sino una herramienta para analizar continuidades en transformación dentro de la subjetividad social, es decir, en los modos colectivamente compartidos de sentir, recordar, valorar y dar

sentido a determinadas experiencias. El bolero conserva signos reconocibles como formas melódicas o, tópicos amorosos, pero los desplaza entre estilos, generaciones, medios y espacios sociales. Esa tensión entre permanencia y mutación explica que pueda ser, al mismo tiempo, repertorio patrimonial, práctica comunitaria, objeto de estudio académico y recurso vivo de comunicación afectiva. Desde la perspectiva de la corporeidad y el performance, el bolero no solo representa sentimiento y emociones. La voz que respira, frasea, suspende o quiebra una sílaba; el cuerpo que se aproxima al micrófono; la pareja que baila lentamente; el público que canta, recuerda o guarda silencio; todos estos elementos forman parte de la producción de sentido bolerística. La canción no actúa únicamente como texto verbal o estructura sonora, sino como práctica encarnada donde el afecto se comunica mediante un sinfín de signos como gestos, pausas, timbres, miradas, movimientos y disposiciones corporales que hemos mencionado no son solamente espontáneas, sino también históricamente aprendidas.

La noción central de nuestro trabajo, RP permite comprender cómo el bolero estabiliza escenas afectivas reconocibles sin convertirse necesariamente en un ritual ceremonial o religioso. Las modalidades examinadas son categorías exploratorias a través de las cuales hemos querido ejemplificar algunos grados de codificación que reflejan tipos de sensibilidad igual y distinta, que como hemos insistido pasan por distintas a desde las formas de manejo de voz, cercanía y poética de la interioridad que se tejen en los espacios, en la relación interprete-audiencia, o en la configuración de los públicas en sus dinámicas de apropiación del género y los mecanismos de activación de la memoria compartida.

La eficacia simbólica y comunicativa del bolero radica en su capacidad para convertir experiencias dispersas —amor, deseo, pérdida, nostalgia, espera, duelo o reconciliación— en formas sensibles, reconocibles y compartidas. Turino (2008) nos ayuda a comprender la música no solo como objeto estético, sino como una forma de vida social: una práctica que organiza participación, pertenencia, memoria y experiencia colectiva. Desde esta lectura, la condición patrimonial reconocida por la UNESCO en 2023 no debería entenderse como fijación definitiva de un repertorio, sino como reconocimiento de una tradición viva, multimodal y mediatizada, sostenida por cuerpos, voces, espacios, tecnologías y comunidades de portadores: músicos, oyentes, familias, herederos, promotores, periodistas, investigadores y públicos diversos. El bolero permanece porque sigue siendo cantado, escuchado, bailado, dedicado, recordado y resignificado en situaciones concretas. Su fuerza cultural no reside únicamente en conservar

canciones del pasado, sino en mantener activa una forma de comunicación afectiva capaz de articular sonido, movimiento, memoria, territorialidad emocional y formas de vida compartidas.

Referencias

APARICIO, Frances R. **Listening to salsa: Gender, Latin popular music, and Puerto Rican cultures**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

BELL, Catherine. **Ritual theory, ritual practice**. New York: Oxford University Press, 2009.

BRENSCHEIDT, genannt JOST, Diana. La presencia del intérprete, los estudios del performance y la interpretación musical. En C. L. Hurtado Espinosa (Ed.), **Una visión interdisciplinaria del arte**. Universidad de Sonora, 2015, p. 7-16.

BOURDIEU, Pierre. **El sentido práctico**. Madrid: Taurus, 1991.

CLARKE, Eeic. F. **Ways of listening: An ecological approach to the perception of musical meaning**. Oxford University Press, 2005.

COOK, Nicholas. Analysing performance and performing analysis. In: Cook & Everist (Eds.) **Rethinking music** (p. 239-261). Oxford University Press, 1999.

COOK, Nicholas. **Beyond the score: Music as performance**. New York**:** Oxford University Press, 2013.

DE LA PEZA CÁSARES, M. del C. El bolero: Nostalgia de una ciudad que nunca existió. En **Política y Cultura**, n. 4, p. 155-172, 1995.

