

*PERO SIGO SIENDO EL REY: MUSICALIDAD
E INTERTEXTUALIDAD DEL RELATO*

TEOBALDO A. NORIEGA
Trent University

Ajustándose a una estructura narrativa mediante un discurso que desde el primer momento nos remite a un contexto folclórico-musical mayor, significativo cultural de la idiosincrasia de un pueblo, *Pero sigo siendo el Rey*¹ del colombiano David Sánchez Juliao (1945) se presenta ante todo como un relato que en su múltiple dimensión dialógica² se apropia sistemáticamente de otros discursos con los cuales carnavaliza la realidad que intenta proyectar. Más que una lectura, por lo tanto, mi propósito es insinuar aquí una «audición» de la novela que nos permita apreciar mejor su textura musical, proceso al que sin duda contribuye activamente la complicidad del lector.

La fábula es reducible a una serie superpuesta de aventuras amorosas que inevitablemente acaban en tragedia. Tezontle, el espacio ficticio, es un microcosmos habitado por hombres y mujeres condicionados todos por un rígido código de comportamiento social que determina sus destinos. Un mundo donde las categorías macho/hembra sintetizan los posibles límites de cualquier opción, y donde la vida es sólo una pasajera circunstancia cuyo verdadero valor morbosamente lo rescata la heroicidad de la muerte. El correlato que de inmediato se insinúa es el del universo-estereotipo tradicionalmente cantado por el corrido mexicano, referente obligado del dialogismo inherente al texto novelístico y base estructuradora de la musicalidad aludida. El relato se organiza en cuatro movimientos diferentes, precedidos por la partitura de una canción que da título a toda la novela y sirve al mismo tiempo de introducción temática o prólogo. Com-

1. D. SÁNCHEZ JULIAO, *Pero sigo siendo el Rey* (Bogotá: Plaza y Janés, 1983), 269 pp.

2. Véase Mikhail BAJTÍN, *The Dialogic Imagination*, Edited by M. Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981).

pletados estos movimientos o variaciones sobre un mismo tema (la pasión, el despecho, los celos, o el honor maltratado que conduce a la muerte), aparece una coda que cierra el desarrollo textual con una referencia final al *Leitmotiv* de las nefastas palomas rojas en el cielo de Tezontle. Cada uno de los movimientos señalados equivale a momentos específicos de la diégesis total.

En el «Primer movimiento» (pp. 17-87) el eje del relato lo constituyen las historias de Flor de Azalea-Bronco Reynosa-Adán Corona, y Martín Estrada Contreras-María de la Paz. En el primer caso Flor de Azalea convencida de que su enamorado, Bronco Reynosa, no regresará al pueblo, acepta contra su voluntad casarse con Adán Corona, nuevo pretendiente impuesto por su padre. Pero Bronco, que ha estado trabajando en el Norte para cumplir la promesa hecha a su amada, vuelve el mismo día en que su novia está a punto de casarse con Adán Corona y, obedeciendo a su destino de hombre traicionado, mata a los dos. En el segundo caso Martín Estrada Contreras, invencible cazador de fortunas, trata afanosamente de reconciliar su buena suerte en las barajas con la desdicha de saberse incapaz de satisfacer físicamente a su apasionada mujer, María de la Paz. Un día llega a Tezontle otro tahúr llamado Jesús Cadena en busca de Martín y éste, habiendo sido desposeído de toda su fortuna por el visitante, apuesta por último a su propia mujer y también la pierde. En un gesto final de hombre que cumple su palabra, Martín entrega su mujer al contrincante, pero se la entrega muerta. Luego, para completar su acto de valor, se mata él.

