

## LA POETICA DEL BOLERO EN LAS NOVELAS DE MANUEL PUIG

*René Campos*

En el repertorio de la música popular hispanoamericana, hay dos géneros que han trascendido las barreras nacionales para convertirse en continua fuente de mitos comunes y modos de expresión referidos específicamente a las relaciones interpersonales: el tango y el bolero. De los dos, el bolero es el tipo de canción que se identifica con los sentimientos románticos más encendidos y con la persistente esperanza del amor.

Diego Muñoz, emitiendo un juicio que tal vez muchos comparten, considera a Manuel Puig como "creador del bolero literario"<sup>1</sup>. La analogía no resulta sorprendente si pensamos en la recurrencia de adjetivos como "sentimental", "melodramático" y "cursi" con que una parte de la crítica describe los textos engañosamente simples que Puig escribió una y otra vez. Estos mismos atributos son válidos para describir la modalidad estilística del bolero. En tal sentido, podríamos decir que la mayoría de la obra de Puig tiene una tonalidad bolerística, haciendo la salvedad de que sus novelas tienen esta cualidad no tanto porque sean simples o cursis, sino porque son el resultado de una astuta manipulación del modo melodramático, modo en que el bolero también tiene sus raíces. Al mismo tiempo, el bolero -como género musical específico- es literalmente rescatado e incorporado, junto con otras formas de la cultura popular, a la construcción textual de varias novelas, aunque sin llegar a ocupar la posición privilegiada que otras formas de cultura popular ocupan, como el cine, por ejemplo.

Un examen más detenido del rol del bolero en la intertextualidad narrativa, prueba que su presencia no es casual y hasta puede ayudar a explicar la compleja trama de temas y motivos que -en forma casi obsesiva- aparecen y reaparecen en la obra de nuestro autor. El bolero puede presentarse incrustado -camuflado, más bien- en la superficie del texto, como en *Pubis Angelical* (1979); o bien puede servir de referente secundario, aunque crucial para el

---

1 Diego Muñoz, *El país* (Madrid), 26 de abril de 1990.

desarrollo de la diégesis, como en *El beso de la mujer araña* (1976); o puede llegar a constituir un elemento indirectamente privilegiado de la historia y del discurso, como en *Sangre de amor correspondido* (1982). De cualquier forma que aparezca, el texto bolerístico provoca una lectura fuertemente connotativa, factible de influir en la determinación de los significantes narrativos, sobre todo, en el lector familiarizado con las múltiples asociaciones que provocan las letras de este tipo de canción.

Partiendo de la presencia concreta de este referente musical, exploro en este trabajo las posibles implicaciones que el bolero aporta a la estructura significativa de los textos mencionados: cómo funciona y qué efecto produce en la narración y de qué forma puede dirigir, abierta o subliminalmente, la lectura de los textos. Pero primero, hay que detenerse en el bolero mismo. Hasta donde he podido determinar, sólo existen estudios muy generales sobre la tipicidad del bolero como forma musical, en obvio contraste con el tango, sobre el cual abundan los estudios especializados. Dada esta situación, y en forma muy tentativa, he tratado de marcar los límites de lo que constituiría una poética del bolero, usando el término "poética" en el sentido más general, y que es parafraseando a Todorov, una teoría descriptiva o instrumental que permite mostrar lo que todas las prácticas (los boleros) tienen en común y lo que les permite mantener esa diferencia <sup>2</sup>.

## POETICA DEL BOLERO

El bolero, lo mismo que la rumba, el mambo y el chachachá, se originó en Cuba. Es muy probable que sea una derivación de la habanera, con la cual comparte la estructura del doble metro y los esquemas rítmicos. Desde Cuba pasa a México en donde la "canción romántica", un género muy popular a principios de siglo, muestra en forma muy ostensible la influencia del bolero cubano. Con el tiempo, la canción romántica se bifurca en dos direcciones: una que constituirá el bolero mexicano de los centros urbanos y otra que, influida por una modalidad más tradicional o folklórica, pasará a ser conocida como "bolero ranchero" o simplemente "ranchera". <sup>3</sup>

2 Cf. "Poétique", en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1972, p. 106.

3 Ver: Gérard Béhague, "Popular Music", en Harold E Hinds y Charles Tatum, eds., *Handbook of Latin American Popular Culture*, Westport, Greenwood Press, 1985, pp. 6-7. También Claes af Geijerstam, *Popular Music in Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico



Desde México, y a partir de los años 20, el bolero se difunde por toda Latinoamérica. La radio, los discos y las frecuentes giras de grupos musicales propagan el ritmo por todo el continente. En los años 40, con el auge del cine mexicano -sobretudo con las llamadas "películas de cabaret"- el bolero alcanza una popularidad extrema, consagrándose como la música del romance por excelencia. Tanto es así, que surgen cantantes y grupos musicales dedicados a este género en países tan poco "tropicales" como Argentina (Mario Clavel), Bolivia (Raúl Show Moreno) y Chile (Lucho Gatica, Los Huasos Quincheros).

