

MELODÍAS Y SOMBRAS EN LA VEREDA TROPICAL (LA MÚSICA, EL CINE Y MITOS POPULARES EN LA ÚLTIMA NARRATIVA HISPANOAMERICANA)

Nieves-María Concepción Lorenzo
Universidad de La Laguna

RESUMEN

En los últimos decenios Hispanoamérica se ha transformado en una realidad compleja y múltiple, y asimismo en la narrativa hispanoamericana se ha generado un proceso de cambio de su modelo textual. El nuevo paradigma persigue la integración de otros códigos o lenguajes, como la música y el cine. Paralelamente, se han ido atenuando los «grandes relatos», la «gran novela», épica y fundacional, a favor de un discurso que pretende registrar otros dominios culturales. Dentro de esa modalidad narrativa se han seleccionado dos ejemplos significativos: la novela *Si yo fuera Pedro Infante* (1989), del escritor venezolano Eduardo Liendo, y *María del alma. Melodrama novelado de la vida de Agustín Lara* (2003), escrita por los periodistas colombianos Pilar Tafur y Daniel Samper Pizano.

PALABRAS CLAVE: narrativa hispanoamericana, música, cine, cultura popular hispanoamericana.

ABSTRACT

While in the last years Spanish America has transformed into a complex and multiple reality, Hispanoamerican narrative has experienced a change in its textual model. The new paradigm tries to integrate other codes or languages, as the musical or the cinematographic one. At the same time, the discourse of the epic and foundational novel has been attenuated on behalf of a kind of text that takes into account other cultural authorities. Two significant examples of this new narrative have been chosen: Eduardo Liendo's novel *Si yo fuera Pedro Infante* (1989), and *María del alma. Melodrama novelado de la vida de Agustín Lara* (2003), by the Colombian journalists Pilar Tafur and Daniel Samper.

KEY WORDS: Hispanoamerican narrative, music, cinema, Hispanoamerican popular culture.

Camp es el culto por las formas límite de lo barroco, por lo concebido en el delirio, por lo que inevitablemente engendra su propia parodia.

CARLOS MONSIVÁIS

Los escritores siempre tuvieron la ambición de hacer cine sobre la página en blanco.

Jean-Luc GODARD

El cine ha creado todos los mitos contemporáneos, por la pantalla pasan esas sombras como podían pasar por la mente de un griego antiguo Apolo y Venus, y todos los dioses del Olimpo: las estrellas de cine son los fantasmas de los dioses.

Carlos FUENTES

La apropiación del cine y la escritura visual ya se manifiesta en la «novela-film» *Cagliostro* (1934), de Vicente Huidobro, y en otras novelas de la vanguardia hispanoamericana. Pero será a partir de la década del ochenta cuando la narrativa hispanoamericana aborda un diálogo constante y fecundo entre el texto y otros códigos como el filmico, que ya había alcanzado logros importantes con la originalísima novela *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante, y la exitosa obra *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig. También es verdad que este maridaje universal entre la palabra y la estética audiovisual (a veces el relato y el tiempo) no deja de dar óptimos frutos desde que James Joyce experimentara en el *Ulyses* con particulares recursos cinematográficos hasta el reciente catálogo de películas adaptadas o «traducidas» de la literatura: *El pianista* (2001), *Las horas* (2002), *Solaris* (2002), etc.

En esta común-uniión de las artes también habría que insistir en la música como fenomenología directamente vinculada a la literatura. Ya Novalis en sus ciertos e inteligentes fragmentos señala que el «cuento es enteramente musical» y explica asimismo que el cuento supone «un conjunto de cosas y de acontecimientos maravillosos, por ejemplo, una fantasía musical, las secuencias armónicas de un arpa éolica»¹. También Kandinsky desde sus comienzos quiso destacar la esencia sonora de la pintura; tampoco hay que olvidar los *collages* gráfico-verbales o «parole in libertà» de Marinetti, género que se inicia en 1912 y que será suscrito por el mencionado poeta italiano al año siguiente². Y por supuesto en la historia de la literatura hispanoamericana, manifestaciones como la poesía gauchesca, los cuadros costumbristas, la novela criollista y el regionalismo incorporan al texto paradigmas de distintos valores musicales destinados a la búsqueda de una literatura genuina y nacional.