Tres historias constituyen el eje del relato del «Segundo movimiento» (pp. 91-148): Juan-Micaela Aguilar, Jesús Cadena-Chabela García, y Casimiro-Anselma. En el primer caso Juan, hermano de la difunta Flor de Azalea, enamorado apasionadamente de Micaela la mata por celos de Simón Reynosa, hermano del Bronco. Por su parte el afortunado jugador Jesús Cadena sucumbe a los encantos sobrenaturales de Chabela, mujer de carácter conflictivo cuya extraordinaria belleza le concede privilegios especiales, como el de ser mimada por sus padres y celosamente custodiada por su hermano, Casimiro. Un incidente violento entre Jesús y Chabela obliga a Casimiro a poner fin a la vida de aquél. No queda claro quién dispara la bala que esa misma noche mata también a la güera Chabela. Con Casimiro en la cárcel pagando condena, los detalles de su idilio con Anselma se desarrollarán después.

En el «Tercer movimiento» (pp. 151-214) Juan se hace un individuo respetado por su hombría mientras está en la cárcel; allí se encuentra con el asesino de su hermana, el Bronco Reynosa, y cumpliendo la obligada venganza lo mata. La realidad mágica del mundo de Tezontle permitirá que a su vez el Bronco regrese de la muerte y se vengue de Juan matando a sus padres. En su desordenada vida amorosa, Joan se enreda un día con Martina Martínez, hermana de Onésimo y Adrián Bailón, casada además con Simón Blanco. Convencido de que Martina le ha sido infiel con Juan, Simón la mata. El otro núcleo del relato en esta parte es la continuación de la historia Casimiro-Anselma quien, sin herma-

nos varones que la defiendan, se ve asediada cada vez más por Hipólito Cabrera, Presidente Municipal. Terminada su condena, Casimiro sale de la prisión y se dedica a cuidar de la hacienda familiar, a fortalecer su amistad con los hermanos Juan Luis y José Manuel Infante a quienes ha conocido en la cárcel, y a disfrutar su relación amorosa con Anselma, con quien decide casarse. Convenidos los Infante de que esta unión no es aconsejable para Casimiro, matan a los novios cuando éstos se dirigen a la iglesia y de esta manera le salvan al amigo su amenazado honor.

En el «Cuarto movimiento» (pp. 217-267) Onésimo y Adrián Bailón Martínez consiguen mejorar su precaria situación económica con el invento de una «ruleta de dieciséis calaveras y cuatro rosas, en donde no se apostaba a la vida sino a la muerte, y en donde siempre se ganaba» (218). Su intención, por supuesto es ahorrar lo suficiente para comprarse una pistola. Entre tanto Simón Blanco llega en la cárcel a hacer un arreglo con Hipólito Cabrera quien está ahora interesado en Rosita Álvarez, prima de Simón. Juan Charrasqueado por su parte sigue su vida libertina y en ella arrasa con tres flors (Flor de Canela, Flor Silvestre, Flor de Albahaca), olvidándose del peligro que en éste caso representaban siete hermanos. A su vez Juan Luis y José Manuel Infante, salidos de la cárcel, se enamoran sucesivamente de la misma mujer, Chabela Rosales, mejor conocida en el pueblo como La Llorosa. Los núcleos del relato tienen todos la conclusión esperada: los Martínez matan a Simón Blanco cumpliendo su venganza y trece días después inexplicablemente mueren en sus celdas respectivas; los siete hermanos de las tres flores matan a Juan; los Infante se eliminan en un duelo que tienen a causa de La Llorona; y el Presidente Municipal termina por matar de tres certeros disparos a su descada Rosita. Él, en efecto, es el puente necesario entre el «movimiento» final y la introducción del tema al exclamar: «Pero sigo siendo el rey» (267), motivo que se hace eco del título de la novela y la partitura musical inicialmente expuesta por el prólogo.

