

García Márquez: 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 antigüedad, la 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*, p. 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 aquellos 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, se ha conservado 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. Desgracias 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 sustancia 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. 1, *Textos Costeños* (1981), p. 225).

Una música de provincia, de honda raigambre popular, cuyos personajes tienen nombre y apellido, además de rasgos inconfundibles, 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 otros 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, remansan 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 1892, 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 Ópera 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 consejos, 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 mexicanas, 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 qué tiene el acordeón de comunicativo que cuando lo oímos se nos arruga el sentimiento. Perdone 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. Él 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, contando 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 esa y me quedé esperando qué cosa era esa 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 podía 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, N.º. 3985, junio 13 de 1994, p. 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 múcura 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 un canto vallenato de trescientas páginas», según sus propias palabras.

Todo el proceso lo describió muy bien el crítico uruguayo Ángel Rama, con estas palabras:

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.