

LA VOZ DE LA TRIBU

José Javier Villarreal*

*Pobre mamá, cuánto sufrió por mi culpa
y cómo jamás se enteró de que toda
mi “no-musicalidad” sólo era - ¡una música distinta!*
Marina Tsvietáieva (trad. Selma Ancira)

EN REALIDAD NADA COMIENZA EN LA VENTA DE CERVANTES que Milan Kundera trata de taberna; yo diría que el comienzo está, si comienzo hay, en el hallazgo de la maleta -en Sierra Morena- cuando el Quijote la trata de levantar y no puede, cuando Sancho la abre y encuentra el botín de guerra: los dineros, las camisas y el librillo de memoria. Ese librillo que, aún cerrado y extraviado, no dejará de cantar.

Es que nadie leía en voz baja, a nadie se le ocurría, nadie era tan avaro como para callarse historia alguna, y las historias se valían del verso y de la prosa, de la celebración y la patraña; aún no existía contrato entre la novela y la realidad que exigiera lo verosímil, todo podía suceder; de un solo puñetazo se podían desmembrar cinco gigantes, con un soneto se aclaraba todo y la color volvía al rostro, se recobraba el juicio con una carta y de tristeza se nublaba el cielo de los perdidos. Pero todo en voz alta, atendiendo a una respiración

* Doctor en literatura, escritor y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL.

que dictaba las frases. No son versos, es prosa que suena, conduce y narra, acompaña por los senderos discursivos que conforman la geografía de la novela.

El librito de memoria se pierde continuamente. Se le perdió a Cardenio, primero; a Sancho, después, y al Quijote se le olvidó durante su severa penitencia. Cardenio y el Quijote escriben en él, Sancho memoriza lo escrito y es incapaz de repetirlo. Los personajes tienen que contar su historia entre raptos de locura y de dolor, transformados en habitantes de una marginalidad que los aísla y aleja de todo continente amoroso, ya que han sido expulsados del paraíso. Me refiero a Cardenio, a Dorotea y a Luscinda. El arcángel terrible -de la flamígera espada- que los ha expulsado se llama don Fernando, y su combustible es el deseo: un camino violento, a trompicones, y por largas circunvalaciones, que lo ha de llevar, finalmente, al reconocimiento del otro, al amor. Pero el amor –en su caso, el de don Fernando por Dorotea, no así el de Cardenio por Luscinda- estará más cerca de la conmisericordia.

Se despliega la hoja y ésta contiene un pie de página que es imposible desatender. La expulsión del paraíso exige una territorialidad; el margen también posee sus montañas, valles y playas. El río que corre por él es el del olvido, el Leteo, pero éste está revuelto, no fluye de manera acompasada; se detiene, se encrespa, saca la cabeza, muestra la cornamenta, se enfada, se ofusca. El río del olvido no es uno, sino varios que se funden en crecidas que lo anegan todo. Cardenio es víctima del desencanto amoroso y decide irse a la sierra en una mula con un ligero, pero punzante equipaje. No quiere saber nada con el mundo y termina no sabiendo de sí. La mula muere reventada junto a un arroyo, su equipaje queda abandonado en una vereda y él se abandona en una locura que va y viene, en raptos que lo violentan y a momentos lo calman. No sabe de sí, porque el amor lo ha expulsado de su tierra de gracia; errar será su destino. Dorotea ha sido abrasada por la flama de la pasión y después hecha a un lado, abandonada y violentada por el arcángel de su deseo. Ésta, en su estar a la deriva, se sumerge en el caudaloso río del olvido sin encontrar la gracia de

su consecuencia; entonces decide transformarse, ser hombre, pastor, alejarse –también– del mundo y buscar refugio en la feracidad de las montañas y los valles tras la huella lastimera de las cabras y ovejas. Luscinda intenta matarse con un puñal que guarda bajo sus ropas, pero la desesperación es tal que pierde el conocimiento y, al recobrarlo, huye a un convento para transformarse en una contemplativa de su dolor. Don Fernando, enfrentado por su hermano mayor, intenta resarcir todo lo que ha provocado; se disfraza y rapta a Luscinda del convento haciéndose pasar por quien no es. Así, este ramillete de flores que no son, de locos, travestis y enmascarados llegan a la venta donde, después de oír la lectura de una patraña, de una mentira, de una ficción, llegan a la verdad, al reconocimiento propio que otorga el amor, pero que también despoja. Un exilio extremo, el del desamor, que Cervantes presenta alrededor de ese librillo de memoria que también nos canta en verso y en prosa.