¹ NOVALIS, *La Enciclopedia. (Notas y fragmentos)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1976, pp. 355-356. La concepción romántica de la poesía (indirecta y alusiva, trascendente y misteriosa), defendida por Edgar Allan Poe y heredada por los simbolistas, conduce a Yeats a destacar especialmente las «emociones indefinibles» de la música. «Siempre me ha parecido —comenta el poeta inglés— que el propósito del ritmo [la música] es prolongar el momento de la contemplación, el momento cuando estamos a la vez dormidos y despiertos, que es el único momento de la creación». (Véase W.B. YEATS, *Essays on Symbolism/ Ensayos sobre simbolismo*, ed. bilingüe de Félix Rodríguez Rodríguez, Madrid, Langre, 2005, p. 2).

² Puntual papel cumplieron en este sentido las composiciones heterofónicas y sinestésicas de los pintores futuristas Carrà, Depero o Balla, quien personaliza lo que llamó la «ruidística plástica». Este experimento dinámico y «esencialmente moderno» consistía en hacer coincidir la fisonomía de la línea con fragmentos onomatopéyicos, o en la representación plástica del ruido a través de signos geométricos. (Véase Javier ARNALDO, *Analogías musicales. (Kandinsky y sus contemporáneos)*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2003, p. 247).

Queda, pues, instaurada la tríada literatura-cine-música que, en este trabajo, se fundamenta en dos mitos populares de la cultura hispanoamericana: el cantante y actor mexicano Pedro Infante, recreado por el escritor venezolano Eduardo Liendo en la novela *Si yo fuera Pedro Infante* (Caracas, Alfadil Ediciones, 1989), y el genial y versátil —también mexicano— Agustín Lara (compositor, pianista, actor, cantante), protagonista de la obra *María del alma. Melodrama novelado de la vida de Agustín Lara*, escrita al alimón por los periodistas colombianos Pilar Tafur y Daniel Samper Pizano (Barcelona, Plaza & Janés Editores, 2003).

Muchos lectores reconocerán a Pedro Infante (1917-1957) por su participación en cuarenta y cinco películas del cine mexicano, que deleitaron a tantos espectadores inocentes (¿y pasivos?), cuando aún la historia no había cruzado el fin de la Historia, según Francis Fukuyama, ni Gianni Vattimo había identificado el *pensamiento débil* en la filosofía de la posmodernidad. Habría que recordar al respecto la interpretación de Pedro Infante en el film *La feria de las flores* (1942), o mejor la excelente actuación en la película *¡Viva mi desgracia!* (1943), que lo convierte en la gran estrella del cine mexicano³. Quizás otros lectores recordarán la voz melosa y grave de Infante en temas como *El durazno*, *Soldado raso* o aquel inolvidable *Amorcito corazón*, que también los mariachis le cantaron en su última despedida (Jaime Rico Salazar, 1992: 264-265).

No tuve la fortuna de vivir y conocer directamente la época de Agustín Lara, el *Flaco Lara* (1900-1970), ni de sus boleros *María Bonita* (que le inspiró la actriz María Félix) o *Mujer* (su composición preferida e inmortalizada por Pedro Vargas); época en que la radio iniciaba una importantísima labor de difusión de la cultura musical. Tal magisterio lo desempeñó la emisora XEW (La voz de la América Latina), a través de cuyas ondas (el programa *La hora íntima*) Agustín Lara saltó a la popularidad, y en cuyo estudio estrenó algunas de sus primeras creaciones. Pero mi fortuna de lectora sí me ha permitido adherirme, en los últimos lustros, a una proliferante cala editorial centrada en la cultura de la nostalgia, de la que son claro ejemplo los títulos *Si yo fuera Pedro Infante* y *María del alma. Melodrama novelado de la vida de Agustín Lara*, que secundan toda una nómina de obras: desde los aires de tango de *Boquitas pintadas* (1968), de Manuel Puig, *La guaracha del macho Camacho* (1976) y *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), del portorri-

