

**¿CULPABLE O NO? MELODRAMA, VIOLENCIA Y EDUCACIÓN SENTIMENTAL EN
LUIS MIGUEL: LA SERIE**

**GUILTY OR NOT? MELODRAMA, VIOLENCE AND SENTIMENTAL EDUCATION IN
LUIS MIGUEL: LA SERIE**

Libertad Borda

Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

libertadborda@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7096-6906>

Malvina Silba

Escuela IDAES. Universidad Nacional de General San Martín. CONICET

malvina.silba@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7907-3912>

Carolina Spataro

Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. CONICET

carolinaspataro@yahoo.com.ar

ORCID <https://orcid.org/0009-0005-5174-6552>

Resumen

El objetivo del artículo es analizar *Luis Miguel: la serie* como exponente de un género en auge del panorama audiovisual actual e indagar de qué modo esta bioserie logra articular un fenómeno actual en el campo del entretenimiento - mercado de la nostalgia- con elementos de larga data en la cultura popular y de masas, como el melodrama. A lo largo de tres temporadas, la serie procura

dar respuesta a necesidades de la industria, satisfacer expectativas de los públicos, incluir la problemática de la violencia de género y activar la memoria colectiva a través de sus canciones de amor. En el primer apartado abordamos las características de este producto como un ejemplo del género bioserie y su imbricación en el largo derrotero de la matriz melodramática. En el segundo analizamos la centralidad que adquiere la violencia como marco explicativo de la vida del cantante, en un clima de época marcado en los últimos años por la masificación de los feminismos en la región. En el tercer apartado, hacemos eje en los conflictos personales y profesionales que el cantante atraviesa y el giro autorreferencial de la serie, que termina contando la historia de cómo se gestó el producto.

Abstract

The purpose of this article is to analyze *Luis Miguel: the series* as an exponent of a booming genre in the current audiovisual panorama and to study how this bioseries manages to articulate a current phenomenon in the field of entertainment (the nostalgia market) with long-standing elements in popular culture, such as melodrama. Over the course of three seasons, the series seeks to respond to industry needs, satisfy audience expectations, include the issue of gender violence, and activate the collective memory through its love songs. In the first section we address the characteristics of this product as an example of the bioseries genre and its interweaving in the long path of the melodramatic matrix. In the second section, we analyze the centrality that violence acquires as an explanatory framework of the singer's life, in an epochal climate marked in recent years by the massification of feminism in the region. In the third section, we focus on the personal and professional conflicts that the singer goes through and the self-referential turn of the series, which ends up telling the story of how the product was conceived.

Palabras clave

Bioserie; Melodrama; Violencia; Canciones de amor; Plataformas de *streaming*

Keywords

Bioseries; Melodrama; Violence; Love Songs; Streaming Platforms

Introducción

Luis Miguel: la serie se lanzó en Netflix el 22 de abril de 2018 y fue un éxito inmediato. Tanto que revivió al artista: nuevas giras, fiestas, eventos temáticos y un interés renovado en su obra musical que pudo verse reflejado, por ejemplo, en el aumento de reproducciones de sus canciones en Spotify. Tal fue el caso de «Culpable o no», que aumentó en un 4000% y, en general, el catálogo musical del cantante incrementó en 200% sus reproducciones en esta plataforma de *streaming*¹. La serie significó una especie de relanzamiento de la carrera de Luis Miguel después de años en que las únicas noticias que circulaban por las redes sociales y la prensa lo vinculaban a adicciones, excesos y demandas millonarias por incumplimientos de sus obligaciones contractuales. En 2015, por ejemplo, se hizo viral cómo uno de los organizadores de un show en México le decía al público que esperaba el comienzo del recital: «El artista Luis Miguel se metió a su cuarto, pidió botellas de alcohol y se está emborrachando... No ha tenido ni la decencia de cancelar»².

La serie ¿es la historia de un niño con una vida traumática que en la adolescencia advierte que su madre desapareció para siempre? ¿Es la historia de un niño con una voz prodigiosa que, a través de la música conquista a millones de personas, sobre todo mujeres, en el mundo de habla hispana? ¿Es la historia de un ídolo popular que se mantiene durante décadas en el mercado de la música romántica? ¿Es la historia de la industria discográfica y sus múltiples aristas? Es, en parte, un poco de todo eso desarrollado a lo largo de las tres

¹<https://elcomercio.pe/saltar-intro/netflix/series/luis-miguel-cuanto-dinero-gano-el-cantante-por-las-tres-temporadas-de-su-serie-en-netflix-luis-miguel-la-serie-temporada-final-mx-noticia/>

² <https://www.youtube.com/watch?v=j9CCdFxVQWE>

temporadas. Esta bioserie, fenómeno expandido en los últimos años en las plataformas, se basa en la investigación periodística de Javier León Herrera en el libro *Luis mi rey* del año 1997. En una edición revisada y ampliada de aquel libro, y editada por Aguilar en 2018, *Luis Miguel, la historia*, el periodista español afirma:

La historia de Luis Miguel es la historia de un hombre marcado por su pasado, un drama humano en la trastienda de una leyenda que conforme avanza el paso de los años, siente la desmotivación propia de la inestabilidad emocional que le persigue. Un hombre solo, un ídolo que no confía en nadie y que avanza hacia adelante, forjando y alimentando su leyenda, con un final que nadie sería capaz de aventurar (2018: 27).

La trama se construye en diferentes tiempos históricos que van intercalándose: la primera infancia del artista, momento en el que el padre advierte el talento de su hijo y comienza a vincularlo con la industria discográfica (los ochenta), la época en donde Luis Miguel ya es un artista consagrado (los noventa), el momento en el que se da el ocaso de su carrera (los 2000) y la salida de su crisis financiera a partir de la realización de la serie (2017/2018). La primera temporada es, sobre todo, la historia del padecimiento de una familia hostigada por la violencia y la presión de un padre, Luis Rey, músico frustrado que no ha podido vivir de su vocación y quiere salvarse a través de su hijo, del que es representante al comienzo de su carrera. Una parte importante de la temporada muestra a Luis Miguel queriendo dejar ese vínculo representante/representado, lo que logra trabajosamente recién a los 18 años, después de muchos conflictos con su padre. Su madre, Marcela Basteri, apartada de las decisiones sobre la carrera de su hijo y atormentada por el maltrato de su marido, desaparece sin dejar rastros, colocando a Luis Miguel en un lugar de búsqueda que parece eterna. En la segunda temporada, se cuenta el éxito del cantante en la década de los ochenta y la crisis que le provoca, en los noventa, un accidente en uno de sus recitales que casi le hace perder la audición de un oído. La tercera y última muestra el distanciamiento con su hermano menor; los conflictos con su hija ya adolescente y con Patricio Robles, un productor que termina estafándolo; el consumo excesivo del alcohol y los problemas en la última etapa de su carrera, en donde logra salir de la bancarrota produciendo *Luis Miguel: la serie*. Es decir, la serie termina hablando

de sí misma, en un movimiento de *puesta en abismo* (Dällenbach, 1991) que retomaremos más adelante.

