

García Márquez, un crítico musical enmascarado

García Márquez, musika kritikari mozorrotua

García Márquez, a hidden musical critic

César Coca¹

zer

Vol. 16 - Núm. 30
ISSN: 1137-1102
pp. 203-212
2011

Recibido el 18 de marzo de 2009, aceptado el 24 de septiembre de 2010.

Resumen

Melómano empedernido, Gabriel García Márquez dedicó numerosos artículos de la primera parte de su carrera a la música, aunque nunca ejerció estrictamente la crítica. Sin embargo, es en los textos de los últimos años, tanto los destinados a periódicos como los que forman parte de su obra literaria, donde ha ejercido una sutil crítica musical que se ha detenido en obras e intérpretes de todos los géneros, pero sobre todo en el ámbito de la clásica. Es, no obstante, un crítico enmascarado porque rara vez ha firmado apreciaciones de riesgo. En esos casos, ha preferido usar a sus personajes.

Palabras clave: García Márquez, crítica, musical, literatura, periodismo

Laburpena

Melomano amorratua den Gabriel García Márquez-ek bere lehen urteetan artikulua dexente idatzi zuen musikaren inguruan, nahiz eta ez zuen inoiz musika kritikariaren rola bere gain hartu. Azken urteotan ordea, egunkarietan idatzitako artikuluetan zein bere idazle obran gero eta nabariagoa da oro har musikarekiko -batez ere musika klasikoarekiko- azaldu duen grina. Hala ere, esan behar da kritikari mozorrotu gisa jokatzeko duela, ez baita bere idatzietan arrisku handiko iritziak botatzen. Horretarako nahiago izan du bere pertsonaiak erabiltzea.

Gako-hitzak: García Márquez, musika-kritika, literatura, kazetaritza

Abstract

Gabriel García Márquez, who is a great music lover, wrote a lot of articles about music, during the first years of his career, although he never was a musical critic. But, in his last writings –not only journalistic but also literary- he has done a delicated musical critic about works and performers of all the genres, especially in classical music. Despite this, he is a hidden critic because few times he has signed high-risked opinions. In these cases, he has preferred to use his characters.

Keywords: García Márquez, critic, musical, literature, journalism

¹ Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, cesar.coca@ehu.es

0. Introducción

A lo largo de veinte años, Gabriel García Márquez vivió de escribir en los periódicos, como columnista primero y reportero después, mientras en su tiempo libre iba construyendo una modesta carrera literaria. A partir de *Cien años de soledad*, su vida dio la vuelta y se convirtió en un escritor de enorme éxito que aún sacaba tiempo para escribir algunos reportajes y artículos. Fue así durante otros treinta años, aunque su trabajo como reportero iba siendo cada vez menos frecuente y en cambio insistía más en el articulismo. Nunca ha sido estrictamente un crítico musical. Ningún investigador encontrará entre sus miles de piezas periodísticas ni un solo texto de este tipo. Lo que este artículo pretende demostrar es que, de un modo subrepticio, sí ha ejercido de crítico, y lo ha hecho con mayor soltura y atrevimiento a medida que pasaban los años. Aunque, eso sí, ha eludido siempre que los lectores lo vean como tal. De ahí que sea adecuado usar el calificativo de crítico enmascarado. La máscara permite ocultar el rostro y por ello ser más osado en las acciones y las expresiones. Exactamente eso es lo que ha sucedido con el escritor colombiano, quien ha llegado a afirmar que pasa más tiempo escuchando música que leyendo.