³ El cine mexicano surge en 1896, si bien su irrupción en el mercado internacional se sitúa a partir de 1936, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), que asume la función de distribuir y promocionar las películas aztecas en el ámbito nacional e internacional. A partir de esa fecha se inicia «la época de oro» de la historia del cine mexicano, que alcanzará el cenit entre 1940 y 1958. Durante ese período la cinematografía del país hispanoamericano adopta e imita el *star system* de Hollywood, o sistema de explotación comercial a través de la publicidad de los actores en revistas, periódicos, *affiches*, fotografías, entrevistas radiofónicas y de televisión. Sin duda, todo este despliegue mediático jugó un importantísimo papel en el éxito de figuras como Dolores del Río, Jorge Negrete, Mario Moreno «Cantinflas», María Félix o Pedro Infante. (Véase Jorge Luis GALINDO, *El cine mexicano en la novela mexicana reciente. 1967-1990*, Madrid, Editorial Pliegos, 2003, pp. 14-15). También puede consultarse Emilio GARCÍA RIERA, *Historia documental del cine mexicano*, 18 vols., México, Universidad de Guadalajara, 1992.

queño Luis Rafael Sánchez, *Perfume de gardenia* (1982), de la venezolana Laura Antillano, *Arráncame la vida* (1985), de la mexicana Ángeles Mastretta, *Bolero* (1986), del cubano Lisandro Otero, a los relatos de *Delito por bailar el chachachá* (1995), del provocador y cubano universal Guillermo Cabrera Infante.

En *María del alma. Melodrama novelado de la vida de Agustín Lara*, el lenguaje musical se ilustra con un CD que acompaña al texto, recurso paratextual multimedia que ya han ensayado otros escritores, como Laura Esquivel en la desafortunada novela *La ley del amor* (1995), o algunas editoriales, como Visor, en la clásica colección de poesía. El artificio de que el personaje Mariano Sullivan Soler (supuesto secretario de Agustín Lara y narrador de la obra) le haga entrega de la misma grabación, anexa al libro, a otro personaje de la novela e interlocutor del relato (tú, «señor director»), no deja de resultar una estrategia interesante que enfatiza la supuesta veracidad de la literatura, si bien dicho ardid está lejos del virtuosismo narrativo.

En la novela del escritor venezolano Eduardo Liendo (1941), mientras el protagonista Perucho Contreras —gris e insípido funcionario público— yace en la cama con un brazo escayolado y soporta una noche espantosa y delirante, asalta la mente de este personaje la imagen de su novia Fabiola, quien visita a su madre en Santiago de Chile. Tal soledad existencial y sentimental arrastra a Perucho a construir sueños con el recuerdo de las viejas películas vistas con ojos infantiles, o a «transformar los deseos en sueños de película». El más grande de todos: «Si yo fuera Pedro Infante». Así comienza a hilar una «historia de insomnio», que se fragua en la imaginación, ambientada por la alarma de un automóvil —uno de los efectos especiales que acompañan al espectador-receptor a lo largo de toda la lectura—. *Si yo fuera Pedro Infante* transcurre en una atmósfera de oralidad y coloquialismo, que zigzaguea entre lo real, el sueño y el recuerdo, acentos que, sabiamente conjugados, hacen avanzar la narración y sitúan al lector en ese triple plano.

En cambio, la novela *María del alma* se adscribe al territorio de los afectos, cuyo eje central radica en el tema amoroso, que al decir de Octavio Paz ha servido de exploración a la tradición poética de todos los tiempos⁴, desde el *Cantar de los cantares* o la lírica renacentista a la poesía de Neruda o Carlos Germán Belli.

En el texto de Tafur y Samper Pizano afloran sobradas recurrencias que confieren al compositor (músico-poeta) el carácter de mito. Así el desdibujado lugar y la imprecisa fecha de nacimiento parecen contribuir a esa eternidad a-histórica de la personalidad mítica e igualmente las distintas fórmulas (arquetípicas) de tratamiento, diseminadas a lo largo de toda la novela: don Agustín, mi amigo, mi cuate, mi jefe, mi maestro, mi valedor, mi segundo padre, mi protector, mi ídolo («mío y del mundo entero»).