Cabría preguntarse ¿Cuál es el atractivo principal de este género? ¿Cómo se explica esta increíble popularidad? Gérard Béhague define el bolero como un género vocal de carácter desenfadadamente romántico/sentimental y cuya letra es una eterna reiteración de temas amorosos, en sus múltiples variaciones <sup>4</sup>. Tal reiterada expresividad emocional es una de las razones obvias por las que el público se sentía atraído. A esto se suma una estructura rítmica y melódica muy simple y fácil de retener, con efectos sonoros producto de la rima más obvia y de un repertorio de imágenes que sería imposible catalogar de original. Tal vez, esta misma falta de originalidad es la clave directa de su éxito.

Esta descripción general puede servir de base para un análisis algo más detallado en el que sea posible revelar la oculta manipulación emocional que todos estos elementos (ritmo, melodía y letra) producen en conjunto. En efecto, al examinar las letras de los boleros citados por Puig, más una muestra heterogénea de lo que podríamos llamar "clásicos" del género, salta a la vista (o al oído más bien) que el tema omnipresente y privilegiado es siempre el amor. Lo que sí sorprende es que, para un tipo de canción identificada como romántica y propiciatoria del amor, las letras raramente expresan sentimientos de felicidad: los motivos predominantes son el amor desgraciado, el amor traicionado, el amor perdido, etc. De los boleros examinados, más o menos un 30% tiene que ver con la ilusión amorosa, un 10% con la plenitud del deseo o amor realizado y un 60% con el fracaso o sufrimiento de/por amor. Basta citar algunos títulos: "Perfidia", "Se me hizo fácil (olvidarte)", "Sufrir", "La barca", "Amor de ayer", "La hiedra", "Amor de la calle", "Basura", "No trates de mentir", "Sin ti", "Nunca", "Sin un amor", "Una traición", etc.

Lo que también llama la atención es que todos estos boleros con temas

---

Press, 1976, pp. 77-78.

4 Béhague, p. 7.

de amor desgraciado fueron escritos por hombres y fueron interpretados y se hicieron famosos en la versión de cantantes masculinos, como Daniel Santos, Lucho Gatica, Los Panchos y Agustín Lara. Sobre el acompañamiento de maracas, guitarras, pianos y violines, surge la melodiosa voz masculina (melosa, a veces) que, por el generoso uso del portamento -técnica vocal que consiste en el alargamiento de las sílabas al final de una frase o un verso- nos convence de la enorme pasión de ese hombre enamorado. En el bolero, el hombre diviniza a la mujer, "única razón de su existencia", y al mismo tiempo se lamenta del olvido, el abandono, la traición o la muerte de la mujer amada. Si alguna vez es el hombre quien ha pecado o ha sido el causante del sufrimiento o de la ruptura de la relación, el bolero será la expresión de un florido y público arrepentimiento.

De esta forma, el texto musical invierte el orden de las relaciones entre los sexos tal como éstas se dan en el contexto tradicional o patriarcal, pues exhibe al hombre como víctima, usado y abusado por la figura femenina. Los boleros proyectan la imagen de un varón sensible, sufriente de amor y que no tiene reparos en expresar esta vulnerabilidad. Tal vez, en este rasgo resida una de las claves más importantes para explicar la popularidad de este género: dentro de sus convenciones, la mujer puede oír y leer (y mantener la ilusión) y el hombre puede hablar y escribirse como ser emocional, en una forma sancionada y sin menoscabo de su masculinidad. Como resultado, y así lo observa Alonso Aristizábal, en el bolero "decir corazón ha significado decirlo todo, desde la entraña de la relación amorosa, hasta el sufrimiento, la soledad y el dolor ocasionados por la ausencia o separación de amor (...) Además, en las letras se dan expresiones de agonía y muerte que nadie diría con sus cinco sentidos y por fuera de la fruición que crean estas canciones"<sup>5</sup>.

Por otra parte, Luis Rafael Sánchez apunta otro aspecto que introduce otro nivel significativo en la recepción/interpretación de las letras: la escondida sexualidad que la práctica del bolero como baile estimula. Dice éste que "el bolero cierra el cuerpo, prohíbe el desplazamiento, reduce la rotación a la tentativa de una muerte vivificante (...) En el bolero se recluyen las felicidades, los cuerpos se atesan y se atizan, se aleluyan el placer y el amor"<sup>6</sup>. Astutamente,

---

5 Alonso Aristizábal, "La América del bolero y el tango", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 48 (1987), p. 145.

6 Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Hanover, Ediciones del Norte, 1988, p. 104.



Sánchez hace una diferencia entre el placer -la carga erótica- y el amor, de índole espiritual: esta doble faz del bolero bailado explicaría el poder de la seducción que tiene sobre la mujer en tanto sujeto receptor y destinataria.

La predisposición al amor sería una resultante de la combinatoria de texto, música y situación de baile, en que el hombre, oculto tras un discurso de sensibilidad -que transmite la letra- trata de conquistar no sólo el corazón de la mujer sino también su cuerpo, a través del baile. ¿Recuerda alguien esos versos de los boleros cantados al oído?