Se ha invertido un considerable esfuerzo en la recreación de cada una de las épocas de la vida del artista, el vestuario de sus personajes y el parecido, no sólo físico sino también vocal, de las cuatro versiones de Luis Miguel (niño, adolescente, juventud y adultez).



F1. Luis Miguel niño, a la izquierda en la ficción (Fuente: *El Comercio*, Perú).



F2. Luis Miguel adolescente, a la derecha en la ficción (Fuente: *Milenio Espectáculos*, México).



F3. Luis Miguel joven, a la derecha en la ficción (Fuente: Clarín, Argentina).

Hay un minucioso trabajo actoral y de reconstrucción de parecido físico en los tres actores que representan las diferentes etapas vitales de Luis Miguel: Izan Llanas como niño, Luis de la Rosa como adolescente y Diego Boneta en dos versiones, como joven y adulto. En el caso de este último, el esfuerzo por reconstruir al detalle la estética del artista -incluyendo la marca personalísima de los dientes levemente separados- genera que se identifique a Luis Miguel con su rostro. «¡Ahora hay que armar el club de fans de Boneta!», podía leerse en las redes sociales cuando salió la serie. La mezcla (¿confusión?) entre ficción y realidad, dado que es su biografía autorizada, recorre cada uno de los capítulos, tanto que la cuenta oficial de Luis Miguel publicó en la red social Twitter:



F4. Tweet de la cuenta oficial de Luis Miguel

Una de las promociones de la serie por parte de la distribuidora Netflix tiene al propio Luis Miguel en escena diciendo: «Durante décadas muchas personas han hablado de mi vida, pero ha llegado el momento de que mi verdad salga a la luz, versiones hay muchas, verdad solo hay una: esta es mi historia»³. La tensión entre el relato de hechos que realmente sucedieron («basada en hechos reales») y la invención de otros que no, pero se incluyen porque son necesarios a los fines del melodrama («no es 100% verdad») aparece también al final de cada capítulo:

Obra audiovisual de ficción basada en entrevistas con el intérprete Luis Miguel; el libro *Luis mi rey, la apasionante vida de Luis Miguel*, de Javier León Herrera; así como hechos reales, artículos e información de dominio público, algunos sucesos, personajes y diálogos son ficcionados, por lo que cualquier parecido a la realidad es una mera coincidencia.

El producto fue el primer gran lanzamiento de Gato Grande, una empresa creada en 2016 a partir de la alianza entre Metro Goldwyn Mayer Worldwide Television Group (MGM) y algunos empresarios mexicanos entre los que se contaba Miguel Alemán Magnani, gran amigo del cantante desde su adolescencia. En su sitio web la productora se presenta como «una empresa bicultural con presencia en Estados Unidos y Latino América»⁴.

En este artículo proponemos un análisis de las maneras en que un género en auge del panorama audiovisual actual en América Latina procura, simultáneamente, dar respuesta a necesidades de la industria y satisfacer expectativas de los públicos, incluir la problemática de la violencia de género y activar la memoria colectiva a través de las canciones de amor; todo en el marco de una matriz cultural como el melodrama, que ha desplegado sus enseñanzas desde hace más de dos siglos.

Partimos de una concepción del género que lo entiende como «un sistema de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre industria, texto y sujetos» (Neale, 1980: 19. Traducción propia) por lo que, a pesar de que el corpus estará compuesto principalmente por los 27 episodios del texto audiovisual - distribuidos en tres temporadas (2018-2021)-, también se toman en cuenta tanto

³ https://www.mediaset.es/telemania/series/series-internacionales/series-internacionales-en-pago/teaser-serie-autobiografica-luis-miguel-netflix_18_2365680250.html

⁴ <https://gatogrande.com/?lang=es>

textos originados en la página web de la productora Gato Grande, en publicaciones en redes sociales (Twitter, Instagram, Facebook) de esta empresa y de las redes sociales oficiales del propio cantante como las biografías autorizadas en las que se basa la bioserie. Para las referencias a repercusiones en la audiencia, se han incluido ejemplos recogidos en trabajos previos sobre el tema (Felitti y Spataro, 2017; Silba y Spataro, 2017; Spataro 2013 y 2021; Borda, 2022; Vallarino, 2021).

Con el fin de analizar de manera integral las diversas representaciones que la serie construyó para narrar la biografía autorizada de Luis Miguel, el cantante de habla hispana más importante de los últimos 30 años, en el primer apartado abordamos las características de *Luis Miguel: la serie* como un ejemplo del género bioserie y su imbricación en el largo derrotero de la matriz cultural más persistente en América Latina, el melodrama. En el segundo apartado trabajamos sobre la primera temporada de la serie para analizar la centralidad que adquiere la violencia como marco explicativo de la vida del cantante, en un clima de época marcado en los últimos años por la masificación de los feminismos en la región. En el tercer apartado, analizamos las temporadas dos y tres, haciendo eje en los conflictos personales y profesionales que el cantante atraviesa. Para cerrar abordamos el giro autorreferencial de la serie, que termina contando la historia de cómo se gestó el producto.

1. Bioserie y melodrama: villanos, víctimas y canciones desgarradas

Este primer apartado se propone indagar cómo el doble marco del género bioserie y de la matriz cultural melodramática pesan en la manera en que *Luis Miguel: la serie*, organiza su relato. Exigencias de género y de matriz se entrelazan de manera irregular a lo largo de los 27 capítulos: mientras que las características del género se mantienen hasta el final -e incluso se refuerzan con el gesto autorreferencial de presentar la factura misma de la serie como una movida industrial de salvataje-, algunos de los pilares del melodrama se van desdibujando mientras que otros persisten, tal como se verá en el desarrollo del análisis.

Antes de detenernos en el encuadre genérico de la serie que nos ocupa, es necesario hablar de la matriz cultural que la permea y que es, aún hoy, la impronta más importante en muchas producciones ficcionales

latinoamericanas: el melodrama. Como toda matriz⁵, según la propuesta de Jesús Martín-Barbero (1987; 2003), media entre las lógicas de producción y las competencias de recepción, y se sedimenta en tiempos largos, a lo largo de los cuales aporta a la construcción de identidades, sobre todo en diálogo con las culturas de los sectores populares. Es en el melodrama en el que estos encontrarán, durante casi dos siglos, «su educación sentimental y su entrenamiento gestual y verbal en materia de infortunios de la vida» (Monsiváis, 2006: 26).