El librillo de memoria se ha perdido y nadie lo lee, todos tienen que remar contracorriente y narrar su historia; sin embargo, el canto detiene a los oidores. Estamos en lo más intrincado e inhóspito de Sierra Morena, en los confines, en la frontera de lo transitable; es decir, donde lo transitable desaparece y se borran todos los caminos. Ahí, en ese lugar de privilegio, se oyen los versos que suspenden a los caminantes. Es Cardenio. Tres pasos más adelante vuelve el pasmo, el detenimiento, ya que de nuevo unos versos surgen de entre la maleza y los exploradores quedan sorprendidos por la respiración entrecortada de la voz que da cuerpo al poema; esta vez será Dorotea. El verso anuncia, la narración explica, pero explica un cuadro sentimental. No se trata de una oralidad, sino de la nostalgia de ésta, de un narrar con atención, con sístole y diástole, con plena conciencia de la entonación, del hechizo que la historia provoca desde su misma pronunciación. Y llegados a este punto de reconocimiento, a esta verdad de la lectura en voz alta, no nos queda más que asumir que a los únicos que no se les extravió el librillo de memoria fue a Cervantes, en 1605, y a Shakespeare y a Fletcher, en 1613.

Aprender de memoria es aprender de corazón o a la inversa. El librito que está en la maleta de Sierra Morena, y que perteneció a Cardenio y que Thomas Shelton -en 1612- tradujo al inglés, claro está al traducir el *Quijote*, fluye por dos caminos; los mismos del *Quijote*, de Cervantes, y los mismos de la *Historia de Cardenio*, de Shakespeare y Fletcher. El del “sermón” y el del “carmen”; el de una imagen que se va desplegando paulatinamente frente al lector que, a su vez, la va recorriendo, y el de otra imagen que irrumpe y suspende al lector en un arrebato que lo pasma y detiene. En un caso es el fluido de la narratividad; en el otro, el vértigo, la abundosa síntesis del verso. En los dos -ya nos advirtió Mallarmé- se trata de una entonación, de una respiración, de un ritmo, un compás melódico: una música *distinta*, como lo entendiera Marina Tsvietáieva.

Cervantes, desde la entonación, hace que el cura lea en voz alta la novela del “Curioso impertinente”. La atención de los protagonistas del *Quijote* es asombrosa y total. En la venta, pese a todo, no hay moscas, ya que de haberlas, escucharíamos el zumbido de su vuelo por el silencio que abraza a la voz narrativa. Hay un juicio de oro cuando el cura, al terminar de leer, dice no avalar el argumento por parecerle desmesurado, pero se siente cautivado por el modo en que está narrado. Y este modo es la conciencia de una respiración narrativa; Kundera la denomina como “la sabiduría de la novela”. Cervantes la detona en ese encuentro de personajes que se lleva a cabo en la venta, a todas luces inverosímil; pero se trata – recordemos- de una novela del siglo XVII, de una ficción que versa sobre la existencia de sus lectores.

Aquí la gana de adelantar el paso en el vacío rezuma de seducción. Cuando nos enfrentamos a la historia de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando -en el *Quijote*-nos detenemos, las acciones se suspenden, los protagonistas se acomodan para oír a sus anchas la historia; incluso don Quijote acaba por dormirse y Sancho se nos pierde por un rato. El encantamiento de las narraciones, desde su aparente oralidad, nos seduce al extremo de hipnotizarnos, de arrancarnos de una realidad para sumergirnos en otra. No hay distanciamiento, hay embrujo, duermevela que nos obliga a seguirle