### EL BOLERO EN *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*

El complejo efecto que el bolero provoca es oblicuamente manipulado por Molina en el séptimo capítulo de *El beso de la mujer araña*. Hasta ese momento de la novela, la cadena actancial de absoluta polaridad entre los dos personajes principales (Molina: afeminado/ soñador/ sin conciencia política versus Valentín: masculino/ realista/ comprometido políticamente) se ha ido atenuando. El cambio es más notorio en Valentín que ha progresado desde una inicial posición crítica frente al sentimentalismo de Molina ("Pero no seas así, vos sos demasiado sensible",<sup>7</sup> a un estado de confianza en la que se atreve a reconocer su simpatía por ciertos personajes de las películas que Molina ha venido narrando. Dice Valentín: "vos también tenés corazoncito", a lo que Valentín replica: "por algún lado tiene que salir ... la debilidad quiero decir" (47) Enteramente pragmático al principio, Valentín se va moviendo hacia el ángulo sentimental desde el cual Molina percibe el mundo.

En esta secuencia particular, ambos personajes han empezado a intercambiar confidencias acerca de sus respectivos amores. Molina ha revelado su infatuación con Gabriel -el mozo del restaurant- y Valentín ha mencionado a su "compañera" política y afectiva, sin reconocer todavía que es a Marta -la burguesa- a quien realmente ama. Su verdadero "objeto del deseo" sólo se ha articulado en un sueño, en el que recrea una película acerca de un *play boy* convertido en guerrillero que Molina ha inventado y que, como sabemos, espeja la biografía del propio Valentín. Hasta aquí -aunque Valentín se muestre más "débil" o "sensible"- todavía está protegido tras la máscara de una conducta masculina "racional", sin abrirse o confesar sus contradicciones inte-

---

7 Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*. Barcelona. Seix Barral, 1988, 7a. ed., p. 34. Citaremos por esta edición.

riores.

De un modo sutil, los relatos fílmicos de Molina han ido tejiendo una telaraña de seducción y creando la atmósfera emocional precisa para la irrupción textual del bolero, sobre todo en la narración de la película nazi, aquélla de la desafortunada historia de Leni. El argumento de la película -otra vez inventado por Molina- está saturado por todos los motivos post-románticos y melodramáticos que el bolero también hace suyos: amor impedido, desinteresado y total; sacrificio por amor; amor sin distinción de credos o ideologías; añoranzas del amor perdido; etc. Leni, por supuesto, es cantante y en una de sus actuaciones -la que señala el " principio del romance" con el oficial nazi, según Molina- ella interpreta una habanera. En un escenario lleno de la estilización y artificialidad que las películas mexicanas de cabaret usarán para la interpretación " artística" del bolero, aparecen todos los elementos de irrealidad que proyectan el deseo erótico hacia un espacio idealizado e intangible de ilusión: "... se va levantando el telón y entre las palmeras hechas de papel plateado, como el de los cigarrillos, ¿viste?, bueno, detrás de las palmeras se ve la luna llena bordada en lentejuelas que se refleja en el mar hecho de una tela sedosa, el reflejo de la luna también de lentejuelas. Es un muelle tropical ... lo único que se oye es el vaivén de las olas, que lo simula la orquesta con maracas ... y ella canta ... (la canción) era triste, como de persona que ha perdido su gran amor y quiere resignarse pero no puede, y que se deja llevar por el destino" (79-80). En esta atmósfera enervada, es natural para Molina que Leni y el oficial nazi " se empiecen a querer con locura" (79).

Así pues, ese otro escenario -que es la celda que ambos comparten- está preparado para la aparición literal de un bolero. Este operará como catalizador del desarrollo actancial de Valentín, no sólo en la liberación o reconocimiento de sus verdaderos sentimientos, sino también en cuanto a su eventual aceptación y participación en la sexualidad transgresora de Molina. El capítulo VII se abre con una cita directa del bolero "Mi carta" , originalmente escrito e interpretado por Mario Clavel. Molina canta: "Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo, la noche trae silencio que me invita a hablarte... y pienso si tú estarás recordando, cariño, los sueños tristes de este amor extraño" (137). Lo que primero llama la atención es que, si Molina está recreando la versión de Mario Clavel, como él mismo reconoce, la letra debería decir " querida" y no " querido". En principio, la sustitución genérica empleada por Molina podría leerse como un mecanismo a través del cual Molina se proyecta en el papel de "ella", la mujer ("Yo siempre con la



heroína") para dedicar o dirigir la canción a Gabriel ausente. La otra opción, menos aparente o más disfrazada, es que Molina está impersonando/sustituyendo/representando a la mujer ausente y amada que Valentín añora.