Durante décadas, fue la telenovela el género que mejor encarnaba esta matriz, reinando tanto en las grillas televisivas como en el corazón de los públicos. No obstante, fue también Monsiváis el que advirtió que el melodrama, en las telenovelas de fines de los 80, sobrevivía «envuelto en formas paródicas» (Monsiváis, 1994: 18) y había dejado caer su intención moralizante: ya solo pretendía divertir. Según este planteo, el texto exigía una lectura irónica. El transcurrir de las décadas demostró que el melodrama clásico, que busca antes que nada la empatía con el sufrimiento de la víctima -aunque no deje de fascinar con la maldad de los villanos-, podía convivir pacíficamente con aquel melodrama de rasgos que podríamos caratular de posmodernos.

Hoy, el melodrama, tanto en su versión clásica como en la paródica, se ha arraigado en un nuevo espacio: las plataformas de streaming, donde a veces se incluyen títulos pensados originalmente para la televisión abierta, como *Rosario Tijeras* (2016-2019) o *La reina del Flow* (2019-2021); mientras que en otros casos se instala en géneros que si bien no son exactamente nuevos, han encontrado su hábitat más propicio en el streaming, como las bioseries, neologismo derivado de su antecesor cinematográfico, la biopic.

La biopic, que en su sentido más restringido⁶ puede definirse como aquella película que «utiliza las formas de la ficción para dramatizar la historia de vida de una o varias personas que realmente existieron» (Moulin, 2016), es un género que siempre despertó el interés de Hollywood y que, en las últimas décadas, ha

⁵ Jesús Martín-Barbero fue el responsable de instalar esta idea que Francisco Cruces considera como un verdadero «tropo conceptual»: la idea de matriz cultural como una metáfora que funciona operativamente en los análisis, aunque nunca se termine de definir puntualmente. Ya sea que se la referencie a un origen biológico, fabril o matemático, «la distribución matricial, como el molde, como el útero, permite replicar hasta el infinito series, formas, seres, que pueden ser idénticos, pero también variantes de una misma estructura» (Cruces, 2008: 11) y en la teoría de las mediaciones tal como fue presentada en primer lugar en Martín-Barbero (1987) y luego desarrollada en el prefacio del autor a la quinta edición de *De los medios a las mediaciones* (Martín-Barbero, 2003).

⁶ Joanny Moulin (2016) afirma que en sentido amplio podría incluirse en el género a los documentales biográficos o incluso las apariciones en forma de *cameo* de celebridades en otro tipo de ficciones.

garantizado el elogio del público y la recepción tanto de críticas positivas como de premios a la actuación cuando los actores o actrices logran acercarse al modelo real en el que se basaron (Pérez-Simón, 2014).

Precisamente, en este género el objetivo fundamental es representar en la pantalla una persona que existe o existió en la realidad, aunque también haya llegado a la mayoría de los espectadores previamente de manera mediatizada. Se sabe que el público evaluará el grado de similitud alcanzado tomando en cuenta muchos parámetros: Diego Boneta, en *Luis Miguel: la serie*, no sólo debió apropiarse de los gestos, la manera de caminar o el peinado, como anticipamos, sino también de la manera de interpretar y de la modulación de la voz -los temas oídos son solo interpretados por él en la serie-, dato que representaba uno de los mayores desafíos para el actor.

Pero como también es habitual en este género, se trataba de recrear una o varias épocas pasadas. En este sentido, las biopics/bioseries se montan en la fructífera industria de la nostalgia, esa estrategia -que también se verifica en la remake de viejas películas exitosas o en el lanzamiento de muñecos coleccionables de personajes de décadas atrás- que busca reconectar a gran parte del público con su propio pasado idealizado (Geraghty, 2014). El recuerdo no solo de la música sino también de la moda y los peinados de los ochenta y noventa, en el caso de *Luis Miguel: la serie*, puede resultar un atractivo fuerte en este tipo de productos: no sólo se intenta despertar el recuerdo de los mejores años del ídolo sino también los de las o los propios fans. En paralelo con la emisión de la primera temporada, en las redes sociales podían leerse mensajes que reivindicaban a la serie por su calidad, pero también, y muy especialmente, relatos de personas que vivieron una especie de vuelta al pasado con las canciones que musicalizan la trama: «este disco lo escuchábamos todos en casa cuando era chico», «me recuerda a mi primera novia», «siempre lo escuchábamos con mi mamá», «ese disco salió el año que nació mi hija», «reviví toda mi infancia», «entré a mi casamiento con esa canción», «volví a mi adolescencia», entre otras.

Estas y otras frases muestran que la activación de la nostalgia, en este caso específico, gana potencia en la medida que uno de los componentes principales de *Luis Miguel: la serie* es la música, un artefacto cultural que tiene la capacidad de marcar los tiempos y acompañar ciclos vitales. Recordamos

la música por el momento de nuestra vida que acompañó, por el núcleo de personas que teníamos cerca cuando la escuchábamos, por los procesos personales que permitió procesar, por las sensaciones físicas que nos generan unos acordes y un timbre de voz en particular. La música opera sobre la memoria, ya que frecuentemente es asociada con aspectos de la experiencia pasada que pueden revivirse en ciertos momentos o eventos específicos a partir de volver a oír una canción determinada (DeNora, 2000). De esta manera, la música actúa como «un dispositivo capaz de revelar, reproducir, la estructura temporal de ese momento; en su dinamismo como experiencia emergente la música informa la experiencia y sirve como marco de referencia para la experiencia» (ídem: 67). Las canciones incluidas en *Luis Miguel: la serie*, siempre «de amor» aunque pertenezcan a distintos géneros musicales, son importantes no solo por sus letras -todos los capítulos tienen por título algunas de sus canciones- sino también por otras razones. Por un lado, como señala Maurizio Corbella (2017), al igual que en toda biopic de música popular, las performances son presentadas en un nuevo contexto que las resignifica; por otro, invocan la fuerza de la matriz melodramática: los gestos de crispación, el temblor en la voz, los ojos cerrados disparan esa memoria de una modalidad de actuación que recorre géneros, lenguajes y épocas (Monsiváis, 2006).

Asimismo, la música, en el caso de biopics o bioseries de cantantes, subraya un rasgo que está señalado como característico del modelo original hollywoodense: se suele partir de un enfoque sentimental de las vidas narradas (Anderson y Lupo, 2002), que tiende a remarcar los momentos más angustiosos, a menudo vividos durante la infancia, y también los más felices, o al menos los de mayor éxito. En el caso latinoamericano, sobre todo mexicano, se apoyan con fuerza en el modo en que tradicionalmente ha entendido esa cultura la matriz melodramática (González Hernández *et al.*, 2020): los malos son más malos; los sufrimientos, más atroces; la felicidad, un éxtasis de corta duración. Y cuando se trata de narrar vidas de músicos populares, la interpretación de canciones se vuelve territorio fértil para el despliegue de emociones.