el paso a aquello que no vemos, pero imaginamos. La pieza musical -que es la narración en sí misma- no tiene límites, nos rapta en un tempo que se prolonga y nos envuelve. No pasa así con la *Historia de Cardenio*. La música es otra, la pronunciación -lejos de prolongarse- se enfatiza por los acentos, por el timbre categórico de las imágenes, por los periodos versales que se fusionan con la acción gestual de las personas. El acto inicia y el ir y venir, la voz y el silencio, los movimientos nos subyugan; el mecanismo de las escenas es un resorte -un crescendo- que nos va azuzando, pero llegado el momento la historia -la música- se interrumpe; ha acabado el primer acto, el primer movimiento. Y volvemos a empezar, pero impulsados ya por una memoria dramática y el milagro continua. Es una misma sinfonía, pero es otro momento, otro movimiento. Siendo el siglo XVII es difícil hablar de una adaptación; estoy cierto que se trata de un encontrar desde la perspectiva que significaba trovar desde finales del siglo XV. Shakespeare y Fletcher leyeron el *Quijote* y contemplaron aquello que la visión y la educada sensibilidad de su oficio les podía otorgar.

Shakespeare y Fletcher se rinden ante los testimonios narrativos de Cardenio y Dorotea y los vuelven monólogos dramáticos, nerviosos diálogos que se valen de una métrica que rompe todo silencio y se enmarca en él. El silencio no sólo es el origen y destino del verso. El silencio condiciona un ritmo en sus numerosas irrupciones. En unos casos se tratará de la pausa; en otros, de la cesura; también dictará los quiebres, se agazapará en el vacío de los claros de la estrofa donde, de la obligada reflexión, volveremos a la sonoridad del encabalgamiento, de lo que sigue. El silencio, en el pentagrama de la voz, se nos vuelve ritmo. El silencio es monocorde; su incesante transcurrir, su no tener límites, lo tensa y endurece; hace de él una presencia de la no-presencia que lo llena y lo despoja todo. El ruido -al irrumpir- lejos de quebrarlo, lo vuelve flexible, le otorga una presencia rítmica, arropa ese ruido y lo devuelve como ritmo, como pauta, como compás melódico; el silencio es rítmico. El verso, en su calidad de canto, nos lo permite ver y escuchar. El fluido de la narración cobra otro cuerpo en la escenificación, en el

espacio teatral que niega a la venta y se refugia y establece en la arcadia que es el campo, la sierra, donde todo puede suceder.

Si el teatro de los Siglos de Oro y Jacobino tuvo una recurrente debilidad por escenificar poemas, acciones que sólo podían suceder en la exposición de un discurso poético, Shakespeare y Fletcher oyen el dictado de las voces del concierto narrativo de Cervantes y levantan una maquinaria versal que jamás desdeña la prosa donde se escenifica lo narrado desde la pronunciación misma de sus *dramatis personae*. Decíamos que en los personajes de Cervantes se da una portentosa nostalgia por la oralidad. Cardenio y Dorotea narran sus historias, pero no son personas, son personajes imaginarios que, a la vez, son narrados. Shakespeare y Fletcher toman a estos personajes imaginarios y los vuelven personas dramáticas que los vemos afrontar un destino; son cuerpos y voces en un espacio y tiempo determinados. La nostalgia de la oralidad cervantina se trueca en frases categóricas, en versos que se alejan de esa nostalgia para constituirse en un lenguaje que sólo tiene cabida en la expresión teatral, en esos cuerpos y voces que la narratividad convoca, pero que el teatro escenifica. Shakespeare y Fletcher mezclan los dos ritmos: la prosa y el verso, que vienen a constituirse en dos realidades que -lejos de oponerse- se complementan como en el caso de la novela pastoril y del *Quijote*. Este maridaje entre la prosa y el verso no tuvo la misma fortuna en la novela picaresca donde hay una decidida inclinación por la prosa. Shakespeare siempre gustó de la prosa para hacer cantar a sus personajes de baja estatura sentimental. La novela pastoril -que podríamos calificar como lírica- nos halaga con los dos ritmos; Dante lo hizo en la *Vida nueva*, y Cervantes lo manejó con un agudo sentido musical en su *Quijote*.

