

*García Márquez y la música: contar cantando.  
(De los cantos vallenatos a las seis suites  
para chelo solo de Bach)*

En los últimos años, Gabriel García Márquez ha reconocido, cada vez con más frecuencia, el papel decisivo de la música, tanto en su vida como en su obra. Se puede, incluso, establecer un catálogo de sus preferencias que arrancaría de los cantos vallenatos, pasaría por boleros como «Franqueza» de la mexicana Consuelo Velásquez y llegaría a Bach: las *Suites para chelo solo*, en la versión de Maurice Gendron y no, por simples razones técnicas de anti-güedad, las de Pau Casals.

Se pueden también conocer, en sus propias palabras, los vastos horizontes de lo que pudiéramos llamar su dominio musical:

Tengo más discos que libros, pero muchos amigos, sobre todo los más intelectuales, se sorprenden de que la lista en orden alfabético no termine con Vivaldi. Su estupor es más intenso cuando descubren que lo que viene después es una colección de música del Caribe —que es, de todas, sin excepción, la que más me interesa—. Desde las canciones ya históricas de Rafael Hernández y el Trío Matamoros, los tamboritos de Panamá, los polos de la isla Margarita, en Venezuela, o los merengues de Santo Domingo. Y, por supuesto, la que más ha tenido que ver con mi vida y con mis libros: los cantos vallenatos de la costa del Caribe de Colombia. (*Notas de prensa 1980-1984*, pág. 345).

Según manifiestan los entendidos, el vallenato es un género musical nacido a mediados del siglo XIX en los patios de vecindad y en las vaquerías del César y la Guajira, departamentos colombianos próximos al mar Caribe. El vallenato, al menos en principio, era un vehículo de comunicación entre campesinos y pastores y sus letras hablaban de amor y sobre todo de sucesos cotidianos centrados en personajes locales.

A dichos cantos se añadirían pronto los tambores de los negros, la guacharaca de los indios y, más tarde, el acordeón procedente de las islas del

Caribe. Se trata de auténticos trovadores rurales a través de los cuales se desliza el hilo narrativo de una pequeña historia cantada, redonda en su anécdota y perfilada en sus siluetas. Un cura que muy presumiblemente robó la custodia de la iglesia y la sustituyó por una falsa, la fuga de una niña bien con un chófer de camión, las hambrientas penurias de un estudiante de bachillerato lejos de su casa, para citar sólo tres del más conocido representante del género, el compositor Rafael Escalona, mencionado en *Cien años de soledad* como el heredero natural de su mítico inventor, Francisco el Hombre, quien había vencido al Diablo, en un duelo verbal, cantando el Padre Nuestro al revés. Como puede verse una manera expedita de acceder a lo ancestral mítico desde instancias a la vez cotidianas y legendarias. Ese humus popular que la copla, el refranero y el romancero alimentan con una frescura tan renovada como la de La Biblia o las Mil y una noches, libros igualmente trajinados por García Márquez.

En una nota aparecida en marzo de 1950, en *El Heraldo* de Barranquilla, ya García Márquez había rendido homenaje a Escalona, dentro de esa persistente fidelidad a sus querencias, que es sin lugar a dudas una de las bases de su fuerza expresiva. Esa terquedad mineral de los recuerdos primarios, conservados a lo largo de los años, como légamo nutricio de su estilo. Sólo la anécdota que es capaz de subsistir veinte o treinta años en la memoria puede acceder a la literatura, con toda su capacidad irradiante: tal el caso de *Crónica de una muerte anunciada* (1981) o *Del amor y otros demonios* (1994).

En tal sentido, las canciones de Rafael Escalona, para seguir con el ejemplo, o las de Leandro Díaz: el epígrafe de *El amor en los tiempos del cólera* (1985) es tomado de una de sus letras, eran como la prolongación de los cuentos de su abuela. Insucesos de pueblo. Dramas de amor y celos. Conflictos sociales. Un primer contacto con la realidad.

Todo ello transformado por el vuelo poético de un mestizaje creativo en donde un instrumento indio, otro negro y uno europeo se ponían al servicio de una lacónica voz narrativa que dice lo suyo, entreverándolo con la música, pero que termina por superarla en un recuerdo donde las dos instancias ya son indisociables.

Decía García Márquez en los años cincuenta:

Rafael Escalona me hablaba de su gente, de aquella novia inolvidable a quien una tarde le pidió, con palabras de música, que se pusiera el mismo trajecito —“ese que tiene flores pintadas”— con que había hecho su advenimiento al amor. Porque la música de Escalona está elaborada en la misma materia de los recuerdos, en substancia de hombre estremecido por el diario acontecer de la naturaleza,

para concluir:

Escalona —lo había dicho ya— es el intelectual de nuestros aires populares, el que se impuso un proceso de maduración hasta alcanzar ese

estado de gracia en que su música respira ya el aire de la pura poesía. (*Obra periodística*, vol. I, Textos Costeños (1981), pág. 225).