Por ejemplo, un recurso al que apelan tantas series actuales en las plataformas, como la alternancia de líneas temporales en la narración -que va más allá del flashback de otras épocas- se pone al servicio del melodrama: el villano Luis Rey ve desdibujado su poder porque ya no manda en la vida de su hijo desde que

no es su representante y casi mueve a pena el desplante de este ante la pata de jamón que le ha traído como regalo para lograr una reconciliación (primera temporada, episodio 11). Sin embargo, el rápido pasaje a la escena de 1985 en la que hace elegir al Luis Miguel adolescente entre él y su madre le devuelve su naturaleza vil a los ojos del público. La eficacia de este mecanismo queda plasmada en un comentario de YouTube ante el fragmento de la pata de jamón: «Sentí feo, pero luego en la escena en la que pone a sus hijos a elegir mi odio se triplicó» (julio, 2018).

Puede sospecharse que en la vida real Luisito Rey fue ciertamente una figura compleja, pero la serie opta por alivianar esa complejidad para construir un villano más claro y potente, sobre todo en la primera temporada, que es donde más aparece. Luis Rey dice en algunas escenas que él no la pasó bien en su infancia, que se encontró solo, y tuvo que trabajar desde muy pequeño. Pero no vemos esas imágenes, solo contamos con las palabras de alguien que ha demostrado ser un manipulador.

Cualquiera que se tome el trabajo de comparar la transposición (Genette, 1989; Steimberg, 1998) de la biografía escrita a la serie audiovisual encontrará flagrantes alteraciones de los hechos allí narrados: se resumen en un solo personaje a dos o tres personas de la vida real -los dos hermanos del padre, por ejemplo, unificados en la figura del primo Tito; los diversos productores que estafaron al cantante se convierten en Patricio Robles-, se altera el orden cronológico de las situaciones -en la serie la revelación sobre el origen boricua de Luis Miguel antecede al lanzamiento del álbum Romance-, entre otras diferencias.

Todos estos elementos no son recursos originales en tanto una característica de la mayor parte de biopics/bioseries es la de exhibir «una ostentosa despreocupación por los hechos» (Bannister, 2017. Traducción propia)⁷, pero en este caso se ven reforzados por exigencia de la matriz melodramática que atraviesa la serie. Una escena clave es casi el final de la primera temporada: Luis Miguel llega ante el lecho del padre moribundo a rogarle que le diga dónde está su madre, y este, villano hasta el último suspiro, se limita a susurrar: «Tú ya

⁷ Esta contrastación con el libro en el que dice basarse la historia no implica desconocer que en aquel también se ha efectuado un recorte de los hechos y, más aún, una selección a gusto del cantante, ya que se trata de una biografía autorizada. Pero el tipo de narración casi no incluye diálogos ni presentación de situaciones de forma que produzcan impacto en los lectores.

sabes dónde está» y muere, dejando a su hijo sumido en la desesperación y la furia ante la última maldad paterna. Esta situación, según la biografía de León Herrera, nunca pudo haber sucedido dado que Luis Rey ya se encontraba en coma en el momento de su muerte y no intercambió palabras con su hijo. Pero aquí impera el melodrama, que le da al villano el toque final que necesitaba el público para odiarlo: cuando parece ya despojado de todo poder sobre su víctima, se despide con el último acto de iniquidad posible.

En los siguientes apartados veremos que la figura del villano estructura toda la primera temporada, pero, una vez muerto Luis Rey, va perdiendo sus contornos en la segunda y la tercera, en las que se intenta proponer reemplazos que no llegan a tener el suficiente poder ni despiertan fascinación en los espectadores. Y al tambalearse este pilar, también las víctimas pierden su nitidez. Sin embargo, como anticipamos, el melodrama no solo se encarna en el armado de las tramas y personajes, sino que también se manifiesta en la interpretación de las canciones que articulan toda la serie.

2. Pincelada feminista en Netflix: el lugar de la violencia en la vida de un artista

En este apartado analizamos cómo esta bioserie narra los inicios de la carrera de Luis Miguel y para ello nos detenemos en las particularidades de la primera temporada, en donde la violencia ocupa un lugar central. El clima de época instalado por la masificación de los feminismos en la región, combinado con la estructura melodramática de la primera temporada, deriva en la construcción de un villano claro, el padre, Luis Rey, una víctima central, Marcela Basteri, la madre y víctimas secundarias, sus hijos, entre ellos el principal, Luis Miguel. Luis Rey se muestra como un padre malvado, inescrupuloso y manipulador; un marido maltratador y autoritario; un músico frustrado que por momentos envidia la conversión de su hijo mayor en un astro de la canción latina, a quien explota desde la infancia para beneficio propio por ser su representante. En oposición se construye la imagen de la madre, una mujer que se muestra como amorosa y dulce pero sometida a las decisiones arbitrarias de su marido, que involucran tanto a su hijo como a ella misma.

En uno de los pasajes más significativos de la construcción del villano puede verse a Luis Rey ofreciendo a su mujer a un notorio operador político –Arturo

Durazo Moreno, más conocido como «El Negro Durazo», un personaje oscuro de la historia política mexicana, acusado de delitos como secuestros, torturas y asesinatos– como moneda de cambio para lograr que el niño pudiera hacer un show en el casamiento de la hija de López Portillo, por entonces presidente de México, y lograr así ser visto por la clase alta mexicana, lo que a su vez le daría visibilidad mediática. Al decir de Wiener: «la serie triunfa porque [entre otras cosas] en ella también asoma, como parte de la puesta en escena, la política y la sociedad mexicanas, clasista y patriarcal, a través de sus élites» (2018). Para los mexicanos, tal vez la sola mención del Negro Durazo en la serie significa recordar una parte nefasta del pasado (y tal vez del pasado como origen del presente). Fue el jefe de policía durante el gobierno de López Portillo (1976-1982, un gobierno caracterizado por el nepotismo, la corrupción y el desastre económico, del que Durazo fue considerado uno de los emblemas más conspicuos) y en los 70 había participado de la represión y la tortura a la oposición de izquierda. En la serie se le dice General, porque López Portillo lo había nombrado general por decreto (también le había dado un *honoris causa* por decreto), aunque no tenía carrera militar sino policial. Fue denunciado por estar relacionado con carteles de la droga y por el desvío de fondos públicos de manera grosera (Rosenmüller, 2021)⁸. Podríamos pensar que para el resto del público de habla hispana, la escena de la fiesta donde Durazo quiere tener algo con Marcela (y ella se rehúsa con sus gestos de incomodidad, aunque no lo diga explícitamente), puede pasar por la exhibición de un estereotipo más de general o dictador latinoamericano cualquiera, pero para los mexicanos que conocen algo de su historia, es un apellido que desencadena recuerdos terribles, vinculados al autoritarismo, la corrupción, la represión y el miedo. El personaje de Luisito Rey, por su parte, suma otra pincelada más a su caracterización de villano: no sólo es mal padre, cocainómano, alcohólico, resentido, marido infiel, ambicioso, etc. sino que también estuvo relacionado con lo peor del pasado mexicano, queriendo entregar a su mujer a un ser despreciable como Durazo⁹.