Cervantes dirige y presenta un torrente narrativo: un concierto, lo hemos calificado; Shakespeare y Fletcher nos presentan una orquesta de cámara donde el mundo presentado, el universo erotizado, selecciona y dirige sus venablos en pos de un clímax sentimental que no admite más compañía que la del cerrado círculo de sus protagonistas. Estamos ante dos formas de exposición que se hermanan en la confianza por el ritmo, por la música de la historia.

La narración -como entendamos este término- descansa en lo sonoro de su pronunciación. Estamos ante una literatura que se oye y se ve como Garcilaso, ya desde el siglo XVI, había apuntado.

Esta literatura nos convoca al rito de la presentificación por medio del oído y de la imaginación. Pareciera que la música no se viera, que los sonidos incidieran en una emotividad indefensa (no podemos no oír, estamos condenados, no hay forma de cerrar los oídos, Odiseo sólo es uno). La música de la prosa se vale del instrumento de resonancia que es el lector; al leer esa música callada o sonora nos hace imaginar fantasmas, visiones que nos vulneran por su peso. La música del verso nos sacude, somos víctimas de un compás regido por patrones que nos conducen como la prosa, pero nos hacen bailar, también como la prosa. Pero el teatro suple la ausencia-presencia del fantasma con la irrupción del poseído, del *dramatis personae* que vemos y oímos. El cuerpo se hace presente, cobramos conciencia de él. Al leer nos olvidamos de nosotros mismos como instrumento sonoro que emite una melodía; el actor -gracias al distanciamiento- nos hace conscientes de nuestra corporeidad como instrumento acústico, espacio donde se produce y emite la música, tanto callada como sonora. La apropiación teatral de Shakespeare y Fletcher se erige como diálogo, como encuentro y pronunciación, como provocación para desatar el coro que Cervantes había concebido como concierto narrativo y que Shakespeare y Fletcher visualizaron como una ópera donde las voces -siempre en armonía- se individualizaran en su perfil tonal, que es decir su sesgo dramático. En este caso, la música que debía acompañar a las voces, fue la imaginada, la del silencio rítmico que da cuerpo a los versos. Pero también fue la del desplazamiento, la del trazo escénico, la del espacio, esa otra música que distingue y subraya a los cuerpos.

Pero en los dos casos se trata de aquello que no tiene nombre. En el *Quijote* transitamos por un laberinto donde se interrumpen caminos, se inician otros, y se retoman aquellos que habían quedado muy atrás. Se trata de una arboleda sumamente trazada. En la *Historia de Cardenio* estamos de pie admirando un árbol frondoso que se agita al ritmo de las imágenes que nos van seduciendo por su premeditada

y alcanzada belleza. En los dos casos el destilado nos sabe a poesía. En Cervantes no nos movemos aunque parezca que sí lo hacemos por el incesante collage de sus historias encontradas, por ese ritmo violento y, a la vez, armónico por donde discurre su tumultuosa narratividad. El tono de las historias narradas por Cardenio y Dorotea nos clava en su desesperación, en su cruda tragedia. La debacle de sus destinos nos paraliza. En Shakespeare y Fletcher siempre avizoramos una lucecilla al final del embrollo. La escenificación nos lleva a danzar de una escena a otra y de un acto a otro. En Cervantes hay una polifonía narrativa, en Shakespeare y Fletcher una tensión dramática que apunta al juego de los enredos. Eso que no tiene nombre es la poesía, aquello que se define en el mero acto de su suceder. La música, en un caso, se trenza del árbol de lo solemne –el tono- (me refiero sólo a las historias narradas por Cardenio y Dorotea); en el otro, se coge del talle de las personas y no cesa de danzar por todo el escenario. La forma, en los dos casos, condiciona y resuelve la historia. Los griegos vivían así la poesía. Un testimonio de ello es la riqueza de sus subgéneros líricos; los *tempos* de la ejecución musical, aquello que se ve y se oye, que se contempla y escucha, pero también se baila.

Bibliografía:

William Shakespeare y John Fletcher, *Historia de Cardenio*. Traducción de Charles David Ley, edición de José Esteban, Unión Europea, Breviarios de rey Lear, 2007.