1. La música en la vida de un escritor

¿Qué es la crítica musical? Una de las definiciones más clásicas se refiere a la crítica en general como “la reseña valorativa de una obra humana –literaria, artística-, de un espectáculo” (Martín Vivaldi, 1978: 331). González Ruiz, otro de los clásicos, sostiene que la crítica ha de ser fielmente informativa, ha de responder a una preceptiva o criterio y eludir el defecto de caer en el humor del momento, debe resaltar sobre todo los valores positivos de la obra y solo en segundo lugar los negativos y ha de ejercerse con ecuanimidad y respeto (González Ruiz, 1972: 432). En el ámbito concreto del que aquí se trata, Federico Sopeña, el musicólogo, divulgador y crítico más importante de España en el último medio siglo, la define como “la concisa, rápida e inmediata respuesta desde una columna periodística al diario acontecer musical” (Sopeña, 1959: 297). Obviamente, Sopeña, que sabía muy bien de lo que hablaba pues él mismo compartía las facetas de musicólogo y crítico en medios de comunicación de masas, tenía una definición bien distinta de la crítica que se publica en las revistas especializadas, que está siempre elaborada por especialistas y dirigida a especialistas. Como se verá más adelante, ambas críticas se desarrollan de forma paralela desde hace siglo y medio, con formatos bien diferentes. Lo extraño es que sean los mismos autores quienes practiquen ambas.

Y es extraño porque sus características son tan distintas que parten de supuestos incompatibles entre sí. La periodística, por bajar a un terreno más concreto que el definido por Sopeña, se caracteriza por la inmediatez y por no pretender un análisis en profundidad del hecho musical, por evidentes razones de tiempo y espacio, “sino un bosquejo condensado de aquello que pueda resultar más relevante” (Polanco, 2009: 65) dentro de ese hecho. Es decir, algo muy alejado de la profundidad de un Adorno, quien aplica la sociología a un trabajo, la crítica musical, con el que trata de expresar un compromiso ético con la sociedad (Adorno, 1966).

¿Cuándo se produjo esa diversificación de la crítica? El nombre clave es Eduard Hanslick. Él fue, en opinión general, el primer crítico profesional (Polanco, 2009: 43). Asunto también muy relevante puesto que hasta entonces quienes realizaban la labor de crítica musical eran, casi de forma unánime, compositores. De hecho, algunos de ellos han pasado a la Historia, además de por su trabajo creativo, por dar a conocer al mundillo artístico de su tiempo a jóvenes promesas que luego llegaron a estar entre los más grandes. El caso de Robert Schumann y sus trabajos en *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*, que había creado él mismo, y con anterioridad en *Allgemeine musikalische Zeitung* es muy conocido. Pero hay otros muchos más: Chaikovski, Wagner, Spohr y unos cuantos dominaron en el campo de la crítica y en los escenarios de forma simultánea.

Fue Hanslick quien trasladó la crítica musical a los periódicos diarios de información general; amplió el campo de los destinatarios de esos textos hasta los lectores aficionados pero no integrantes de la vida musical. Y él no compuso una sola página, o al menos ni una página que haya trascendido. Hanslick comenzó escribiendo en una publicación especializada, el *Wiener Musikzeitung*, pero alcanzó gran celebridad e influencia cuando sus textos se difundieron a través de los diarios generalistas, básicamente *Wiener Zeitung*, *Presse* y *Neue Freie Press*. Con Hanslick sucedió algo que no había pasado hasta entonces; que no había pasado mientras la crítica se limitó a estar presente en los medios especializados: los compositores comenzaron a preocuparse seriamente por el contenido de esos textos que se publicaban en los periódicos porque de ellos podía depender no el favor de unos pocos especialistas, sino de una afición de burgueses que llenaban los teatros. Por eso, la historia de la música está llena de enemistades sorprendentes pasado el tiempo. Hanslick, por ejemplo, inspiró a Wagner el personaje más antipático de toda su obra: el Beckmesser de ‘Los maestros cantores de Nuremberg’, en venganza por la influencia que el crítico más ácido e influyente de Viena había tenido a la hora de postergar en no pocas ocasiones, cuando no hacer casi imposible, algunos de sus estrenos (La Grange, 2002: 202).