⁸ También se destacó por un enriquecimiento evidente, llegando a poseer dos mansiones: una fastuosa en el Ajusco, donde hizo construir una discoteca que emulaba en detalle la del Studio 54 de Nueva York y otra denominada El Partenón de Zihuatanejo, edificada en el estilo griego clásico, de 20 mil metros cuadrados, y construida por la mano de obra de los propios policías en Guerrero. Allí se realizaban fiestas fastuosas en donde se dice, participaron muchos artistas, entre ellos un jovencísimo Luis Miguel. <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/politica/asi-era-el-partenon-la-celebre-mansion-de-el-negro-durazo/>
⁹ Andrés García, amigo de Luis Rey de la juventud y luego de la familia, afirmó que Luis Rey le había pedido a Durazo que desapareciera a Marcela Basteri. <https://www.youtube.com/watch?v=y1qu6Nu74e8>

En síntesis, el argumento central de la primera temporada busca mostrar a un padre que desoye a su mujer, la maltrata e incluso la deja de lado en decisiones importantes de la vida del hijo de ambos. También puede observarse el gradual cuestionamiento de esa violencia que encara Marcela a medida que avanza la serie y la desesperación de sus hijos cuando dejan de recibir noticias de ella. Marcela desaparece en 1986 y nunca más se sabe de ella. ¿Dónde está? La sospecha de su muerte existe dentro del mundo del espectáculo hace tiempo. La diferencia es que hoy ese dato, que antes era planteado como un misterio, en la serie de Netflix puede leerse como la desaparición de una mujer en el marco de una relación signada por la violencia de género. Independientemente de las hipótesis del caso de la desaparición de Marcela, la lectura que propone la serie es producto de un contexto de feminismo expandido: las lentes violetas llegaron más allá de los espacios de militancia habituales y se colaron en los programas de chimentos, las telenovelas, los programas de radio, los noticieros, la música popular, los relatos de las mujeres famosas, las mesas de café, las sobremesas familiares, las escuelas, las universidades, los sindicatos, y sigue la lista. Netflix y las bioseries de los ídolos populares no han sido la excepción.

El contexto al que hacemos referencia se vio fuertemente marcado por una serie de eventos que generaron una puesta en cuestión pública de la violencia de género en diferentes partes de la región. Por nombrar sólo dos: la viralización, a partir de octubre de 2017, del *hashtag* #metoo [yo también], marco en el que se difundieron testimonios y denuncias sobre acoso sexual por parte de celebridades en Estados Unidos y otros países centrales, lo que generó el crecimiento de la tematización pública de situaciones de desigualdad y violencia de género. Incluso, por las dimensiones de este suceso, existen ciertos interrogantes que se preguntan si la emergencia del fenómeno #MeToo podría constituir el inicio de una cuarta ola feminista (Muñoz Saavedra, 2019). Por su parte, en el contexto latinomericano, el Ni una Menos, un movimiento que comenzó en 2015 en la Argentina pero que rápidamente se expandió a toda la región, permitió hacer inteligibles las demandas feministas a un público amplio

y las industrias culturales se sumaron a la iniciativa con productos de todo tipo, incluyendo series televisivas.

En ese sentido, en *Luis Miguel: la serie*, el tratamiento de la desaparición de Marcela se construye en un continuo que va de situaciones de la vida doméstica en donde el marido desoye a su mujer en relación con el cuidado de su hijo mayor, a situaciones más extremas de maltrato que hoy pueden leerse como violencia de género, no como un caso excepcional sino como una matriz cultural que retrata la situación que viven otras mujeres en el mundo. De hecho, la popularidad de la serie y la resonancia del caso de Marcela fue tal que, como mencionan González Hernández *et al.* (2020), la fundación Non-Violence Project (NVP), una organización sin fines de lucro, realizó una campaña en Twitter utilizando el hashtag #NoSoloEsMarcela para visibilizar el número de mujeres desaparecidas en México.



F5. Campaña #NoSoloEsMarcela fundación Non-Violence Project (NVP)

La campaña circuló en redes sociales y en televisión durante 2018 y la actriz que encarna a Marcela en la serie, Ana Favella, fue parte de la difusión¹⁰. En un clima de noticias de mujeres desaparecidas en México y el desarrollo de campañas

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=xNzl35IB5Gk>

de concientización al respecto, la bioserie fue un elemento clave para la instalación del tema en la agenda pública.

3. El lado oscuro del Rey Sol: familia, negocios o cómo se forja una bioserie para salir de una crisis económica

En este tercer apartado nos abocaremos al análisis de las temporadas dos y tres de la serie, que parecieran haberse pensado como una sola luego desdoblada en dos (la primera temporada cuenta con 13 capítulos, la segunda con 8 y la tercera con 6), haciendo eje en el desdibujamiento de la estructura melodramática clásica (villano-víctima) para adentrarnos en los conflictos que el cantante atraviesa, tanto a nivel personal-familiar (se resienten y reinventan los vínculos con su hija y sus hermanos), como profesional (su carrera entra en crisis debido a los malos manejos de sus representantes y a los incumplimientos de contratos por parte del artista). También veremos que la herencia melodramática, con el sufrimiento excesivo como emblema, persiste en las performances musicales que acompañan cada capítulo. Por último, abordaremos el giro autorreferencial de la serie, que termina contando la historia de cómo se gestó el producto.

En la segunda y tercera temporada el personaje de Luis Rey deja de ocupar, como adelantamos, un lugar central, diluyéndose así la figura del villano y, de esta manera, también la figura de víctima tan claramente encarnada por Marcela y por el mismo Luis Miguel. La desaparición de la madre ya no es el argumento central de la serie, sino un fantasma que lo acompaña como telón de fondo. Así, observamos la aparición de nuevos personajes: su hija, ya adolescente, su representante, su hermano pequeño y su abuela paterna, que funciona como una extensión del padre. Esta y dos de sus mánagers ocupan el lugar de villanos, dado que uno tiene la responsabilidad del accidente con el sonido que le afecta la audición; y el otro organiza la estafa que colabora con su ruina.

En un intercambio que tiene con su abuela Matilde en el entierro del padre al comienzo de la segunda temporada, esta le dice: «Deja de hablar de tu infancia como si hubiese sido una tragedia, a los once años ganabas más pasta que todo Cádiz», frase que muestra a las claras la continuidad con el discurso del padre respecto de que Luis Miguel fue un niño privilegiado por poder triunfar

en su profesión desde pequeño. En ese mismo gesto, entonces, Matilde intentaba desmarcarlo del papel de víctima de un progenitor ambicioso e inescrupuloso, que abusaba de su posición de poder en tanto adulto, haciéndole padecer al niño su talento para cantar como una carga de responsabilidad permanente. Parte de eso se pone en tensión en la narrativa construida a lo largo de la segunda temporada de la serie, cuando la propia abuela intenta iniciar a Sergio, el hermano menor de Luis Miguel, en el mundo de la música, a lo que el astro se opone aseverando: «No pienso permitir que hagan con Sergio lo mismo que hicieron conmigo», en clara referencia a una toma de conciencia en relación con la explotación infantil que había sufrido durante toda su niñez.