Si bien es cierto que mi intención no es establecer un exacto paralelo entre la disposición sinfónica insinuada por el subtítulo de esta obra y la estructura verbal que la contiene,³ he sugerido no obstante una analogía entre un momento de audición o escucha y la experiencia del lector al enfrentarse a este texto. Aceptando las limitaciones que inevitablemente se imponen, intentaré puntuali-

3. Como bien lo atestigua la crítica literaria, tal intento constituye desde hace tiempo objeto de experimentación y búsquedas en la historia de la novela (algunos ejemplos: W. FREEDMAN, *Laurence Sterne and the Origins of the Musical Novel*, Athens: University of Georgia Press, 1978; G. MATORÉ e I. MECZ, *Musique et structure romanesque dans À la recherche du temps perdu*, Strasbourg: Editions Klincksieck, 1972; Z. BOWEN, *Musical Allusions in the Works of James Joyce*, Albany: State University of N.Y. Press, 1974), con resultados estéticamente satisfactorios como lo demuestran los estudios mencionados. Es evidente que en el caso de SANCHEZ JULIAO el elemento carnavalesco hace énfasis en el humor implícito del texto; un humor que se refiere a una realidad musicalmente expresada.

zar esta idea recordando antes la acertada observación de Melvin Friedman relacionada con la diferencia que existe entre proceso musical y proceso literario:

There is no exact correspondence between the written word and the musical chord. While two words may never be pronounced at the same time without confusion, more than one musical note may be played or sung simultaneously and with equal loudness. Nor is there an exact literary equivalent of the counterpointing of two independent melodies. When the writer tries to counterpoint different themes, however rapidly he makes them interweave and overlap, they still have the quality of alternating successively rather than occurring at the same time. But he may hit upon certain devices which give a convincing illusion of the same effect.⁴

Es evidente que en *Pero sigo siendo el Rey* se logra un alto grado de musicalidad precisamente gracias a diferentes mecanismos internos y externos que sirven de apoyatura a las múltiples voces que participan en la polifonía total creada por Sánchez Juliao. Mi punto de partida, como se ve, es conceptualmente bajtiniano, definiendo la heteroglosia narrativa como una serie superpuesta de perspectivas o voces a través de las cuales el lector descubre determinada imagen de realidad a la cual la escritura lo conduce.⁵ El mecanismo interno que sin duda sobresale en la configuración de esa polifonía es el montaje de los diferentes discursos que participan en el relato. Veámoslo en la primera parte del «Primer movimiento»:

VOZ	UBICACIÓN	TIPO DE DISCURSO:
1ª	Pág. 7	Narrador mítico que abre la historia y sintetiza en la imagen de las palomas rojas el cumplimiento trágico de cierta profecía alegórica
2ª	18-21	Narrador básico: Flor de Azalea-A. Corona-Bronco Reynosa
3ª	21	Discurso interior del Bronco dirigido a Flor
4ª	21-22	Dúo Flor/Bronco, en <i>flashback</i>
5ª	22	Discurso interior de Flor dirigido al Bronco
4ª	22	Dúo Flor/Bronco, en <i>flashback</i>
3ª	22-23	Discurso interior del Bronco dirigido a Flor
2ª	23-25	Narrador básico: Adán Corona despedido
6ª	25	Dúo Adán/Casimiro, en la peluquería
7ª	26	Discurso interior de Adán dirigido a Flor
6ª	26	Dúo Adán/Casimiro, en la peluquería

4. M. FRIEDMAN, *Stream of Consciousness: a Study in Literary Method* (New Haven: Yale University Press, 1955), 124-125.

5. Para este importante concepto aportado por M. BAKHTIN véase su *Problems of Dostoevsky's Poetics*, edited and translated by C. Emerson, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984; especialmente el primer capítulo.