A partir de ahí, la crítica musical, como la literaria y más tarde la cinematográfica, seguirá dos caminos: uno, mucho más teórico y conceptual, que en general se centra en la creación y no en la interpretación, en las revistas especializadas. El segundo, más ligero y dirigido a un público más amplio, a través de los diarios generalistas y centrado de forma creciente en la interpretación. De hecho, en el siglo XX hablaríamos de una crítica en los diarios dedicada casi en exclusiva a la interpretación puesto que una proporción enorme de cuanta música se escucha en vivo no es nueva, y no tiene sentido que el crítico se centre en la partitura, a menos que sin tratarse de un estreno absoluto tenga muchos elementos de novedad para el público que la escucha.

¿Quién realiza la crítica destinada a publicarse en los medios? Tanto la que se refiere a la música clásica como a la popular ha sido ejercida tradicionalmente en los periódicos casi exclusivamente por colaboradores que en la inmensa mayoría de los casos no eran periodistas al uso. Es decir, no se trata de reporteros con conocimientos musicales, sino de personas con amplia formación en esta disciplina artística ajenas al periodismo en cualquiera de sus otras manifestaciones. Eso ha dado lugar con frecuencia a lo que podríamos llamar disonancias o, dicho de otra manera, a una inadecuación entre el lenguaje del músico o del profesional de la música en cual-

quiera de sus facetas y el propio de un periódico, cuando no a un afán difícilmente entendible de dar una opinión que pase como un juicio de valor casi universal sobre esa pieza (Randall, 1999: 210). De ahí que sea muy frecuente leer en los periódicos críticas incomprensibles para buena parte de los lectores porque abusan del lenguaje técnico o carecen del menor sentido del ritmo y la concisión que caracteriza el mejor lenguaje de los medios (Coca, 1999: 31-53). Solo excepcionalmente escriben crítica periodistas o se atreven a introducir en sus trabajos (ya sean reportajes o artículos de opinión) valoraciones que afecten a la esencia del hecho musical, ya sea la partitura o la interpretación.

El caso de Gabriel García Márquez (en adelante, GGM) es singular. En primer lugar, porque nunca ha ejercido la crítica como tal, sino apuntes de la misma en el interior de textos referidos a otra cosa. Es más, como luego se verá, podríamos hablar de un crítico de ficción en algunos momentos. Pero procedamos con orden. De entrada, GGM carece de formación musical académica, por más que la música haya tenido un papel muy relevante en su vida. Las memorias, biografías y textos más o menos análogos (como libros con conversaciones o largas entrevistas) que se han publicado revelan influencias desde la más tierna infancia. Con una madre que recibió clases de piano en su adolescencia, como correspondía en aquella época a una familia acomodada, y un padre que tocaba el violín de oído y era asiduo participante en fiestas y serenatas, la música tenía una presencia constante en su casa (García Márquez, 2002; Saldívar, 1997; Collazos, 1986; Mendoza, 1982 y 2002). Además, nació en un momento en que los inmigrantes llegados en masa hasta Colombia desde Europa se habían llevado con ellos los últimos inventos en cuanto a reproducción de música grabada. De esos gramófonos y los discos de cera habla en no pocos de sus textos. Su juventud está además poblada de imágenes en las que músicos ambulantes se hacen presentes: uno de ellos, un acordeonista cuya fama se extendía por una amplia región, dio pie a uno de los más fantásticos personajes –aunque ciertamente muy secundario– de la novela que le hizo famoso. Me refiero a Francisco el Hombre, presencia intermitente pero mítica en *Cien años de soledad*.

Con el paso de los años, GGM fue adquiriendo conocimientos musicales teóricos y prácticos. Nunca llegó a recibir las clases de piano que ansiaba en su infancia por la oposición de su madre, que no deseaba que su hijo se viera sometido a la tortura de la repetición incesante de escalas, como mandaba la pedagogía musical en los años treinta. Pero su hermano Luis Enrique, el heredero de las habilidades de los padres, le enseñó algunos fundamentos de la guitarra, la caja y, sobre todo, le animó a cantar. Más tarde, justo en la veintena, Rafael Escalona, el gran autor de vallenatos, se convertiría en uno de sus amigos del alma y lo introduciría en el ámbito de la música folclórica y su contexto. GGM ha recordado en varias ocasiones un viaje por el valle del Magdalena, acompañado de Escalona, en el que fueron conociendo músicos aficionados, ritmos y colores musicales, así como la base histórica de la letra de muchas canciones.