Otro tema central en la segunda temporada es la relación con su hija Michelle, fruto de su vínculo con Sophie (Stephanie Salas en la vida real). Durante el primer capítulo Luis Miguel aparece obsesionado por la búsqueda de la verdad sobre el paradero de su madre, desaparecida en 1986 luego de encontrarse con Luis Rey en la casa que tenían en Madrid. En la serie, luego de pedir la colaboración del Mossad -la agencia de inteligencia israelí- y de hablar en malos términos con su tío paterno, todo parece indicar que Marcela Basteri fue asesinada por Luis Rey y su primo durante aquel encuentro y enterrada en el fondo de la vivienda. Pero llegar a esa verdad se muestra como demasiado doloroso para la historia que el cantante decide contar en la serie. Aconsejado por Hugo López, su mánager, decide enfocarse en cuidar de sus hermanos -ambos viven con él-, ver qué ha sido de su hija y abocarse de lleno a su carrera artística; «Volver al nido, a la familia», sugerirá López. Así es que, hacia el final del segundo capítulo, se da el encuentro con su hija Michelle, quien tiene apenas seis años y se muere de ganas de conocer a su papá, según afirma Sophie. Luis Miguel teme que la niña lo odie por haber desaparecido de su vida desde el principio, pero en cambio recibe un abrazo afectuoso apenas se acerca a saludarla. Así, el abandono de la búsqueda de su madre pareciera reconvertirse en una nueva energía vital que lo hace dedicarle el disco *Aries* a esta y cantar, en una versión sentida, conmovedora: «Hasta que me olvides voy a intentarlo».

Lo que puede observarse como un patrón que se repite a lo largo de los capítulos es una especie de narrativa justificatoria, en la que los malos comportamientos, el maltrato a las personas que lo rodeaban o las decisiones

autoritarias que el cantante tomó, por ejemplo, estarían excusadas por los abusos recibidos de niño, el dolor por la desaparición de su madre o las presiones propias de su carrera. Se resignifica así el deseo de unir a la familia -hermanos e hija- bajo el pretexto de que algunos de ellos no cumplen sus reglas: «Tú vives de mi carrera, si no te gusta, te vas», termina diciéndole a su hermano Alejandro, al tiempo que descuida a Sergio, el menor, delegando su crianza y su cuidado en un empleado suyo con la excusa de no tener tiempo. Lo que puede verse aquí es cómo, en cierta forma, la narrativa que se construye sobre el personaje Luis Miguel termina reproduciendo la misma ausencia de cuidados que sufrió de pequeño, a manos de un padre que solo se esforzaba en transformarlo en artista, sin dejarlo vivir una niñez más o menos normal.

En la tercera y última temporada continúa desarrollándose la crisis de su carrera, se cuenta cómo fue su relación con Mariah Carey, el distanciamiento de su hermano menor Sergio, sus excesos con el alcohol y los problemas financieros, y a la vez el dramatismo y los conflictos de su etapa adulta hacia 2017. También una nueva cara de Luis Rey, a quien de algún modo reivindica en pasajes del tipo «mi padre me dio lo único que tengo, me dio la música». En la relación con Mariah Carey, que comienza en 1996, Luis Miguel despliega sus dotes de galán romántico y tradicional para conquistar a la cantante estadounidense, pero rápidamente el vínculo se ve atravesado por los celos y la competencia entre ambos. El intento por cantar un dueto y lanzar a Micky al mercado estadounidense termina por tensionar la relación a tal punto que esta se rompe. Más de diez años después, en 2017, vemos ya un protagonista abatido por las deudas -la detención por parte del FBI al final del primer capítulo de la tercera temporada pareciera ser el epítome de esa crisis- y sumergido en el alcohol y las relaciones casuales con diversas mujeres. Allí aparece la propuesta salvadora de su tocayo Miguel, amigo entrañable desde la adolescencia, de salir de la fuerte crisis económica y financiera aceptando hacer una serie sobre su vida. De esta manera, el elemento más novedoso de esta última entrega de la serie es cómo se cuenta que el artista Luis Miguel sale de la bancarrota haciendo la serie. Anticipamos en la introducción que este giro de la trama puede pensarse como un recurso de puesta en abismo, según Dällenbach (1991): el relato se vuelve sobre sí mismo en una operación de reflejo. En este caso sería tanto un reflejo del enunciado -la historia contada- como de la

enunciación -sus condiciones de producción-¹¹, como lo demuestra la recreación de los preparativos para la serie. En este caso, la «sobrecarga semántica» (Dällenbach, 1991: 50) que conlleva siempre esta autorreferencialidad es la confirmación de dos datos. El primero ya estaba en las publicaciones en redes de la productora y del cantante: la serie contaba con la aprobación del propio Luis Miguel. El segundo era el que circuló en las notas periodísticas que cubrían el estreno de la serie: había un motivo económico subyacente que era el rescate de un desastre financiero.

En toda puesta en abismo de la enunciación -recordemos que en *Luis Miguel: la serie* es uno de los tipos de reflejo presentados- se trata de hacer «visible lo invisible» (Dällenbach, 1991: 95): el productor o el lector, el contexto de producción. Sin embargo, en este caso si bien los datos de producción y de la situación que la generó en realidad eran «invisibles» dentro del texto mismo hasta que se los invoca en el capítulo tres de la tercera temporada, no lo eran para gran parte de sus espectadores dado que la propia productora había anticipado el rodaje y el periodismo de espectáculos se había encargado de divulgar ampliamente primero los problemas que venía enfrentando el cantante y luego el repunte gracias a la serie. La puesta en abismo, en este caso, implicó hacerse cargo de esa realidad, seleccionar algunos entre aquellos datos que ya circulaban y reelaborarlos en la diégesis.

En la serie se muestra que, como consecuencia de este nuevo proyecto, Luis Miguel es invitado a una reunión en las oficinas de MGM para contar su historia de vida, comenzando por los inicios de su carrera. Ello lo hace evocar otra dimensión de la figura de su padre, Luisito Rey, como mentor de su carrera. En una escena cargada de emociones, su padre le dice luego de haberlo descubierto cantando en el coro de una iglesia: «Cantar canta cualquiera, pero el duende [que tú tienes], eso es otra cosa... yo te prometo que un día el mundo entero escuchará tu voz, pero para eso, primero me tienes que escuchar a mí». Aparece así un padre que acompaña la carrera desde un lado más humano, prometiéndole al pequeño de siete años la gloria como cantante.