⁴ No en vano el lúcido pensador mexicano se ha referido al amor —conjuntamente con el dominio del sexo— como a uno de los núcleos fundamentales del arquetipo mítico, la memoria histórica y la inmediatez cotidiana: «El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida». (Véase Octavio PAZ, *La llama doble (Amor y erotismo)*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 7).

María del alma implica una biografía ficticia de Agustín Lara o una biografía novelada del compositor mexicano, en la que el sentimiento amoroso se erige en pilar o hilo umbilical del relato. Este melodrama narrativo está tratado con la gracia y el tono poético del que carece el fenómeno de la telenovela actual (Reynaldo González, 1988; Salvador Garmendía, 2004). Si de parte de la novela de Eduardo Liendo se anotan algunos nombres femeninos que efectivamente circularon por la vida del ídolo popular Pedro Infante, desde María Luisa León hasta Irma Dorantes, en las páginas de la trayectoria vital y novelesca del «feo, bohemio y sentimental» don Juan del siglo xx, también confluyen diversas amantes: Esther Rivas Elorriaga, Rosa María Callejas (la *Gachupina*), Carmen Zozaya (la *Chata*), Raquel Díaz de León, Clarita Martínez, Yolanda Gasca Santacruz (*Yiyí*), María Félix (la *Doña*, por su interpretación en la película *Doña Bárbara*)... En el epílogo de la novela *María del alma* se explica que «con excepción de Rosa María Callejas, todas las mujeres que aparecen como amantes o esposas» de Agustín Lara lo fueron en la vida real.

A pesar de todo, el artista Agustín Lara admite en la novela que la inspiración, el *leit motiv* amoroso, la musa de la canción-poema, nunca podrá suplantar el sentimiento real. Por ello en un episodio (escena) de la obra, el compositor confiesa que cuando quiere describir con palabras (la letra de sus canciones y en definitiva el poema) a su amada (la realidad de los afectos) es como si una estatua griega se convirtiera en «peñasco» y «en su presencia —subraya el personaje— se me volvían piedra las palabras»: una vez más, el arte imita a la realidad. Con todo, el talento dosificado y sobrio del Maestro, guiado por el decálogo del buen poeta, hace que la creación (la metaficción) se transforme en «torrente» desatado al contemplar los atributos del objeto amoroso (Rafael Castillo Zapata, 1990).

Y si Pilar Tafur y Daniel Samper se propusieron elaborar una ficción de la vida sentimental de Agustín Lara y con esta la historia íntima de la música mexicana, las evocaciones de la adolescencia marginal de Perucho Contreras conducen la escritura de Eduardo Liendo por la memoria divergente y polifónica de Venezuela, pero con el alejamiento suficiente que supone la parodia, el humor y los toques lúdicos de necesaria ironía: una «distanciación» en palabras de Wayne C. Booth. Nuevamente irrumpe la ciudad de Caracas en la ficción de Liendo. La urbe provinciana despierta, morosa y próspera, hacia una ciudad transculturada, híbrida⁵, sin

⁵ El maestro Fernando Ortiz, con la venia de Bronislaw Malinowski, instituyó el término de «transculturación» para referirse a los procesos de hirviente tránsito de una cultura a otra. Estas múltiples implicaciones culturales que se generan en una sociedad, es decir «el contacto, choque o transformación de las culturas», nunca pueden entenderse como un gesto pasivo, sino como una rica fusión de reciprocidad, si bien este hecho complejo todavía reclama un estudio amplio y profundo. (Véase Fernando ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Barcelona, Editorial Ariel, 1973, p. 129). Pero es sin duda García Canclini quien más ha investigado el fenómeno de la cultura latinoamericana, y en concreto el dilema tradición *versus* modernización. El antropólogo argentino establece incluso el oportuno e integrador concepto de «cultura híbrida», que efectivamente sintetiza los signos de identidad de la cultura continental. (Véase Néstor GARCÍA CANCLINI, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Editorial Nueva Imagen, 1982; y del mismo autor *Culturas híbridas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992).