Otro escritor colombiano fue su primer introductor en el ámbito de la clásica, si dejamos a un lado las lecciones recibidas en el liceo de Zipaquirá en el que hizo el Bachillerato. Se trata de Álvaro Mutis, más tarde otro de sus grandes amigos. A partir de esa iniciación, su pasión por la música ha ido cristalizando mediante la audición

de muchos conciertos y sobre todo muchos discos. Sus amigos recuerdan que, cuando terminó su penuria económica con la publicación de *Cien años de soledad*, lo primero que hizo el escritor fue comprarse un estupendo tocadiscos y una colección de discos que crecía semana a semana. Muchos años después, como en el comienzo de su novela más célebre, GGM escribió un texto y lo leyó para el arranque de un disco que un grupo de artistas de Europa y América dedicaron a Pablo Milanés. Son apenas unas pocas líneas, pero se trata de un emocionado homenaje al cantautor cubano y a la música en general ('Pablo querido', sello Polydor, México 2001).

2. El crítico en textos periodísticos

Ahora bien, ¿cómo se ha reflejado eso en el papel de crítico musical del que hablo? Pues de una forma relativamente tardía. Porque en sus primeros textos, los que escribe en la veintena, no enjuicia la música de la que escribe, y si lo hace se limita a repetir tópicos acuñados por otros. En esas columnas están sus gustos musicales, pero no hay opinión ni análisis al respecto. Tienen que pasar muchos años hasta que el melómano, que ya conoce muchas músicas y a muchos músicos, se sienta seguro de sus conocimientos y empiece a juzgar. Primero de forma tímida y luego abiertamente. Hasta llegar a un punto culminante: en su última obra, *Memoria de mis putas tristes*, el protagonista-narrador ejerce de crítico musical. Da la impresión de que el autor ha elegido esa ocupación para su personaje porque le da así la oportunidad de publicar sus propios juicios sobre la música que aparece en el libro, y que es mucha. Es decir, para ser crítico musical por la vía indirecta de uno de sus personajes.

Pero debemos distinguir al GGM crítico en textos periodísticos y al que hace lo mismo en textos literarios. Lo curioso es que uno y otro se atreven con la crítica casi exclusivamente en el ámbito de la música clásica. Sin embargo, eso no significa que no haya verdaderos ejercicios de 'calificación' de la música de otro tipo. Sobre todo en los textos periodísticos. Examinemos éstos para ver de qué hablamos.

GGM desarrolla su carrera periodística entre finales de los años cuarenta y finales de los sesenta. A partir de esos años, su presencia en diarios y revistas es mucho menor. En los primeros ochenta, mantuvo un largo artículo semanal en periódicos a uno y otro lado del Atlántico, pero mediada la década lo dejó y desde entonces sus textos destinados a periódicos han sido pocos. De manera que las referencias a obras musicales en un tono crítico que encontramos en sus reportajes y artículos se corresponden con el tiempo en que su conocimiento era inferior. Y eso se nota. Las referencias que no son meramente descriptivas o se limitan a citar juicios de otros son de carácter muy general. Así, por ejemplo, incluso en fecha tan tardía como 1983 (después por tanto de recibir el Nobel y cuando había tenido ya tiempo de conocer y empaparse de todas las músicas), aún se refiere al vallenato como "la música más espontánea y auténtica que se conserva en el país" (García Márquez, 1991: 426). Es decir, una consideración muy general, un verdadero tópico periodístico sin carga crítica alguna. Algo similar sucede en otra de sus apreciaciones más célebres: "Hablar de música sin hablar de los boleros es como hablar de nada" (García Márquez, 1991: 344). En textos diversos, sobre todo de esa primera mitad de los ochenta, GGM nos

irá comentando su admiración, desde muchos años antes, por las canciones de Georges Brassens (de su poema-canción ‘El testamento’ escribirá que era una de las más hermosas) a quien compara con Villon y Rabelais (García Márquez, 1991: 177), y las de los Beatles. En uno de sus últimos reportajes, un largo texto sobre su paisana la cantante Shakira, escribirá que su música “tiene una impronta personal que no se parece a la de nadie” (García Márquez, 2008).