Las temporadas dos y tres se definen, más que como un melodrama de redención (González Hernández *et al.*, 2020), como una novela de la

¹¹ Lucien Dällenbach, desde una perspectiva narratológica, analiza las posibles formas de puesta en abismo [*mise en abyme*], la que define como «todo espejo interno que reduplica el conjunto del relato» (1991: 49). Este procedimiento puede reflejar el enunciado, la enunciación o el código.

justificación, en la cual Luis Miguel puso empeño para contar una historia personal, familiar y laboral que siempre intenta demostrar cómo su vida atravesó por más pesares que alegrías, y que, por lo tanto, los errores, mezquindades y contradicciones que pueden leerse en el texto, están justificados. En la temporada tres, en una charla con el encargado de cuidar a Sergio, su hermano menor, este le dice luego de una discusión: «No sé por qué tratas así a la gente que te quiere», a lo que Luis Miguel responde: «La gente que me quiere abusa de mí». En esa frase, creemos, se sintetiza una cuestión que ronda durante toda la serie: la tensión entre el amor y el dinero, el interés y la competencia. Salvo el vínculo con su madre Marcela -que terminó de manera abrupta- todas las demás relaciones parecen estar condicionadas por diversos tipos de intereses y conflictos en donde la apuesta por los sentimientos genuinos siempre pierde. Así, el modelo moral (Monsiváis, 2006) que se desprende de la serie es que la carrera profesional de Luis Miguel está por encima de cualquier otro vínculo, deseo o expectativa. Ejemplo de ello puede verse al final de la temporada dos, cuando frente a la publicación de una entrevista periodística a Matilde, su abuela, se hace público el dato de la desaparición de la madre y la existencia de una hija, cosa que el artista decide evadir durante una entrevista en la televisión abierta, manteniéndose hermético sobre su vida personal. Pero esa decisión le cuesta la ruptura con Erika, una de sus relaciones más importantes, a quien le responde: «Tú sabes que por mi carrera no puedo decir públicamente que tengo novia» justo antes de pedirle matrimonio; la decepción de Sophie y de Michelle, al no reconocerlas como parte de su vida; y el alejamiento de su hermano menor, al que despide mientras este inicia su viaje hacia un internado en Estados Unidos diciéndole: «¿Sabes que es mejor estar lejos de mí, ¿no?».

Así, la serie y la versión de su vida que Luis Miguel decide contar en ella proponen un modelo moral de hijo, de padre, de hermano, de amante y sobre todo de artista desde el cual se desea interpelar a las audiencias, proponiendo una determinada educación emocional (Monsiváis, 2006) como parte de la alfabetización audiovisual propia de este tipo de productos culturales. Ese modelo de artista, por su parte, también prioriza el cuidado no solo de la carrera sino también de su fortuna: a lo largo de toda la serie se hace mención a los millones que ganó el artista, al dinero que generó o el que podría generar a

partir de tal lanzamiento, gira o álbum nuevo¹². El modelo moral, entonces, es también el del éxito económico por sobre muchas otras cosas, incluidas la familia, las relaciones afectivas y el amor.

4. Conclusiones

El objetivo del artículo fue analizar de qué modo la bioserie en torno a Luis Miguel logra articular un fenómeno actual en el campo del entretenimiento, como el mercado de la nostalgia -actualizado en este caso en torno a un género audiovisual específico- con elementos de larga data en la cultura latinoamericana, como es el melodrama. Para ello dividimos nuestro trabajo en tres apartados: en el primero revisamos tanto las características que el producto le debe a su marco genérico como a su inserción en la matriz melodramática, que se manifiesta fuertemente en el ordenamiento de la trama y el delineado de sus personajes, sobre todo en la primera temporada, pero también en la interpretación de las canciones, centrales en la activación de la memoria de sus fans, y por qué no, en la captación de nuevos consumidores.

En el segundo apartado nos detuvimos en la primera temporada y advertimos que la matriz melodramática es la estructura narrativa elegida para reconstruir el contexto de violencia de los primeros años de la vida de Luis Miguel. Aparecen dos figuras claramente opuestas, padre villano/madre víctima y la desaparición de Basteri es representada, en un contexto interpretativo global atravesado por la masificación de los feminismos durante la última década, como consecuencia de una relación signada por la violencia de género.

En el tercer apartado trabajamos sobre las temporadas dos y tres e hicimos eje en el desdibujamiento de la estructura melodramática clásica a nivel de la trama, a la vez que observamos su persistencia en las performances musicales que acompañan cada capítulo. Definimos que el patrón repetido a lo largo de la serie es una narrativa justificatoria en la que el maltrato por parte del artista a las personas que lo rodeaban o sus decisiones autoritarias estarían excusadas por la vida dura y solitaria que se encargó de mostrar a lo largo de los 27 capítulos que componen la serie. Por último, abordamos el giro autorreferencial

¹² En un video que se viralizó en la red social Tik-Tok, Luis Miguel es consultado por un periodista sobre qué lo mueve a seguir trabajando después de ganar siete premios Grammy, veinte años de carrera y de «nadar en dinero», a lo que un Micky sonriente le responde: «Nadar en dinero» <https://www.tiktok.com/@alditomp/video/6955134096729197829>

de la serie -puesta en abismo-, que termina contando la historia de cómo se gestó el producto.

A modo de cierre, retomamos el elemento central que caracteriza a *Luis Miguel: la serie*: la sinergia entre bioserie y música. La biografía autorizada de un cantante con más de 30 años de trayectoria en la industria musical permitió que en diferentes generaciones se activaran recuerdos, en lo que denominamos anteriormente como mercado de la nostalgia. Las canciones funcionaron como un dispositivo que operó sobre la memoria y fueron asociadas con aspectos de la experiencia pasada que se revivieron al oír una melodía determinada. Además, en el caso particular de las canciones de amor, que son las que aparecen en *Luis Miguel: la serie*, su papel es central en la educación sentimental de sus escuchas por el poder performativo de su enunciación. Al escuchar una canción determinada el sujeto evoca con ella las emociones socialmente unidas a dicho texto y los vincula, simultáneamente, a su propia experiencia (De la Peza Casares, 2001). La canción de amor asocia un acontecimiento a un sentimiento, afirma Carmen De la Peza Casares, y permite, de esta manera, ligar una separación al sentimiento de nostalgia y tristeza, un encuentro amoroso a la felicidad, un abandono al dolor, entre otras. «Al vincular una emoción a un hecho, no sólo lo anticipa y crea, sino que lo prescribe. En un movimiento de ida y vuelta, el sujeto se identifica con la canción y ésta a su vez le da nombre a su experiencia y la construye» (ídem: 26). A su vez, las canciones permiten también una representación de sentimientos tan dolorosos como esperanzadores y en la serie hubo varias memorables. Por ejemplo, la interpretación al final de la primera temporada de «No me puedes dejar así», mientras su madre se dirigía al encuentro-emboscada con Luisito Rey, o el «Hasta que me olvides» cantado con devoción hacia la madre ya desaparecida en el final del capítulo dos de la segunda temporada. Lo que se muestra, en ambos casos, es que canciones vendidas y leídas como grandes historias de amor romántico, pueden haber tenido, para el artista, una lectura encarnada muy distinta. Los espectadores, por su parte, pueden identificarse como dijimos anteriormente desde cualquier otro lugar de pérdida, desamor o frustración posible, recuperando la potencia de la música para acompañarnos en la tramitación de experiencias subjetivas en distintos momentos vitales (DeNora, 2000; Frith, 2014).