En esta sustitución se oculta la motivación real de Molina: en efecto, él quiere ser y no representar al sujeto femenino que Valentín evoca. Esto se hace evidente cuando el texto aclara el porqué de la cita bolerística: Valentín acaba de recibir una carta de su compañera política; la carta está en clave ya que tras la banalidad de las noticias familiares se oculta un mensaje acerca de las actividades políticas del grupo. Reflejando el cambio gradual que se ha operado en la forma de manejar las emociones, Valentín reconoce que hay parecidos entre la carta real y la carta ficticia del bolero cantado por Molina. Al pedirle a éste que le repita la letra de la canción, Valentín se abre a la aceptación de lo que antes se le aparecía como puro sentimentalismo y empieza a recordar momentos de existencia pasada, no ya en la forma analítica y sólo en la función ideológica, sino que dando cabida a una subjetividad que había negado hasta entonces. Tal es así que, incluso, llega a emplear construcciones e imágenes que pertenecen a la sintaxis del bolero, como él mismo reconoce. (Valentín): "Todo estaba destinado a que nos separásemos" . (Molina): "¿ Porque se querían demasiado?" (Valentín): "Eso también suena a bolero, Molina" (143).

Es ahí cuando Molina declara que " los boleros dicen montones de verdades, es por eso que a mí me gustan tanto" (143). Para Molina, la verdad es -sin lugar a dudas- la verdad de los sentimientos y de las relaciones amorosas totales. No como existen en la prosaica realidad, sino como la pintan las películas y las canciones románticas en las que éste se proyecta. Valentín, seducido, empieza a participar de esta visión: la letra del bolero le trae a la memoria momentos particulares de su relación con la gente de su grupo político, a la que ahora ve en un plano afectivo más que ideológico. La fuerza del recuerdo le lleva a articular verbalmente sus propias contradicciones cuando revela que sigue amando a Marta y no a su sacrificada compañera política. La revelación lo instala, a pesar de sí mismo, dentro de todos los motivos sentimentales del melodrama (amor ciego, amor sin distinción de barreras, etc) que antes había rechazado, por no plausibles y carentes de política como advertía en la historia de Leni y el oficial nazi.

El aspecto más importante de este episodio, sin embargo, está en la manera como -por una asociación inocente al parecer- evoca la letra del bolero justo cuando Valentín, debilitado física y moralmente, está en su punto más vulnerable: " y yo (Molina) meta tararear de cosas tristes " (137). Su

"tarareo" pone en marcha un mecanismo de seducción que la letra y la música provocan en Valentín. Su reacción cognitiva -la interpretación o decodificación de los significantes del bolero- estimulan a su vez una respuesta emocional -el recuerdo de su vida anterior, en libertad- y otra erótica: la reactivación del deseo por Marta que actualiza la letra. Como cualquier aficionado a la música romántica popular, Valentín reacciona "desde el corazón" y realiza como práctica natural lo que James Lull describe como "una negociación de los significantes en forma volitiva", entregándonos su respuesta como identificación con el género.<sup>8</sup> Aquí, Valentín acepta que los textos paraliterarios como el bolero -llenos de clichés y de mal gusto- son los únicos que pueden traducir su estado emocional contradictorio y le permiten dar salida a sus sentimientos reprimidos. La prueba más concluyente de esta transformación es la carta dirigida a Marta que Valentín dicta a Molina, en la cual el discurso aparece contaminado por un vocabulario y una sentimentalidad del más puro estilo bolerístico. Adaptando incluso la estructura sintáctica del bolero "Mi carta", Valentín dice "Querida Marta ... me siento solo, te necesito, quiero hablar con vos, quiero estar cerca tuyo, quiero que me digas una palabra de aliento. Estoy en mi celda, quién sabe donde estarás, y en qué pensarás, y necesidad de qué tendrás (...) Siento que tengo derecho a vivir algo más, y a que alguien me eche un poco de ... miel ... sobre las heridas ... (181-182) Estoy pidiendo que haya un Dios (...) ya que nada deja huella, y que la suerte de haber sido tan feliz junto a vos, de haber pasado esas noches, y tardes, y mañanas de puro goce, ahora no me sirve para nada, al contrario, todo se vuelve contra mí... porque te extraño como un loco, y lo único que siento es la tortura de mi soledad" ...etc (183).

La atmósfera de nostalgia y de deseo, reactivada por el bolero, no sólo es crucial para el cambio emocional por el que pasa Valentín. Más significativamente, puede leerse como la fuerza catalizadora que crea las condiciones para la eventual relación afectiva y sexual entre los dos personajes. Molina, a través de una canción -como Leni en la película nazi- sienta las bases para el proceso de seducción que tendrá lugar más adelante. Todavía más: después del acto sexual, y como para expresar la gozosa plenitud que siente, Molina articula un motivo que -venido del idealismo romántico- se instala por derecho natural dentro del repertorio bolerístico: la total fusión

---

8 Ver James Lull, "Listeners' Communicative Uses of Popular Culture", en su edición de *Popular Music and Communication*, Newbury Park, Sage Press, 1987, pp. 140-141.



amorosa de cuerpos y almas. Cuando Molina dice: " Por un minuto sólo, me pareció que yo no estaba acá, ... ni acá, ni fuera... Me pareció que yo no estaba... que estabas vos solo... O que yo no era yo. Que ahora yo... eras vos." (222). Muy bien puede estar pensando en el mensaje de boleros como "Dos almas" ("Dos almas que en el mundo/ había unido Dios,/ dos almas que se amaban/ eso éramos tú y yo") o "Quisiera ser" ("Quisiera ser como la canción que te guste más/ y estar en ti de la misma forma que estás en mí..."). Tales canciones, más que una consciente pulsión a ser-en-el Otro -como diría Lacan- son las que informan la ideal fusión expresada por Molina.