estilo (el *tercer estilo* acuñado por Alejo Carpentier⁶), donde se mezclan la afición a las «carreras de caballos», los combates de boxeo y el delirio por los mosaicos de la Orquesta Billos, los ídolos del cine y la canción popular, el contorsionado e irreverente Dámaso Pérez Prado y la fatal María Félix⁷. Todo este espacio cultural de la novela de Eduardo Liendo fluye tamizado por los excesos de poder de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, gendarme que también hace acto de presencia en la saga de relatos musicales de la literatura venezolana. De hecho este dictador aparece registrado, por ejemplo, en el polémico relato «El Inquieto Anacobero» (1976), censurado por «inmoral» y «obsceno», del escritor Salvador Garmendía, incondicional de las artes periféricas («lector nostálgico» se definió a sí mismo), pero sobre todo agudo fotógrafo de «la Caracas cabaretera, marginal y enferma».

Y si la Caracas textual e imaginaria se instituye sólidamente en las aventuras del Perucho Contreras de la novela de Liendo, muchos de los microrrelatos o estancias de la vida de Agustín Lara o de la novela de su vida y, muy en particular, las letras de las canciones del excepcional compositor, transcurren en escenarios etílicos, de «humo en los ojos» (he aquí el título de otro perurbador bolero), esto es, el bar, la cantina, la taberna... Si José Alfredo Jiménez es conocido como «el poeta del licor», nadie le niega a Agustín Lara el nombramiento de «poeta del amor fugaz», que supo captar líricamente «la atmósfera del cabaré y la ocasión del pecado».

Una lectura serena y cómplice de esta obra de Eduardo Liendo arrojaría que la fabulación del mito popular, personificado en Pedro Infante, constituye solo una de las distintas vías interpretativas que puede mostrar esta novela. Así, *Si yo fuera Pedro Infante* responde a un intertexto que dialoga, casi siempre en clave de carnaval, con textos anteriores del propio autor, y de otros escritores (Mariano Azuela, César Vallejo, Juan Rulfo, Octavio Paz y Víctor Valera Mora, entre otros). De tal modo, en este libro Liendo retoma al boxeador *Pepe el toro* (interpretado además por el actor

⁶ En una conferencia dictada en la Universidad de Yale en 1979, Alejo Carpentier ya toma conciencia de que «hay —decía— que dar vida verbal a nuestras ciudades agigantadas». (Véase Alejo CARPENTIER, «La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo», en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1981, p. 14). Pero años antes, el que llamara a La Habana «la ciudad de las columnas» había admitido que la dificultad de las ciudades latinoamericanas para transformarse en «escenarios de novela» radica en que no tienen estilo —al arbitrio de las nociones académicas—, o mejor —a lo Carpentier— se identifican con el *tercer estilo*. La tarea le correspondía entonces a los novelistas: «que una mera enumeración de exterioridades constituya la revelación de una ciudad». (Véase el mismo autor, «Problemática de la actual novela latinoamericana», en *Literatura y conciencia política en América Latina*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1969, pp. 16-20).

⁷ No es casual la presencia de María Félix —«primera dama del cine mexicano»— en la novelística hispanoamericana. A estos dos casos mencionados, las referencias en el texto de Eduardo Liendo y uno de los núcleos narrativos de *María del alma*, habría que añadir la gran similitud entre la *doña* mexicana y la actriz Claudia Nervo, personaje de la novela *Zona sagrada* (1967), de Carlos Fuentes —escritor de fuerte formación cinematográfica—. (Véase Jorge Luis GALINDO, *op. cit.*, pp. 42-43). Puede consultarse también Joanne Hershfield, «La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro», en Gustavo GARCÍA y David R. MACIEL, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad Autónoma de México, 2001, pp. 127-151.

Pedro Infante en una película homónima de 1952), personaje del cuento «La venganza de Pepe el toro» que se incluye en su volumen de relatos *El cocodrilo rojo* (1987). Incluso el novelista también hace guiños a la pequeña pantalla, *el mago de la cara de vidrio* que diera título a una novela que el mismo Liendo publica en 1973 y que ha constituido un auténtico fenómeno editorial en Venezuela.