En el ámbito de la música clásica hay más juicios de valor en sus textos periodísticos, pero no pocos de ellos son de nuevo afirmaciones generales, o apreciaciones tan consolidadas entre los aficionados que en realidad no parecen juicios. Por ejemplo, cuando escribe que la versión que Pau Casals dejó grabada de las Suites para violonchelo solo de J. S. Bach es “excelente, pero la grabación es tan antigua que es mucho lo que se pierde de su excelencia” (García Márquez, 1991: 344) o cuando califica de “deplorable” la orquestación de los dos conciertos para piano de Chopin (García Márquez, 1991: 508). Por lo demás, lo que abunda en sus artículos son tópicos del estilo de que los grandes de la música han tenido apellidos que comenzaban por B (Bach, Beethoven, Bartók y los Beatles, escribe en algunas ocasiones, en otras incluye también a Brahms).

Hay un conjunto de textos en los que GGM podía haber ejercido de crítico musical con total libertad, y sin embargo no lo hace. Me refiero a las numerosas críticas de cine que publica en los años cincuenta, que se corresponde con la era dorada de Hollywood, el momento en que los grandes filmes contaban con bandas sonoras escritas por compositores de enorme prestigio, en muchos casos de origen europeo y con notables carreras como compositores clásicos a sus espaldas. Entre las muchas películas que GGM critica en esos años, las hay con bandas sonoras de Rózsa, Steiner, Tiomkin, Hermann, Newman, Korngold y otros autores de esa talla. Lo que llama la atención en esas críticas es que un melómano como él (aunque en esos años su conocimiento era obviamente inferior al actual) apenas si hace observaciones sobre las bandas sonoras, algunas de las cuales están entre las mejores de la historia del cine. Un repaso a los centenares de críticas publicadas en esos años deja apenas unos lacónicos comentarios sobre la música que sonaba en los filmes: “Introduce en ciertas escenas un extraño tono de amarga ironía”, dice a propósito de la escrita para el filme ‘Milagro en Milán’ de Vittorio de Sica. De la banda sonora de ‘Julio César’, de Mankiewicz, destaca “la fuerza y belleza”, sin citar siquiera a su autor, el gran Miklós Rózsa. De la partitura de Dimitri Tiomkin para ‘Crimen perfecto’ se limita a decir que es “muy apropiada” y de la de ‘Solo ante el peligro’, del mismo compositor, que es de “una asombrosa sabiduría”. Algo parecido sucede con la banda sonora de ‘Crónica de un amor’, de Antonioni, escrita por un hoy olvidado Giovanni Fusco, de la que comenta que cuenta con “un largo y hermoso solo de saxófono, magistralmente interpretado” (García Márquez, 1982). Bien poco para un periodista que entre 1954 y 1955 publicó prácticamente una crítica de cine diaria.

3. El crítico en textos literarios

La ficción es un mundo abierto en el que todo es posible. Lo imaginable y lo inimaginable. GGM ha trasladado al papel, y por tanto ha hecho real en la mente de sus mi-

llones de lectores, la historia de una saga familiar que concluye con un niño con cola de cerdo; la de una muchachita condenada a prostituirse para pagar un palacio de tela incendiado en un descuido y que recibía a decenas de hombres cada noche durante muchos años, tantos que era preciso parar unos minutos y torcer las sábanas de su cama, ensopadas por el sudor de tantos cuerpos ansiosos; la de una mujer muerta en la adolescencia cuyo pelo siguió creciendo tras su fallecimiento hasta alcanzar una longitud de 22 metros; la de una casa inundada por la luz, en la que flotan objetos diversos... Si ha conseguido que todo eso sea real, ¿cómo iba a renunciar a convertirse él mismo en un crítico de música, uno de los oficios que sin duda le habría gustado desempeñar en la vida real?