El texto bolerístico como parámetro del deseo aparece literalmente, en la última película narrada por Molina, una especie de *collage* de películas mexicanas de cabaret. La protagonista, una cantante de boleros (" Ausencia", "Noche de ronda", "Flores negras", " Un mundo raro" ), personifica a la heroína que, como Leni antes y como Molina después, se sacrificará en nombre del ser amado. El final, triste y enigmático (como dice Molina), prefigura el propio "final de película" de la relación entre ambos hombres. Pero eso es tema para otro artículo.

### *PUBIS ANGELICAL*

Veracruz, palmeras ondulando bajo el sol tropical: en este *locus amoenus* mexicano comienza el capítulo VII de *Pubis Angelical*, correspondiente a la historia de Ama, "la mujer más bella del mundo". La actriz ha venido a México para descansar antes del rodaje del último *film* al que su contrato con Hollywood la obliga. Deprimida, pese a la saturación sensualista que la rodea, en un momento reconoce estar hastiada. La palabra provoca una asociación inmediata con el bolero del mismo nombre "Hastío" de Agustín Lara: " Se imaginó al hastío como un pavo real, según las palabras de una bella canción " <sup>9</sup> y, a partir de aquí, se organiza la textura de todo el capítulo, construido como un *collage* de boleros en su mayoría escritos por el autor mencionado. La presencia bolerística crea una atmósfera de absoluta irrealidad, que se impone sobre una situación típica de encuentro (y desencuentro) amoroso: Ama conoce en Veracruz a un joven guionista de cine que le recuerda extraordinariamente a Theo, el amante muerto que había tratado de

---

<sup>9</sup> Manuel Puig, *Pubis Angelical*. Barcelona, Seix Barral, 1981, 4a. ed., p. 218. Citaremos por esta edición..

engañarla. Después de dejarse seducir, duda de la honestidad del nuevo amante y trata de escapar. En la huida, es arrollada por un coche pero, antes de morir, alcanza a darse cuenta de que él, tratando de alcanzarla, también muere.

El argumento está elevado estilísticamente a la categoría de opereta bolerística, si es que podemos llamarla así, sin que falten los ingredientes de una puesta en escena de "amor en el trópico" dentro del más puro estilo de película mexicana de los años 40. En este tipo de situación, la plenitud amorosa está anunciada por la aparición -en contexto o extemporánea- de una banda o un grupo musical y, en efecto, Ama escucha una melodía lejana y "con vestido de organza y capelina transparente, se lanzó en busca de los músicos. Llegó así a una ribera de aguas cubiertas de flores flotantes. El coro masculino se hizo más y más potente (...) apareció una pequeña embarcación cubierta de flores (y) detrás otra embarcación cargada de músicos canosos..." (130). Seducida por el ambiente -" encantada" y " embelesada" nos dice el texto- y, por lo tanto, predispuesta al romance, Ama vuelve a escuchar la melodía, ahora silbada. Quien la silba, por supuesto, es el joven guionista. En el contexto enervante y sensual producido por la combinación de paisaje y música empieza, como si fuera natural, una especie de dúo operático entre la actriz y el desconocido, con frases de boleros ocupando el lugar de un libreto más tradicional: " Como si le dictasen al oído, ella repitió palabras que ya había oído en alguna copla, '... que asesinen tus ojos sensuales, como dos puñales mi melancolía (" Dos puñales " ), a lo que él no supo qué responder. Prosiguió ella '... yo he perdido la fe, y me he vuelto medrosa y cobarde, el hastío es pavo real que se aburre de luz en la tarde...' y entonces él por fin declaró que '...como un abanico de pavos reales, en el jardín azul de tu extravío, con trémulas angustias musicales, se asoma en tus pupilas... el hastío" ("Hastío").

Se produce el inevitable beso y el diálogo musical prosigue con citas de "Señorita Sonrisa" ("... asoma el carnaval tras el cristal... su larga y policroma carcajada, princesa de antifaz color rosa, Señorita Sonrisa, majestad graciosa"), de "Flor del mal" ("...cisne que Dios pintó en cristal, dame el marfil... de tu perfil... ritual. Beso de luz, rubor nupcial... nítido albor, pálida flor... del mal..."), de "Alma de mujer" ("... sólo una vez tu boca primorosa... iluminó con besos mi querer, fue un leve palpitar de mariposa... un capricho de tu alma de mujer..."), de "Enamorada" ("... la palidez de una magnolia invade... tu rostro de mujer atormentada, y en tus divinos ojos verde jade... se adivina que estás enamorada..., se adivina que estás... enamorada..."), y de muchos otros boleros como "Veracruz" y "Noche criolla", la mayoría escritos y hechos



populares por Agustín Lara (133-137).