Pero si algo caracteriza la producción de Agustín Lara, y en especial el credo amoroso de sus composiciones, es la cartografía física del amor. Esta anatomía lírica o erótica imaginaria conforma un lenguaje verbal y gestual que, inscrito en la modernidad, desafía las convenciones de la época. Dedicadas a una «mujer esquiva o inalcanzable» y con orígenes en el petrarquismo, la cantiga de amigo y el amor cortés, las canciones de Lara atinaron «a remover los deseos más inconfesables», se aclara en la novela *María del alma*. «Cada noche un amor./ Distinto amanecer./ Diferente visión», dicen los versos de un bolero escritos a «ritmo de fetichismo modernista» (Iris Zavala, 1991: 12-13).

Además, en las canciones de Agustín Lara transcritas en *Si yo fuera Pedro Infante* y en *María del alma*, pueden rastrearse los principios del movimiento modernista, muy especialmente en aquellas de inspiración cromática, preciosista o floral: *Azul* (1933) —espléndidamente interpretada por Toña la Negra—, *Concha nácar* (1933), *Clave azul* (1934), *Flor de lys* (1934) y un sinnúmero de títulos del *spleen* mexicano-baudelairiano, que confirman la teoría de la estudiosa Iris Zavala, quien sostiene que el bolero constituye la traslación *popular* del modernismo. Y subraya la profesora boricua que, mientras la poesía *culta* y libresca acomete sin éxito el mandato de «tuércele el cuello al cisne», la lírica musical y amorosa del bolero invade definitivamente los salones y los espacios nocturnos: «la palabra poética escapa a su inercia, en el gesto, donde se desata, en el aura de la mirada, donde se convierte en alusión, elusión, ausencia» (Iris Zavala, 1991: 26). A la vez, el discurso de la modernidad del bolero —voz y letra— parece seguir los pasos a aquel dictamen de Verlaine: «La musique avant toute chose».

En *María del alma* se teje un paralelismo entre música y poesía, y en la misma novela se aduce: «¿Qué son sus canciones, sino prístinos poemas cincelados al compás de la música?». Y en verdad, esa conciencia de que componer canciones se identifica con la creación poética resulta una de las reflexiones más consistentes de la novela. Una canción se define, por tanto, un arte del verbo: «una artesanía laboriosa, primorosa, que te permite escoger el más pulido entre los vocablos, la conjunción sorprendente de palabras opuestas, el adjetivo que esgrime un sentimiento, el término que no dice sino que evoca».

Todo el decurso narrativo de las novelas estudiadas discurre articulado con la estética de lo cursi, que Ramón Gómez de la Serna —adelantándose a los tiempos o suscribiendo al *dandy* finisecular— delimitó en 1948 con libérrima arrogancia: «Lo cursi es la adonística espontánea, ingenua, que quiere mimarnos frente al vacío» (1988: 35). En el panorama actual, numerosos creadores y artistas recurren a la retórica de la cursilería o el *kitsch* (folletines, novelas rosa, radionovelas, telenovelas, el tango, el bolero, entre otros fenómenos de la *cultura*), desde Pedro Almodóvar a las novelas del argentino César Aira, y que ya habían ensayado en la década del sesenta los compositores de la *Tropicália* brasileña, como Gilberto Gil o Caetano

Veloso (Lidia Santos, 2001). En la misma novela *María del alma* se llega a la siguiente determinación acerca del mítico *artista* Agustín Lara: «leyenda viva de la música popular, símbolo nacional de México, ídolo en América y España y, por si fuera poco, quintaesencia de una estética, la cursilería, que él defendía a capa y espada y practicaban millones de personas a lo ancho y largo del mundo». Por tanto, la arqueología del melodrama, la cursilería o el *kitsch* trasciende el aséptico mal gusto, y llega a constituir un auténtico metalenguaje de esta globalización contradictoria, en la que la modernización de los avances tecnológicos convive con otras *culturas*. No erraríamos tampoco al asumir la idea de Cabrera Infante de que «la cultura es por supuesto una sola» (Natalio Galán, 1983: xv).