DE LA PEZA CÁSARES, María del Carmen. **El bolero y la educación sentimental em México**. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco; Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2001.

DE LA PEZA CÁSARES, María del Carmen. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco; Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2001.

DE LA PEZA CÁSARES, María del Carmen. La canción de amor y la conformación del sentido común sobre el amor. In: **ANUARIO DE INVESTIGACIÓN 2001**, v. 1. México, D.F.: UAM-X, CSH, Educación y Comunicación, 2002. p. 269–275.

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DESMOND, Jane. C. (Ed.). **Meaning in motion: New cultural studies of dance**. Durham: Duke University Press, 1997.

DÍAZ AYALA, Cristóbal. **Música cubana: Del areyto a la nueva trova**. Miami: Ediciones Universal, 1993.

DURKHEIM, Émile. **The elementary forms of religious life**. Free Press. [1912], 1995.

FONOTECA NACIONAL. **Lunes de boleros: Los Panchos**. Secretaría de Cultura. 2ß24-

GIRO, Radamés. **Diccionario enciclopédico de la música en Cuba** (4 vols.). La Habana: Letras Cubanas, 2007.

GODØY, Rolf Inge. Motor constraints shaping musical experience. En **Music Theory Online**, v. 24, n. 3, 2018.

GODØY, Rolf Inge; LEMAN, Marc (org.). *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York: Routledge, 2010.

GOFFMAN, Erving. **Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior**. New York: Pantheon Books, 1967.

HOBSBAWM, Eric**.** Introduction: inventing traditions. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **The invention of tradition.** Cambridge: Cambridge University Press, 1983. p. 1–14.

LEMAN, Marc **Embodied music cognition and mediation technology**. Cambridge: MIT Press, 2007.

LERCH, Alexander; ARTHUR, Claire; PATI, Ashis; GURURANI, Siddharth. An interdisciplinary review of music performance analysis. **Transactions of the International Society for Music Information Retrieval**, v. 3, n. 1. 221-245, 2020.

LEYMARIE, I. **Cuban fire: La música popular cubana y sus estilos**. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

MADRID, Alejandro L. Why music and performance studies? Why now? An introduction to the special issue. **TRANS: Revista Transcultural de Música**, n. 13, 2009.

MORENO RIVAS, Yolanda. **Historia de la música popular mexicana**. México, D.F.: Océano de México, 2008.

OROVIO, Hélio. **Diccionario de la música cubana: Biográfico y técnico**. La Habana: Letras Cubanas, 1981.

PAREDEZ, Deborah. **Selenidad: Selena, Latinos, and the performance of memory**. Durham: Duke University Press, 2009.

REILY, Suzel Ana. Más allá del nacionalismo: trayectorias etnomusicológicas en Brasil. **Desacatos. Revista de Ciencias Sociales**, *(12)*, 11–23, 2003.

RIVERA-RIDEAU, Petra. R. **Remixing reggaetón: The cultural politics of race in Puerto Rico**. Durham: Duke University Press, 2015.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. University of Pennsylvania Press, 1985.

SCOTT, Joan W. Gender: A useful category of historical analysis. **The American Historical Review**, 91(5), 1053–1075, 1986.

SECRETARIA de Cultura. Expediente técnico para la inscripción del bolero como patrimônio cultural inmaterial. Sistema de Información Cultural, 2023.

SMALL, Christopher. **Musicking: The meanings of performing and listening**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SMITH, Laura. El "espejo patrimonial". ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? **Antípoda Revista de Antropología y Arqueología**, 12, 39–63, 2011.

TAYLOR, Diana. **The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas.** Durham: Duke University Press, 2003.

TAYLOR, Charles. **Modern social imaginaries**. Durham: Duke University Press, 2004.

TURINO, Thomas. **Music as social life: The politics of participation**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre: The human seriousness of play.** PAJ Publications, 1982.

UNESCO. **Bolero: Identidad, emoción y poesía hecho canción. Patrimonio Cultural Inmaterial**, 2023. https://ich.unesco.org/es/RL/bolero-identidad-emocion-y-poesia-hechocancion-01990

VERON, Eliseo. **La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad**. Barcelona: Gedisa, 1993.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y literatura**. Ediciones Península, 2000.