Que Agustín Lara sea el compositor más recurrente no puede ser casual, pues el encuentro amoroso es, más bien, una proyección o reescritura dentro del estilo de este famoso autor mexicano, de ahí el ambiente de irrealidad. Un examen superficial de las letras de sus boleros muestra una constante reelaboración de motivos románticos (divinización de la mujer, entrega absoluta, muerte de amor, amor como fuerza que redime, etc) expresados con un vocabulario y un repertorio de imágenes de clara procedencia postmodernista, más Amado Nervo que Rubén Darío. El fenomenal éxito de Agustín Lara podría radicar en esta práctica de la cursilería sentimental más absoluta, que él mismo reconoce: "Soy ridículamente cursi y me encanta serlo. Porque la mía es una sinceridad que otros rehuyen... ridículamente. Cualquiera que es romántico tiene un fino sentido de lo cursi y no desecharlo es una posición de inteligencia. A las mujeres les gusta que así sea (...) Pero ser así es también una parte de la personalidad artística. Vibro con lo que es tenso y si mi emoción no la puedo traducir más que en el barroco lenguaje de lo cursi, de ello no me arrepiento, porque soy bien intencionado." <sup>10</sup>

Así se explica que -tras el rechazo inicial- la actriz se deje llevar por el desconocido, mientras un coro canta en la oscuridad el bolero "Veracruz": "Noches de serenata, de plata y organdí... Plenilunio de gloria, historia que se va, ilusión que se pierde y que nunca volverá..." El crescendo musical oculta, estratégicamente, el momento de la seducción ya que la línea siguiente dice "La primera luz del amanecer despertó a los enamorados" (138). El esfumado, por discreto, está a tono con el modelo bolerístico (es decir, idealizante) del encuentro; como hemos dicho antes, el bolero es una danza connotada por el acercamiento "romántico" de dos cuerpos y de carácter sensual aunque sin llegar a la explicitéza del mambo, por ejemplo, o del merengue. Por tradición, el bolero ha sido el baile de la intimidad, una lenta seducción corporal suavizada por la melodía y el lirismo de las palabras que, casi siempre, permite al galán repetirlas al oído de la mujer. Y la convención dice que ésta se deja convencer (o finge dejarse convencer) bajo los efectos de una letra que "espiritualiza" y sublima la urgencia del deseo físico.

El despertar de los amantes, sin el marco ideal producido por los boleros, marca la caída en la cruda realidad. Es lo que se lee en la reacción de

---

<sup>10</sup> Ver la sección sobre Agustín Lara en Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, México, Era, 1985, p. 62 y ss.

Ama cuando su nuevo amante la interroga sobre su pasado. En ese momento, "la actriz sintió helársele la sangre, conocía la perfidia (otro bolero, digamos de paso) y lo bien que sonaba con voz de hombre enamorado" (138). Cuando hacen el amor de nuevo, "ella fingió placer, al tiempo que elaboraba un plan" (138), convencida de que el hombre -como los anteriores- pretende estar enamorado sólo para arrancarle su íntimo secreto" (139): que al cumplir los 30 años será capaz de leer el pensamiento. La actriz, pensando que se repite la historia de Theo, huye y es arrollada por un automóvil. Demasiado tarde se da cuenta que El era sincero, cuando alcanza a saber que éste también muere intentando salvarla.

Como sabemos, la actriz puede leerse como proyección imaginaria de Ama, la mujer argentina que convalece de una operación cancerosa en México. En última instancia, Ama es la productora de textos fantásticos -la historia de la actriz y de W218, que se proyecta hacia el futuro- que espejean el plano realista de la novela. Aceptando esta premisa, vemos que la textura bolerística de este episodio traduce, en forma velada o indirecta, la propia vacilación de Ama. Aunque yace enferma, cuestiona un pasado de infelicidad, pero éste se le actualiza en la persona de Pozzi, su ex-amante. El reencuentro es ambiguo: Pozzi, al mismo tiempo que le recuerda y trata de revivir en ella la pasión amorosa, quiere utilizarla para atrapar a Alejandro, uno de sus enemigos políticos que también ha sido amante de Ama.

El recurso del bolero está expresando la crisis emocional de Ama, tensionada entre la duda y el deseo que la presencia de Pozzi le provocan. La saturada plenitud imaginaria -sobre la ficción pseudo-fílmica de Ama/ Hedy Lamarr, la apoteosis de un romance abolerado- le ofrece una salida ilusoria frente a la realidad problemática. Por lo mismo, la vuelta a lo real -fin de la historia de la actriz, final desgraciado del romance- se manifiesta literalmente en el cuerpo de Ama con un recrudescimiento de los síntomas cancerosos.