Pero incluso en el mundo de la imaginación es preciso construir las historias sobre bases sólidas. Habría que matizar: en el mundo de la imaginación es preciso levantar las historias sobre cimientos mucho más sólidos que en el mundo de la realidad. Por eso, GGM ha tardado mucho tiempo en permitirse, como narrador o como personaje, enjuiciar algunas obras musicales.

A lo largo de buena parte de sus novelas y cuentos, GGM, ejerciendo tanto de narrador como poniéndolo en boca de sus personajes, habla de música y califica esa música. Pero no sabemos exactamente a cuál se refiere, de manera que no estamos ante una crítica. Dirá de una o de otra, que es bella o banal, pero sin citar la pieza. No podemos hablar por tanto de una crítica en sentido estricto, sino de un calificativo que pretende situar al lector, sin otra función. En el célebre cuento 'La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada' el narrador, que en este caso se identifica con el autor, porque en un momento del relato explica cómo conoció a la niña, se atreve a algo que no había hecho hasta entonces: califica una música. Hay un momento en que Eréndira, recluida en un convento por un breve período de tiempo tras su larga etapa de prostitución, escucha "un oratorio de Pascua" que la deja hechizada" (García Márquez, 1975: 295). Se trata de un guiño del autor al lector. En efecto, GGM no dice de qué oratorio se trata, pero no parece que haya demasiadas dudas: sin duda del que compuso Johann Sebastian Bach, su autor favorito. Aquí por tanto ya está haciendo un juicio de una obra concreta. Ha comenzado su trabajo de crítico musical.

La aparición del crítico por la puerta grande en un texto narrativo se da en *El amor en los tiempos del cólera*, una novela en la que la presencia de la música es muy notable, por el hecho de que sus dos personajes masculinos son auténticos melómanos: uno, que encarna la historia verdadera del padre del autor, toca el violín, como su progenitor; el otro es un organizador de conciertos y fino degustador de todas las novedades que tanto en el campo de la música sinfónica como la instrumental y la ópera se producen. En una de las escenas más célebres del libro, la de la espectacular boda a la que acuden el doctor Juvenal Urbino y su esposa, Fermina Daza, al principio del relato, un cuarteto de cuerda interpreta algunas obras. El narrador hace su particular crítica de las mismas cuando dice que el grupo de cámara toca 'La muerte y la doncella' de Schubert con "un dramatismo fácil" y aprecia el "lirismo diáfano y fluido" del cuarteto op. 121 de Fauré (García Márquez, 1985: 62). El crítico oculto empieza a afinar en sus comentarios. También insistirá en uno de sus motivos recurrentes, como cuando una de las efímeras amantes de Florentino

Ariza, una profesora de violonchelo, toca su instrumento durante la noche, desnuda en el tejado de su casa. ¿Qué piezas toca? “Las suites más bellas de toda la música en el violonchelo”. No lo dice expresamente para no incurrir en un anacronismo (en el momento en que transcurre la acción, esas partituras no habían sido rescatadas aún del olvido por Pau Casals) pero es evidente que se refiere a las escritas por J. S. Bach, que forman además la colección de obras que él se llevaría a una isla desierta para oír hasta el fin de sus días. Y aquí el melómano ejerce también de crítico: las más bellas de toda la música (García Márquez, 1985: 393). Antes de eso ya ha hecho otro juicio, cuando califica “When wake up in Glory”, un canto funerario de Luisiana, de “hermoso y estremecedor” (García Márquez, 1985: 244).

