

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. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1992, p. 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 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 como 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 las cinco, con el taburete recostado contra el horcón de su palomar. Era el mecanismo del pueblo funcionando a precisión: primero, las cinco campanadas de la 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 de su propio hallazgo, y fue a encender el altar. (*La mala hora*, Madrid, Mondadori, 1987, p. 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 ninguna música. Serán serenatas 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 exultación 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 y su cítara, luego de angelizar Macondo con el canto de su desventura. 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 ha 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, N.º. 148, 1989, p. 123).

El «silencio de asombro, ante el orden y la limpieza de la música» (p. 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» (p. 178).

Angelical 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 exorciza sus duales fantasmas arrojándose-los 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 (p. 51).

La ulterior pedantería intelectual de esta mujer saturada de títulos —«Que Mozart no existe porque cuando es malo parece Haydn 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» (p. 30). No es raro, entonces, que un personaje, Doña Olalla de Mendoza, haya sido alumna de Domenico Scarlatti 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 *Mambrú se fue a la guerra* hasta las ranche-ras de José Alfredo Jiménez, desde el romance del 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* sea 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, mientras lo escribía, era una de las músicas que más escuchaba, sólo hay un paso. Pero este paso, por el momento, no lo daremos nosotros. Nos limitaremos a seguir leyéndolo, como quien oye cantar.

J.G. Cobo Borda