Queda para el final un merecido homenaje a la radio, ese gélido medio con el que Agustín Lara no simpatizó totalmente en el inicio de su carrera artística, pues —como él mismo decía— «lo mío es el imperio de la luna», «la penumbra, la intimidad, el rincón de los enamorados». Pero con el paso del tiempo, el compositor mexicano reconoce que «a la radio le debo todo». También muchos de los «lectores y escuchas» hemos aprendido la lección de que esa «caja mágica» (el aparato de radio) predispone a los oyentes-receptores de las horas nocturnas a la serenidad necesaria (según Steiner) para una auténtica lectura.

Cada mes de abril los mexicanos celebran el aniversario de la muerte del ídolo Pedro Infante con llamativos ritos *in memoria*. Como una segunda vuelta en el círculo de la vida, paralela a los personajes de *Cien años de soledad* que tuvieron una «segunda oportunidad sobre la tierra», toda una pléyade de creadores hispano-americanos actuales, entre ellos Luis Barrera Linares, Luis Rafael Sánchez, Laura Antillano, Ángeles Mastretta, Lisandro Otero, Denzil Romero, Eduardo Liendo, Pilar Tafur, Daniel Samper Pizano y muchos más, se suman a un homenaje imaginario dedicado a los distintos mitos de la cultura popular continental, Toña la Negra, Benny Moré, Daniel Santos, Pedro Infante o Agustín Lara, entre tantos otros. Sería necesario que los lectores de estas obras de ficción, también receptores y admiradores, entonen con vehemencia «y si vivo cien años/ cien años pienso en ti», como dice la canción, y se incorporen a la aventura de la escritura y, sobre todo, a la otra aventura de imaginarse en el texto (la palabra, la música, el cine).

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T.W. (2002): «Sobre la música popular», trad. Esperanza Bielsa, *Guaragao, Revista de Cultura Latinoamericana* 15: 155-190.
- ARNALDO, Javier (2003): *Analogías musicales. (Kandinsky y sus contemporáneos)*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- BARTHES, Roland (1980): *Mitologías*, México: Siglo XXI Editores.
- BOOTH, Wayne C. (1986): *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus Ediciones.
- CASTILLO ZAPATA, Rafael (1990): *Fenomenología del bolero*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- GALÁN, Natalio (1983): *Cuba y sus sones*, pról. de Guillermo Cabrera Infante, Pre-textos: Valencia.

- GALINDO, Jorge Luis (2003): *El cine mexicano en la novela mexicana reciente (1967-1990)*, Madrid: Editorial Pliegos.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1992): *Culturas híbridas*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1992): *Historia documental del cine mexicano*, 18 vols., México: Universidad de Guadalajara.
- GARMENDIA, Salvador (2004): *El gran miedo. Vida(s) y escritura(s)*, sel., ed. y pról. de Javier Lasarte Valcárcel, Caracas: Fondo Editorial La Nave Va.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1988): *Ensayo sobre lo cursi*, Madrid: Moreno-Ávila Editores.
- GONZÁLEZ, Reynaldo (1988): *Llorar es un placer*, La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- HERSHFIELD, Joanne (2001): «La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro», en Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México: Universidad Autónoma de México, 127-151.
- NOVALIS (1976): *La Enciclopedia. (Notas y fragmentos)*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- ORTIZ, Fernando (1973): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Barcelona: Editorial Ariel.
- PAZ, Octavio (1993): *La llama doble (Amor y erotismo)*, Barcelona: Seix Barral.
- PODALSKY, Laura, ed. (2002): *Literatura y cine en América Latina, Revista Iberoamericana* LXVIII, 199.
- RICO SALAZAR, Jaime (1988): *Cien años de boleros*, Bogotá: Centro de Estudios Musicales [2.ª ed. revisada y corregida].
- RÖSSNER, Michael, ed. (2000): «¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!» (*El fenómeno tanguero en la literatura*), Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- SANTOS, Lidia (2001): *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- SONTAG, Susan (1984): *Notas sobre lo «Camp»*, Barcelona: Seix Barral [2.ª ed.].
- YEATS, W.B. (2005): *Essays on Symbolism/ Ensayos sobre simbolismo*, ed. bilingüe de Félix Rodríguez Rodríguez, Madrid: Langre.
- ZAVALA, Iris (1991): *El bolero. Historia de un amor*, Madrid: Alianza Editorial.