En *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, GGM llega a plantear la necesidad de componer una pieza que debe sonar en el arranque de la obra, mientras se ilumina el escenario y los personajes van tomando cuerpo. “Una melodía nostálgica, tocada en saxo con titubeos de aprendiz. Es la melodía de una canción muy bella”, dice expresamente (García Márquez, 1995: 11). Pero es en *Memoria de mis putas tristes* donde el crítico se quita ya el antifaz y decide presentarse en sociedad. Una elección muy adecuada, porque se trata de uno de los pocos textos narrativos escritos en primera persona por GGM y en él además su protagonista-narrador ejerce de crítico de música clásica. Pocas veces un personaje ha sido un alter ego (al menos en esa faceta de crítico) tan evidente de su autor.

En esta novela, por el momento la última de su producción, las referencias musicales tienen una abundancia y complejidad enorme. Hay hasta bromas, como la invención de una obra de Wagner que el protagonista escucha en el tocadiscos de su casa (Coca, 2006: 232). Bromas aparte, el narrador se aplica a repartir adjetivos sobre obras e interpretaciones, acostumbrado como está a hacerlo para el periódico local, en el que sigue colaborando a los 90 años. El momento adecuado para empezar esa tarea es cuando acude a un concierto en su ciudad, protagonizado por el violinista Jacques Thibaud y el pianista Alfred Cortot. El dúo realiza “una interpretación gloriosa de la sonata para violín y piano de César Franck” (García Márquez, 2004: 47). Cortot y Thibaud formaron uno de los grandes dúos de la primera mitad del siglo XX, en ocasiones trío cuando se sumaba Pau Casals, y en efecto una de sus interpretaciones más destacadas era la de esa sonata. La grabación ha sido reeditada y no es demasiado difícil localizarla, así que es probable que GGM, quien casi con total seguridad nunca escuchó a ambos músicos en vivo, disponga del disco y hace en esta novela su propia crítica de la versión. Páginas antes había vuelto a referirse a las Seis suites para violonchelo solo de Bach, una cita recurrente, en este caso en la versión de Casals (en el momento en que transcurre la acción era casi la única disponible en disco) y dice que la tiene por lo “más sabio de toda la música” (García Márquez, 2004: 21).

Para calmar su ansiedad, mediado el relato, el narrador programa en el gramófono de su casa un “programa exquisito”. Una de las obras es la citada partitura inexistente de Wagner; otra, la Rapsodia para saxofón de Debussy; y por último, “el quinteto para cuerdas de Bruckner, que es un remanso edénico en el cataclismo de su obra” (García Márquez, 2004: 54). En una decena escasa de palabras, el protagonista-crítico ha calificado el conjunto de la obra del compositor alemán y ha

marcado como excepción esa partitura de cámara que efectivamente contrasta con las gigantescas misas y sinfonías que son lo fundamental de su legado.

Aquí y allá, en muchas de las ocasiones en que cita obras concretas –lo que sucede en buena parte de las alrededor de cuarenta referencias musicales existentes en un libro de poco más de cien páginas de letra muy grande–, el protagonista va haciendo sucintos juicios críticos. Lo mismo se refiere a “la lírica ascética de Satie” que a “la voz cálida de Pedro Vargas” (García Márquez, 2004: 63 y 97).

A lo largo de los últimos años, GGM ha ido publicando algunos fragmentos de relatos destinados a formar lo que debería ser una novela integrada por capítulos separados en lo narrativo pero unidos por un tema: el amor. En uno de los más célebres, ‘En agosto nos vemos’, el autor insiste en este papel de crítico musical. Y cada vez sus juicios son más osados: en una escena del citado cuento, la protagonista baja al bar de su hotel. Entonces, “el piano inició el Claro de Luna de Debussy en un buen arreglo para bolero, y la niña mulata la cantó con amor”. Más adelante hablará con un hombre a quien acaba de conocer de “la audacia de convertir en un bolero la pieza sagrada de Debussy”. Pieza sagrada. Esa es la denominación que da a esa partitura que forma parte de la ‘Suite Bergamasque’ y es para muchos autores la obra inaugural de la música contemporánea (García Márquez, 1999).