7 ^a	26	Discurso interior de Adán
6 ^a	26-27	Dúo Adán/Casimiro, en la peluquería
7 ^a	27	Discurso interior de Adán dirigido a Flor
8 ^a	27-28	Dúo Adán/su madre, en <i>flashback</i> (escena telescópica)
6 ^a	28	Dúo Adán/Casimiro, en la peluquería
7 ^a	28	Discurso interior de Adán dirigido a Flor
6 ^a	28	Dúo Adán/Casimiro, en la peluquería
2 ^a	28-30	Narrador básico: Martín Estrada derrota en el juego a Adán
3 ^a	31	Discurso interior del Bronco dirigido a Flor
9 ^a	31	Dúo Bronco/persona que le ayudará a cruzar la frontera
3 ^a	31	Discurso interior del Bronco dirigido a Flor
4 ^a	31-32	Dúo Flor/Bronco, en <i>flashback</i>
9 ^a	32	Dúo Bronco/persona que le ayudará a cruzar la frontera
3 ^a	32	Discurso interior del Bronco dirigido a Flor
9 ^a	32	Dúo Bronco/persona que le ayudará a cruzar la frontera
4 ^a	33	Dúo Flor/Bronco, en <i>flashback</i>
3 ^a	33	Discurso del Bronco dirigido a Flor
10 ^a	33	Trío Bronco/policía de frontera/otro hombre
3 ^a	33	Discurso interior del Bronco dirigido a Flor
10 ^a	34	Trío Bronco/policía de frontera/otro hombre
3 ^a	34	Discurso interior del Bronco dirigido a Flor
2 ^a	34-36	Narrador básico: Juan, hermano de Flor, se enamora de la amiga de ésta, Micaela Aguilar, pretendida por Simón, hermano del Bronco
11 ^a	36	Dúo Juan/Adán
12 ^a	36-37	Discurso interior de Flor dirigido a Adán Corona
11 ^a	37	Dúo Juan/Adán
12 ^a	37	Discurso interior de Flor dirigido a Adán Corona
13 ^a	37	Dúo Adán/don Baltasar (escena telescópica)
12 ^a	38	Discurso interior de Flor dirigido a Adán Corona
14 ^a	38	Discurso interior de Adán
12 ^a	38	Discurso interior de Flor dirigido a Adán Corona
11 ^a	38-39	Dúo Juan/Adán
1 ^a	39	Narrador mítico que reitera el motivo de las palomas rojas

Junto a la alternancia de voces (recordemos que la enumeración anterior corresponde sólo a una mínima parte del texto total), mecanismo sistematizado por el relato para conformar el macrodiscurso respectivo, podemos anotar tres procedimientos internos directamente relacionados con la musicalidad sugerida: la repetición sintáctica, la suspensión del discurso, y el contrapunto narrativo. En el primer caso se establece una línea de percusión acústica nítidamente percibida por el oyente en el proceso de lectura. Puede tratarse de la seriación en eco de un mismo tiempo verbal; como cuando el narrador básico dice de Casimiro que, a fin de estar siempre al lado de su hermana: «*hacía de guardarropas tras bambalinas... exigía bailar con ella... hacía de cordero manso cuando actuaba de pastorcita... y representaba a Dios en los altares*» (112). O cuando describe el momento que sigue a la muerte de Martina, muerta por Simón Blanco: «La

paloma blanca abandonó el alféizar y se lanzó al aire... voló sobre el jardín... contempló desde la altura los hatos... pasó sobre el arroyo... entró con el toque de campanas... y descendió con lentitud sobre una alcayata de la Presidencia Municipal» (207-208). Alcanzando, por supuesto, con la aliteración su máximo grado de armonía; como cuando el narrador trata de resaltar el alto grado de unidad formado por el trío Casimiro-Juan Luis-José Manuel Infante:

Golpeaban las tres mismas bolas en los tres mismos salones de billar, bebían las tres mismas marcas de tequila en las tres mismas cantinas, compraban el mismo amor desalentado a las tres mismas pijuas en las tres mismas casas de faroles rojos, y se burlaban de las tres mismas personas en las tres mismas historias mil veces repetidas. (213)