Una música de provincia, de honda raigambre popular, cuyos personajes tienen nombre y apellido, que le permite comenzar a visualizar, con su síntesis emotiva, los rasgos distintivos de una cultura como la cultura caribe. Y los pueblos y ciudades donde transcurrió su período formativo: Aracataca, Sucre, Santa Marta, Cartagena, Barranquilla, la Guajira, por donde vendía enciclopedias y libros.

La zona bananera, bajo el dominio de la United Fruit. Las sabanas de Valledupar, más al interior, donde la ganadería y la siembra de algodón, remansa el hervor de una inmigración que como en el caso de su natal Aracataca, cuando la fiebre del banano provenía de todo el Caribe, incluidos prófugos de Cayena. Y Barranquilla, lugar donde fecha su primera novela, *La hojarasca*, en 1950, conformada por la unidad multifacética de sus colonias: árabe, judía, italiana, alemana, francesa, sirio-libanesa, china, venezolana y naturalmente española, que propiciaron un rico entramado cultural.

En 1982, por ejemplo, ya Barranquilla tenía trece profesores de música. En 1910 crearía su Escuela de Música y en 1943, a través de su Orquesta Filarmónica, la Opera de Barranquilla montaría, con carácter pionero en Colombia, *Rigoletto* y *La Traviata*. Esta red de referencias debe tomarse en cuenta dentro de la formación autodidáctica de un muchacho que registraba en sus columnas de prensa el diario acontecer artístico de la ciudad y a la vez se internaba en el río del recuerdo, en pos de la matriz narrativa que configuraría *La Hojarasca*, escrita en esa ciudad que recibe el apelativo de «La puerta de oro de Colombia». Por tal puerto entraría también la modernización narrativa que García Márquez propuso a través de un amplio ejercicio de antropología cultural que si bien retoma historia y consejas, modos de convivencia ancestrales y rupturas propias de los medios de comunicación masiva, como la radio, encuentra en la música un paradigma explicativo. Una clave siempre válida para acceder a su mundo, y que además del vallenato considera como suyos las rancheras mejicanas, la inmortalidad del bolero e incluso, el dramatismo lacrimógeno del tango.

No es de extrañar que una de sus primeras notas como periodista arranque de esta forma:

No sé que tiene el acordeón de comunicativo que cuando lo oímos se nos arruga el sentimiento. Perdónese usted, señor lector, este principio de greguería.

Un acordeón y una frase que se vuelve greguería. Música y literatura: bien vale la pena colocar entonces el acordeón como epígrafe simbólico de su mundo verbal. El también está en el origen.

En Aracataca, donde tenía la pasión de que me contaran cuentos, vi muy niño al primer acordeonero, de los que salían de la provincia, con-

tando las noticias de su región. Yo recuerdo haberlo visto la primera vez, porque era un viejito que estaba sentado en una especie de feria que había en Aracataca, y tenía el acordeón puesto en el suelo al lado de él y yo no sabía qué cosa era ésa y me quedé esperando qué cosa era ésa hasta que de pronto él sacó el acordeón, y ahí conocí el acordeón.

El hombre empezó a contar una historia y para mí fue una revelación: cómo se podían contar historias cantadas, cómo se podían saber de otros mundos y de otra gente a través de una canción. Después descubrí la literatura y me di cuenta que el procedimiento es el mismo. (*Cromos*, Bogotá, núm. 3985, junio 13 de 1994, pág. 104).

Sustrato musical y envoltura verbal, eficacia nominativa para volver a decir lo mismo y aderezarlo con los toques sentimentales, típicos de García Márquez, que más contenidos en sus primeras novelas luego llegan a desbordarse en una apoteosis loca de pasión y cursilería, típica de su otro gran influjo musical: el bolero. Pero en estos primeros momentos, y a partir del acordeón emblemático, vemos cómo García Márquez comenzaba a configurar su mundo narrativo. Se apropiaba poco a poco de los elementos básicos del folklore local y los iba transformando dentro de la estructura culta de la obra literaria.

Llevaba lo popular —regional— cantado a una dimensión primero nacional, y luego universal, donde la palabra escrita fijaba la precariedad volátil de la voz rítmica. Mantenía el calor de esa atmósfera donde parrandas y duelos entre acordeonistas —las célebres puyas— sintetizan la expresividad colectiva de un conglomerado social que es a la vez una precisa delimitación topográfica.