4. Conclusiones

Gabriel García Márquez nunca ha publicado un solo texto periodístico que tenga la intención expresa de aparecer como una crítica musical. No hallamos en sus trabajos las características básicas de una crítica musical, que se han explicado al comienzo de este trabajo. No hay crítica a un concierto concreto que acaba de presenciar, aunque sí la hay respecto de algunos discos, pero que tampoco son una novedad en el momento en que escribe. Sin embargo, estamos ante un periodista y escritor que enmascara sus juicios, que los desliza en mitad del texto para dar opiniones cada vez más tajantes y sofisticadas.

Se atreve, además, con muchas obras y géneros, pero se escuda en general detrás de un personaje de ficción para hacer públicas sus opiniones más arriesgadas. Sólo las más comunes, las que pueden ser compartidas por buena parte de los aficionados, son puestas en su boca, en textos periodísticos que en general tienen la música como eje, mientras que los literarios nunca tratan directamente sobre ella. Pocos autores habrán escrito tanto sobre música sin que su obra gire en ningún momento acerca de la misma. Es la música, además, por la abstracción de su lenguaje, una disciplina artística de muy difícil encaje en un texto, y su utilización, que fue común en el siglo XIX como celestina de amores en los textos románticos de ese tiempo (Mainer, 2000: 158), ha decaído mucho a partir del siglo XX, cuando a su vez las composiciones se hicieron más complejas y se alejaron del gran público.

De ahí esa calificación de crítico enmascarado, porque estrictamente no se ha atrevido nunca a hacerlo de forma directa. Quizá al veterano escritor le gustaría, aunque esté aún lejos de la venerable edad del protagonista de *Memoria de mis putas tristes*, ser un crítico musical de los que ven publicados sus textos en el periódico local. Al fin y al cabo, aunque nunca lo hiciera en sus tiempos de periodista en activo, parece que esa es en los últimos años una de sus grandes aficiones.

Referencias Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. (1966). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur.
- COCA, César (1999). 'Prensa y música, una disonancia'. **En:** *Estudios de Periodística*, N° 7.
- COCA, César (2006). *García Márquez canta un bolero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- COLLAZOS, Óscar (1986). *García Márquez. La soledad y la gloria*. Barcelona: Plaza & Janés.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1975). *Todos los cuentos*. Barcelona: Plaza & Janés.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982). *Entre cachacos II. Obra Periodística*. Barcelona: Bruguera.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1985). *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Bruguera.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1991). *Notas de prensa*. Madrid: Mondadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1995). *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Barcelona: Mondadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1999). *En agosto nos vemos*. <http://canales.laverdad.es/ababol/pg081011/suscr/nec1.htm>
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2002). *Vivir para contarla*. Barcelona: Taurus.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2004). *Memoria de mis putas tristes*. Barcelona: Mondadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2008). *Shakira*. http://www.cambio.com.co/especiales/home/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_CAMBIO-3450583.html
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1972). 'La crítica'. **En:** *Gran Enciclopedia Rialp*, tomo VIII. Madrid: Rialp.
- LA GRANGE, Henry Louis de (2002). *Viena, una historia musical*. Barcelona: Paidós.
- MAINER, José-Carlos (2000). *La escritura desatada. El mundo de las novelas*. Madrid: Temas de Hoy.
- MARTÍN VIVALDI, Gonzalo (1978). *Géneros periodísticos*. Madrid: Paraninfo.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo (1982). *García Márquez. El olor de la guayaba*. Barcelona: Bruguera.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo (2002). *Aquellos tiempos con Gabo*. Barcelona: DeBolsillo.
- POLANCO OLMOS, Rafael. *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1921-1923*. Valencia: Universitat de Valencia.
- RANDALL, David (1999). *El periodista universal*. Madrid: Siglo XXI.
- SALDÍVAR, Dasso (1997). *El viaje a la semilla*. Madrid: Alfaguara.
- SOPEÑA, Federico (1959). 'Los géneros literarios en la crítica musical'. **En:** *Revista de Ideas Estéticas*, n° 68,