La suspensión lineal del discurso es igualmente un mecanismo constante en el que se apoya la alternancia de voces ya indicada. Su estructuración más frecuente es la de un discurso interior o soliloquio⁶ (=A), con interrupciones (=B,C) enmarcadas por el hilo o línea melódica central (=A), resultando así, con frecuencia combinaciones de este tipo: A B A C A C A; A B A B A B A; A B A C B A C A B A C A. En relación orgánica con la intertextualidad que da vida al macrodiscurso, la suspensión es también el mecanismo utilizado por el texto al apropiarse (citar) constantemente el cancionero mexicano, o hispanoamericano. Por último, el contrapunto narrativo,⁷ siendo un procedimiento de tipo estructural tiene consecuencias inmediatas en la musicalidad de la historia orquestada ya que al oponer o contrastar dos líneas diferentes del discurso (*punctum contra punctum*) intensifica con ello su sonoridad. Esto se nota, por ejemplo, al iniciarse el «Segundo movimiento», momento de la historia en que el lector tiene la impresión de asistir al velorio de Flor de Azalea participando del ritual. Lo que el contrapunto resalta es la oralidad expresiva de tal situación —en este caso desacralizada— y el evidente resultado es de naturaleza rítmica:

—Virgo Clemens...
—Ora pro nobis.
—Luz del sendero de mi noche sin fortuna...
—Ora pro nobis.
—Aretes que le faltan a la luna...
—Ora pro nobis.

6. Sigo aquí la definición de soliloquio aportada por Robert Humphrey en su estudio *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley: University of California Press, 1955), 36: «the technique of representing the psychic content and processes of a character directly from character to reader without the presence of an author, but with an audience tacitly assumed».

7. Para los límites de la posible analogía contrapunto musical-contrapunto narrativo véase el estudio de M. FRIEDMAN, *Stream of Consciousness*, en especial el capítulo quinto, «The Analogy with Music», 121-138.

—Espinita que se me ha clavado en el corazón...

—Ora pro nobis.

(91)

Situación que a su vez tiene su correspondiente externo contrapuntístico en el «Tercer movimiento», cuando el lector participa nuevamente en el ritual del velorio de Chabela:

—Virgo Clemens...

—Ora pro nobis.

—Paloma querida que llegaste a mi vida...

—Ora pro nobis.

—Cielito lindo que alegras los corazones...

—Ora pro nobis.

—Viento sagrado que corre alrededor de este mundo...

—Ora pro nobis.

(155)

Si por una parte tanto el montaje polifónico como los mecanismos internos del relato apuntan directamente a su carácter musical, no cabe duda igualmente que los abundantes indicadores externos son expresión concreta de lo que se ha propuesto hacer Sánchez Juliaio. Recordemos que la novela tiene como subtítulo «Sinfonía para lector y mariachi, opus 1»,⁸ y que inmediatamente antes de la partitura que sirve de prólogo aparecen dos páginas que anuncian el concierto: la editorial Plaza y Janés es la empresa promotora del espectáculo; el grupo de artistas participantes lo forman los diferentes personajes cuyas voces o actuaciones, así como las de «otro magnífico elenco de estrellas de la canción», (11) el lector escuchará a lo largo del texto; los créditos musicales señalan a nombres muy conocidos entre los que figuran José Alfredo Jiménez (de él es la canción que da título a la novela), la Tariácuri, Cuco Sánchez, y Chabuca Granda; por último, y sin dejar posibilidad de sorpresa, el responsable de la vela se presenta, pues, como un espectáculo musical dividido en cuatro partes a cada una de las cuales corresponde un movimiento específico: *allegro cantabile*, *allegretto scherzando*, *tempo di menuetto*, y *allegro vivace*; las imágenes que acompañan al anuncio de cada uno de estos movimientos (la muerte dialogando o cantando) son el telón que refuerza la teatralidad del concierto, y la coda su punto final. Participantes todos en el *show* anunciado, todos los personajes cum-

8. Aunque se ha sugerido que esta novela es la primera parte de una trilogía relacionada con la música popular de América Latina, *Mi sangre aunque plebeya* (Bogotá: Planeta, 1986), segunda parte de la trilogía, sigue de cierta forma una línea diferente, aunque el título y la portada del libro las emparentan. Una mejor evaluación podrá hacerse al publicarse la tercera parte.

plen con su obligación: cantan; de ahí el tráfico intertextual mantenido por *Pero sigo siendo el Rey* con el cancionero popular mexicano.