Como se ha señalado en la bibliografía sobre este género, una bioserie nunca termina siendo solo la historia de una persona famosa, por más peculiar que esta sea. Esa vida narrada, como la de Luis Miguel, nos trae ecos de vivencias de otras víctimas de violencia, de otros amantes despechados, de otros hijos maltratados por ambiciones paternas. Todas estas posibilidades se recortan sobre el telón de fondo del melodrama y su banda de sonido, ese hilo que vincula el caso singular con la vida de la comunidad-público que la recibe.

Referencias bibliográficas

- ANDERSON, Carolyn y LUPO, Jon (2002), «Hollywood Lives: The State of the Biopic at the Turn of the Century», en NEALE, Steve (ed), *Genre and Contemporary Hollywood*, London: BFI, pp. 91-104.
- BANNISTER, Matthew (2017), «Pop Life: The Popular Music Biopic - Introduction». *IASPM Journal*, Vol 7, No 1, octubre. En https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/857 (consultado el 10-03-23).
- BORDA, Libertad (2022), «*Luis Miguel, la serie* y las distintas lecturas del melodrama en las redes», Ponencia ante VIII Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA), 26-30 de abril, Villa María, Córdoba.
- CORBELLA, Maurizio (2017), «Live to tell: remediating historical performance in the popular music biopic». *IASPM Journal*, Vol 7, N° 1, octubre. (consultado el 10-03-23)
- CRUCES, Francisco (2008), «Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento», *Anthropos*, N° 219, Barcelona, pp. 173-179.
- DÄLLENBACH, Lucien (1991), *El relato especular*, Madrid: Editorial Visor.
- DE LA PEZA CASARES, Carmen (2001), *El bolero y la educación sentimental en México*. México D.F.: UAM-X y Miguel Ángel Porrúa.
- DENORA, Tia (2000), *Music in Everyday Life*. New York: Cambridge University Press.
- FELITTI, Karina y SPATARO, Carolina (2017), «Las 50 Sombras y el mercado de lo erótico en la Argentina: significaciones locales de un fenómeno transnacional», en PRIORI, Claudia; GOMES DA SILVA, Cleusa; HEIL VÁZQUEZ, Georgiane Garabely (Orgs.), *Perspectivas transculturais e transnacionais de gênero*, Porto Alegre, RS: Editora Fi.
- FRITH, Simon (2014), *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*, Buenos Aires: Paidós.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- GERAGHTY, Lincoln (2014), *Cult Collectors. Nostalgia, Fandom and Collecting Popular Culture*, New York: Routledge.

- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, David; MERCADO ANAYA, Antonieta; DELGADO RIVERA, Efraín y GONZÁLEZ CHÁVEZ, Jaime (2020), «Televisión, melodrama y bioseries: Juan Gabriel, Luis Miguel y José José», *Comunicación y Sociedad*, e7492. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7492>
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y hegemonía*, México D. F.: Gustavo Gili.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2003), «Pistas para entre-ver medios y mediaciones», Prefacio a la V Edición *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y hegemonía*, Bogotá: Convenio Andrés Bello, pp. xi-xxii.
- MONSIVÁIS, Carlos (2006), «Se sufre porque se aprende. (De las variedades del melodrama en América latina)», en Dussel, Inés y Gutiérrez, Daniela (comp.), *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires: Manantial, Flacso, Osde, pp. 23-57.
- MONSIVÁIS, Carlos (1994), «Se sufre, pero se aprende. El melodrama y la regla de la falta de límites». *Archivos de la filmoteca, revista de estudios históricos sobre la imagen*, N° 16, Segunda Época, febrero, pp. 5-19.
- MOULIN, Joanny (2016), «Biophoty: The Biofilm in Biography Theory», *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. XIV, N° 2. En: <http://journals.openedition.org/lisa/8959>, DOI : 10.4000/lisa.8959.
- MUÑOZ SAAVEDRA, Judith (2019), «Una nueva ola feminista... más allá de #MeToo. Irrupción, legado y desafíos», en *Políticas Públicas para la Equidad Social*, Vol. 2, Colección Políticas Públicas, Universidad de Santiago de Chile, pp.178-189. En https://www.researchgate.net/profile/Judith-Munoz-Saavedra/publication/334481151_Una_nueva_ola_feminista_mas_alla_de_MeToo_Irrupcion_legado_y_desafios/links/5d2db9d8299bf1547cbaea13/Una-nueva-ola-feminista-mas-alla-de-MeToo-Irrupcion-legado-y-desafios.pdf
- NEALE, Stephen (1980), *Genre*, London: British Film Institute.
- PÉREZ-SIMÓN, Andrés (2014), «Conceptualizing the Hollywood Biopic». *Theatralia*, Vol. 2, N° 17. pp 50-59.
- ROSENMÜLLER, Christoph (2021/2), «Cinco momentos de la corrupción en México. Breves apuntes históricos a partir de la época colonial», *iMex. México Interdisciplinario/Interdisciplinary Mexico*, año 10, n° 20, pp. 20-32. En <https://www.imex-revista.com/xx-cinco-momentos-corrupcion/>, DOI: 10.23692/iMex.20.
- SILBA, Malvina y SPATARO, Carolina (2017), «Did cumbia villera bother us?: Criticism of the academic common sense about the links between women and music», en VILA, Pablo (Compilador), *Music, Dance, Affect and Emotions in Latin America*, Maryland: Lexington Books, pp. 139-168.
- SPATARO, Carolina (2013), «Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo», en *Revista Punto Género*, Núcleo de Investigación en Género y Sociedad Julieta Kirkwood, Departamento de Sociología, FACSOC. Chile: Universidad de Chile, pp. 27-45.
- SPATARO, Carolina (2021), «'Festejamos la locura': género y edad en un club de fans de Ricardo Arjona», en BORDA, Libertad y ÁLVAREZ GANDOLFI,

Federico (comp.), *Fanatismos. Prácticas de consumo de la cultura de masas*, Buenos Aires: Prometeo.

STEIMBERG, Oscar (1998), *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires: Atuel.

VALLARINO, Alejandra (2021), *El regreso del rey Sol: fanatismo, nostalgia y melodrama*, Tesis de licenciatura de la carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales: Universidad de Buenos Aires.

WIENER, Gabriela (2018), «Yo me creía Luis Miguel», *Anfibia*, julio. Disponible en <http://www.revistaanfibia.com/cronica/yo-me-creia-luis-miguel/>