Lograba así que al santoral musical colombiano reconocido en el exterior —*Se va el caimán, se va para Barranquilla; La mucura está en el suelo, mamá no puedo con ella; Santa Marta tiene tren pero no tiene tranvía y La pollera colorá*— se añadiera el vallenato, ahora transnacionalizado por cantantes como Carlos Vives y convertido a su vez en referente explicativo de su narrativa: «*Cien años de soledad* no es más que canto un vallenato de trescientas páginas», según sus propias palabras.

Todo el proceso lo describió muy bien el crítico uruguayo Angel Rama, en este párrafo:

En un período de nuestra historia en que toda la tecnificación de la narrativa se buscó en Europa y Estados Unidos, el que también recorrió esos caminos en su aprendizaje, descubrió que había una fuente interna extraordinariamente rica en la cual se podía abreviar; que ese segundo nivel de formalización en el que forzosamente tiene que situarse todo creador actual, en vez de descansar exclusivamente en la lección de la vanguardia internacional, podría descansar en la lección de una cultura americana amasada por millares de hombres a lo largo de siglos; que podía ser moderno a partir de la lección antigua y analfabeta que habían edificado los latinoamericanos casi a ciegas.

En el mismo momento que comprendió que lo que cabía era componer una escritura a partir de un estilo que habían elaborado otros y que lo que debía contar era su estructura cognoscitiva, que es el imaginario con que una cultura modela lo real, había asegurado el plebiscito popular favorable. (Ángel Rama: *El puesto de Gabriel García Márquez*, 1983. Incluido en el volumen colectivo editado por J. G. Cobo Borda: *G. G. M. Testimonio sobre su vida. Ensayos sobre su obra*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1992, págs. 68-69).

Este apego a la inmediatez de la tierra se percibe muy bien en esa suerte de cortina musical intermitente que se oye en sus novelas, donde siempre, en algún momento, los personajes deletrean una canción o los gramófonos vuelven a moler un aire ya repetido. En ese sentido el comienzo de *La mala hora* (1962) es paradigmático: serenatas, letras bobas de las canciones, un músico, Pastor, que toca su clarinete, y el asesinato del mismo por un marido envenenado por los pasquines calumniosos, como desencadenante de todo el drama.

Pero es precisamente la ruptura de esa armonía sincronizada lograda a través de la música, la que quiebra todo el orden social, y trae a la luz los crímenes en que éste se sustenta. Por ello este primer cuadro de una novela, compuesta con un guión cinematográfico tiene el valor de una obertura sobre los mismos temas que recurrirán una y otra vez:

Estuvieron como dos horas con una cancioncita tonta —dijo el padre—. El mar crecerá con mis lágrimas. ¿No es así?

— Es la nueva canción de Pastor —dijo ella.

Inmóvil frente a la puerta el padre padecía una instantánea fascinación. Durante muchos años había oído el clarinete de Pastor, que a dos cuerdas de allí se sentaba a ensayar, todos los días a la cinco, con el taburete recostado contra el horcón de su palomar. Era el mecanismo del pueblo funcionando a precisión: primero, las cinco campanadas de las cinco; después, el primer toque para misa, y después, el clarinete de Pastor, en el patio de su casa, purificando con notas diáfanas y articuladas el aire cargado de porquería de palomas.

— La música es buena —reaccionó el padre—, pero la letra es tonta. Las palabras se pueden revolver al derecho y al revés y siempre da lo mismo. *Me llevará este sueño hasta tu barca*.

Dio media vuelta, sonriendo en su propio hallazgo, y fue a encender el altar. (*La mala hora*, Madrid, Mondadori, 1987, pág. 11).

El pueblo que se hunde de nuevo en el lodazal de la violencia, a partir de las ambiciones crematísticas del teniente-alcalde, no volverá a escuchar música. Serán serenata de tiros. Terror minucioso recontando los pasos que rondan las puertas, hasta la madrugada. La música ya no será más ese ámbito limpio donde se reconcilian los contrarios. La música, para García Márquez, parece señalar otro país mejor, donde la convivencia sea factible y la exulta-

ción eufórica del espíritu, trascendiendo sus ataduras terrestres, permite sobrellevar y trascender el peso de una violencia sucia y milenaria. Si el músico es asesinado en esta obra, en *Cien años de soledad* (1967) el italiano Pietro Crespi, rubio y rizado, también tendrá un destino trágico: terminará suicidándose entre los rollos de su pianola. Rechazado por dos mujeres, puesta en duda su virilidad, es él, en definitiva, quien civiliza a Macondo, con la elegancia del baile y el refinamiento educado de las buenas maneras.