Sin embargo, y a pesar de la lectura decodificadora del (engañoso) discurso de seducción implícito en el melodrama y los boleros que Ama (y la actriz, su doble) es capaz de hacer, todavía persiste la necesidad de seguir creyendo en la ilusión, en la posibilidad de que exista ese amor total, perfecto sin condiciones que se expresan en los boleros. El final, "triste pero hermoso" de la historia de Ama deja abierta la esperanza, como lo comprobará la historia futurística de W218. Si a través de toda la novela Ama se proyecta hacia un pasado imaginario (la historia de la actriz) y un futuro fantástico (la historia de W218), al final será capaz de confrontar su pasado real y su probable futuro. Su toma de conciencia será resultado de la capacidad de leer detrás de



los boleros -en los que antes había buscado refugio- negando la realidad.

### *SANGRE DE AMOR CORRESPONDIDO*

En *Sangre de amor correspondido*, el núcleo de la historia gira en torno a la seducción de la joven María da Gloria por Josemar, un aprendiz de don Juan del interior brasileño. Un Josemar adulto recuerda y elabora el supuesto incidente que, al repetir con múltiples variantes, genera una especie de relato circular que termina con la repetición casi exacta del episodio que inicia la narración.<sup>11</sup> Para Flora Schiminovich, la repetición puede verse como parte del ejercicio narcisista y auto-referencial del personaje masculino; Miguel Muñoz ve las patéticas variaciones de la historia como una cubierta a las falsificaciones de la tradición patriarcal. Para Mahlon Stoutz, en una lectura que compartimos, la aparente carencia de progresión narrativa tiene que ver con la estructura iterativa y factible de fijación y modificación de la canción romántica popular, que aparece como referente oblicuo de los sentimientos y las situaciones vividas y/o alteradas por Josemar.<sup>12</sup>

El elemento referencial que contribuye a la dispersión de los significantes en la novela es la presencia más o menos disfrazada - o en un plano secundario - de canciones románticas, especialmente las de Roberto Carlos. Este popular cantante brasileño interpreta una especie de bolero más lento, conocido como sambolero o samba canção, con una modalidad estilística y temática muy semejante a la del bolero tradicional. Al principio de la novela, cuando se describe el baile al que María da Gloria y Josemar habían acudido, dice el narrador (el mismo Josemar) que "era con música de Roberto Carlos, todo el tiempo, toda la noche, discos de Roberto Carlos";<sup>13</sup> al final incluso se citan fragmentos de dos canciones interpretadas por el cantante. Tal referen-

---

11 El rol del referente musical está estudiado en más detalle en mi artículo "Una estrategia fallida: El recuento en *Sangre de amor correspondido*." *Chasqui*, 17, 2 (November 1989), pp. 36-42.

12 Ver: Flora Schiminovich, "El juego narcisista y ficcional en *Sangre de amor correspondido*", *Discurso Literario*, 1, 2 (Spring 1984), pp. 295-301; Elías Miguel Muñoz, *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*, Madrid, Pliegos, 1987. El artículo de Mahlon Stoutz, "Circuitos raros de *Sangre de amor correspondido*" fue escrito durante un seminario sobre narrativa contemporánea y cultura popular que dirigí en la Universidad de Missouri-Columbia, en el otoño de 1987 y no ha sido publicado.

13 Manuel Puig, *Sangre de amor correspondido*. Barcelona, Seix Barral, 1982, pp. 9-10. Citaremos por esta edición.

cia intertextual opera en varios niveles, complementarios al principio, contradictorios al final:

En primera instancia, el tono, la música, el ritmo y la letra de este tipo de composición funciona en su capacidad de "situar" e "instalar" el recuerdo dentro de un marco específico. El paratexto musical -al traer al presente una emoción pasada- le sirve al narrador para reactivar la historia pasada del/ su deseo, tal como sucede con el efecto de "Mi carta", el bolero de *El beso de la mujer araña*.<sup>14</sup> Por el modo como el discurso incorpora estas canciones parece, al principio, que éstas son evocadas por la presencia fantasmática de María da Gloria, como si fuese ella la que añorara la presencia de Josemar. Hacia el final, sin embargo, se pone de manifiesto que los textos musicales están usados en forma encubierta por el propio Josemar para expresar lo inexpresable desde una postura machista: su nostalgia y persistente deseo por María da Gloria, como la figura y el objeto de un amor "romántico". Así, la sentimentalidad de las canciones establece un polémico contraste con las agresivas y prosaicas descripciones del amor físico de las que Josemar parecía vanagloriarse.