El dialogismo sostenido por la novela a este nivel se obtiene principalmente de tres maneras: *a.* en algún momento de la historia un personaje canta una canción determinada; *b.* la letra de una canción es directamente absorbida o citada⁹ por el discurso del personaje; y *c.* el personaje de una canción forma parte ya de la diégesis novelística dentro de la cual se desarrolla su drama individual al que alude la canción. El primero de estos casos es el más evidente y por lo mismo no necesita mayor explicación; sirvan de ejemplo el corrido que canta el Bronco Reynosa al regresar a Tezontle (80-82), la canción que canta José Manuel Infante en casa de don Esteban (167); o la que le canta en ausencia Rosita Álvarez al Presidente Municipal (260-263). La complicidad del lector es requisito indispensable en el segundo caso puesto que solamente él puede detectar, seguir y completar el texto de la canción absorbida, a partir de su propia experiencia o familiaridad con el cancionero popular. Así, por ejemplo, cuando Adán Corona («Primer movimiento», episodio de la peluquería) se distrae en su soliloquio a Flor, y dice: «Tengo dinero en el mundo, dinero maldito que nada vale... aunque me miren sonriendo la pena que traigo ni Dios la sabe... Si es necesario que lllore, la vida completa por ella lloro... Yo conocí la pobreza y allí entre los pobres jamás lloré... yo para qué quiero riqueza si voy con el alma perdida y sin fe» (26-28), lo que el lector-oyente reconoce de inmediato es la conocida canción «La que se fue», dispersa y camuflada a lo largo del discurso mayor que la asimila. Cuando en su soliloquio a Micaela («Segundo movimiento») Juan le dice entre otras cosas: «Solamente la mano de Dios podrá separarnos, ya que nuestro amor es más grande que todas las cosas del mundo... ya sabíamos que naceríamos los dos para siempre adorarnos. Nuestro amor es lo mismo que el mar: cristalino y profundo... Tú no puedes dejarme de amar ni yo de adorarte... las demás opiniones, mi cielo, me salen sobrando... cuando tú me trajiste a tu amor yo ya te estaba esperando» (103-104), de nuevo el lector-oyente reconoce la canción «La mano de Dios» como el texto asimilado. El procedimiento es utilizado con tal frecuencia que los abundantísimos ejemplos superarían la extensión del presente trabajo. Finalmente, y constituyendo el mecanismo más elaborado, la novela no solamente incorpora a su textura musical la letra de una canción sino que se convierte asimismo en actualización de esa historia. Si pensamos nuevamente en la analogía establecida con un espectáculo, lo que el personaje hace es representar y cantar su propio drama: Flor de Azalea, Juan Charrasqueado, Juan Luis y José Manuel Infante, Martina Martínez, Simón Blanco, Onésimo y Adrián Bailón, Rosita Álvarez, y La Llorona, entre otros, son personajes históri-

9. Para este concepto véase, por ejemplo, el estudio de Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario* (Madrid: Editorial Gredos, 1984), especialmente los capítulos primero y segundo.

cos cuyas existencias —codificadas por una tradición folclórica popular— son aquí rescatadas por el marco dialógico de una ficción. Si en su sentido amplio intertextualidad quiere decir transposición de un sistema de signos en otro,¹⁰ lo que Sánchez Juliao hace en esta novela es, como acabamos de ver, apropiarse de un sistema ya existente de significantes a partir del cual estructura dinámicamente el macrodiscurso: la escritura como una re-escritura.

10. Aparte de las ideas aportadas directamente por M. Bajtin al respecto, ampliadas a su vez por los estudios de Julia Kristeva, entre otros, una buena contribución a la puesta en práctica del concepto como método de análisis es *Intertextuality. New Perspectives in Criticism* (New York: New York Literary Forum, 1978), donde el enfoque pluridimensional permite apreciar mejor la riqueza de posibilidades que su aplicación ofrece.