Es él quien crea un espacio mágico entre el tropel hirsuto del clan Buendía y no es de extrañar que las mujeres más intuitivas terminen por descubrirlo como un santo para el cual la música consustanciada con el amor lo han colocado en un lugar aparte, fuera del mundo, y mejor, sin lugar a dudas, que el de esta blasfema e irrespetuosa realidad. Allí aparte van quedando estos músicos, en el asesinato o en el suicidio, como emblemas de una pureza intolerable. Ese *remanso melódico para olvidar las arbitrariedades de Arcadio y la pesadilla de la guerra*, como se dice al hablar del almacén musical del hermano menor, Bruno Crespi.

Marginado por el desamor, Pietro Crespi:

Se encerraba horas y horas a tocar la cítara. Una noche cantó. Macondo despertó en una especie de estupor, angelizado por una cítara que no merecía ser de este mundo y una voz como no podía concebirse que hubiera otra en la tierra con tanto amor. Pietro Crespi vio entonces la luz en todas las ventanas del pueblo, menos en la de Amaranta. El dos de noviembre, día de todos los muertos, su hermano abrió el almacén y encontró todas las lámparas encendidas y todas las cajas musicales destapadas y todos los relojes trabados en una hora interminable, y en medio de aquel concierto disparatado encontró a Pietro Crespi en el escritorio de la trastienda, con las muñecas cortadas a navaja y las dos manos metidas en una palangana de benjuí. (*Cien años de soledad*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, núm. 148, 1989, pág. 123).

El *silencio de asombro, ante el orden y la limpieza de la música* (pág. 91) se truecan también en este caso en una ruptura trágica. Una mortal disonancia. Porque como lo dirá el doctor Juvenal Urbino en *El amor en los tiempos del cólera* (1985) varios años después: *La música es importante para la salud* (pág. 178).

Angélica o simplemente terapéutica, la música se convierte en un referente clave dentro de la obra de García Márquez. Es no sólo un espacio privilegiado y aparte, sino que su incidencia en la vida de los personajes de ficción de alguna forma determina y explica su trayectoria. La distancia simbólica que hemos señalado entre los cantos vallenatos y Bach, pasando por el bolero, incluye varias otras etapas.

En la hace muy poco publicada primera obra de teatro de Gabriel García Márquez *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (Bogotá, Arango Editores, 1994), escrita en México en 1987, Graciela, el único personaje del largo

monólogo femenino que exorcisa sus duales fantasmas arrojándoselos a la cara del maniquí conyugal, resume así la frustrada experiencia de su ascenso social:

Y en música, ni hablar: me sacaste cruda de los acordeones vallenatos, de los merengues de Santo Domingo, de las plenas de Puerto Rico que tronaban en las noches de las marismas y me diste a probar el veneno de Bach, de Beethoven, de Brahms, de Bartok, y claro, de los Beatles, las cinco bes sin las cuales ya no pude seguir viviendo. (pág. 51).

La ulterior pedantería intelectual de esta mujer saturada de títulos —*Que Mozart no existe porque cuando es malo parece Haynd y cuando es bueno parece Beethoven*— no disminuye la reveladora carga autobiográfica del primer párrafo. Se impone, en consecuencia, verla más de cerca, en ese largo ejercicio de inmersión en el pasado que es toda la obra de García Márquez, y que bien puede resumir ese retorno a las fuentes o descenso a las madres, como diría el crítico Ernesto Volkening, en la contradanza que baila Bolívar o en la tiorba que ejecuta un personaje en su última novela *Del amor y otros demonios* (1994) donde la música sigue manteniendo sus propiedades lenitivas como es el caso del licenciado Abrenuncio de Sa Pereira Cao, el médico que *en otros tiempos solía tocar el arpa a la cabecera de los enfermos para sedarlos con cierta música compuesta a propósito* (pág. 30). No es raro, entonces, que un personaje, doña Olalla de Mendoza haya sido alumna de Scarlatti Doménico en Segovia y toque el clavicordio.

Se podría seguir así, indefinidamente, como lo ha documentado hasta la saciedad Angel Díaz Arenas en *La aventura de una lectura en El otoño del patriarca* (1992) donde desde *Mambriú se fue a la guerra* hasta las rancheras de José Alfredo Jiménez, desde el romance de *El conde olinos* hasta un tamborito como el panameño *El tambor de la alegría* hacen que la música penetre y sature el texto literario con la magia de sus asociaciones, cultas o populares, para lograr una única realidad compacta: la de la letra que es música, la del cuento que es a la vez canto y poesía. De ahí a concluir que la estructura de *El otoño del patriarca* es la misma que la del tercer concierto para piano de Bela Bartok, como le aseguraron a García Márquez dos eruditos críticos musicales, ante el asombro del mismo quien reconoció como mientras lo escribía era una de las músicas que más escuchó, sólo hay un paso. Pero este paso, por el momento, no lo daremos nosotros. Nos limitaremos a seguir leyéndolo, como quien oye cantar.