La obvia contradicción entre sentimiento espiritual y sensación física halla una salida en este mecanismo de ilusión manejado por el personaje. Utilizando la estructura iterativa de la canción popular que Philip Tagg, entre otros, identifica como "musema" -unidad mínima de música repetitiva y letra diferenciada, con un mensaje invariable- Josemar inventa su propio sintagma combinatorio.<sup>15</sup> Alreemplazar un elemento por otro, excepto al sujeto agente (Josemar seduce a María da Gloria/ Azucena/ Olga en la habitación de un hotel/ en el campo/ en un galpón), Josemar intenta fortalecer y crear sus "mitos personales", como los que le permiten insistir en la pretendida ilusión del amor realizado o conquistado antes que rechazado. Así como las canciones de Roberto Carlos no cambian ni el tipo de música ni el mensaje

---

14 Las canciones populares, como señala Redjeb Jordania, tienen la capacidad de traer un recuerdo al presente. Constituyen una especie de recitación interna, "con todos sus aspectos musicales, culturales y emocionales, incluso si, paradójicamente, hemos olvidado la mayor parte de la letra o recordamos sólo algunos fragmentos de la melodía... por lo mismo, la canción toma la calidad de un texto personal, con toda la complejidad que esto implica. Ver "Essay on Semiotics: Boris Vian and The Popular Song," *Popular Music and Society*, 6, 1 (1978), p. 52.

15 Philip Tagg, "Analysing Popular Music," en Richard Middleton y David Horn, eds., *Popular Music*, Cambridge University Press, 1982, p. 45.



implícito en ellas, las diferentes "letras" que Josemar inventa para convencerse/convencernos parecen no alterar el predicado básico de sus acciones.

Al mismo tiempo, estas interpretaciones de la realidad -que hace Josemar- descubren el principio de manipulación implícito en la canción popular: una conciencia de saber que el cliché romántico no corresponde necesariamente a las verdaderas relaciones que imperan entre los sexos y que el sentimiento expresado en esas canciones, como otras formas de la cultura de masas, es nada más que un subterfugio de la norma patriarcal en la que estos textos terminan por insertarse, aunque nos gustaría creer en ellas. La ambivalencia se demuestra al final, cuando las canciones terminan por traicionar al personaje. Al citar, en algún momento, parte de la letra de "Las hojas" -una canción de Roberto Carlos ("las hojas caen... el invierno ya llegó... pero dónde anda, dónde anda mi amor... que se fue sin darme un beso, sin siquiera saludar...como esas hojas que por el aire van..." (166, 169-170)- el paratexto puede leerse como reflejo de María da Gloria, abandonada por Josemar. Al final, en cambio, cuando se cita la letra de "La distancia" -también de Roberto Carlos- que dice: "nunca más oíste hablar de mí...pero yo continué viéndote... en toda esta nostalgia que quedó... tanto tiempo ya pasó... pero nunca te olvidé... Cuántas veces yo pensé volver... y decirte que mi amor nada cambió... pero el silencio a todo fue mayor... y a la distancia cada día muero... sin que llegues a saber..." (170, 171), es un obvio contraste con el efecto de la primera canción evocada. Por la acumulación de datos contradictorios que el personaje nos ha entregado, podemos leer que quien siente nostalgia, el de la frustración y el que no olvida, es el propio Josemar. Ya adulto, ha proyectado en la figura del ayer, en la mujer ausente, su propio sentimiento de impotencia y de carencia amorosa. En su presente debe enfrentarse a su realidad cotidiana y a la evidencia de una situación del pasado: la seducción de María da Gloria, como dice otro bolero, "no pudo ser" y , en efecto, parece no haber sucedido nunca.

Aunque ausente de la novela, pero sugerida por la lectura final de la posible verdad en la relación María da Gloria-Josemar, emerge "¿Qué será de ti?", otra canción de Roberto Carlos y de la misma época que "La distancia" que, tal vez, puede darnos una clave más definitiva. La letra dice "¿Qué será de ti?... necesito saber hoy de tu vida... Alguien que me cuente de tus días... No sé si sufro más de ti... o más de mí..." . En este texto estaría contenida la verdadera "historia / canción" que Josemar no se atreve a articular, atrapado en los códigos de la masculinidad, pero que encuentra su modulación en el código de apertura: Josemar pretende que es María da Gloria quien lo

emplaza a recordar preguntándole "¿Cuándo fue la última vez que me viste?"(9)

Esperamos que estas consideraciones, muy generales, contribuyan a destacar la importancia del bolero como texto que tiene influencia tanto a nivel de la historia como del discurso literario. Lo anterior puede ayudarnos a explicar y a reconsiderar la complejidad del universo narrativo de Manuel Puig. Su astuta manipulación de los *clichés* implícitos en los boleros, añaden un nuevo nivel de ambigüedad y de humanidad a la conducta de sus problemáticos personajes. Al mismo tiempo, al rescatar este género musical y mostrarnos su efecto seductor, Puig expresa -para él y para nosotros mismos- la muy humana necesidad de creer que, al contrario de lo que nos dice la experiencia diaria, existiría el amor total y perfecto. Por eso, aunque sepamos que los boleros no nos dicen necesariamente la verdad del amor, continúan fascinándonos. Tal como Molina diría: "¿No sería divino si fuera verdad?"

*Spelman College*  
*Atlanta University Center*