

El piano: un cofre musical para la voz de la memoria

Pampa Arán y María Belén Santillán Arias

Una de las búsquedas dominantes de la novela *Tres golpes de timbal*, tanto temática como simbólica, es la de la música, aspecto que Moyano ha desarrollado de manera insistente a lo largo de su obra.

La presencia de lo musical se despliega en esta novela en varias direcciones concomitantes:

a) en la fruición auditiva del vocabulario expandido, arcaizante o moderno, que da al uso de la lengua española (cf. C4, p. 27, donde equipara la música con la palabra en el arte de crear algo casi de la nada);

b) en el aspecto instrumental, como relato de la confección, ejecución y acompañamiento de diferentes acontecimientos colectivos por medio de artefactos musicales (cf. C2, pp. 9-10, el papel de los músicos y de la música en la novela);

c) también como representación de la voz humana, como canto, que será al mismo tiempo una forma de la memoria oral;

d) y como medio de la comunicación amorosa, recogida en el título de la novela, *Tres golpes de timbal*, que alude a la forma en que los jóvenes protagonistas descubren su enamoramiento y conciertan su noviazgo. Título sobre el que Moyano dudó mucho y del que dan cuenta las diferentes opciones que estuvo manejando (cf. *Papeles|Dactiloscritos|4.Títulos; y Papeles|Hojas Sueltas|Títulos*).

Finalmente habrá de quedarse con esa síntesis de sonoridad lírica –que se repite en el subtítulo del último capítulo– para rescatar, suponemos con alguna certeza, un mensaje de esperanza. Cabe pensar entonces que así como la canción

del gallo blanco queda encerrada esperando un “tiempo de verdad y justicia”,¹ el casamiento del cantor-narrador y de la Céfira-Emebé, aun en medio del peligro y de la guerra de los que vienen sembrando el terror, desafía el futuro y la historia del asesinato de sus padres. La búsqueda de la identidad y de la memoria se entrelaza con la búsqueda del amor, que adopta el tono de una lírica coral.

Y toda la novela, en síntesis, tenderá al movimiento musical compositivo:

He procurado estructurar esta novela musicalmente, teniendo como punto de mira las “Variaciones Goldberg” de J. S. Bach. Los elementos utilizados como “tema” son un piano, un cometa, una canción, un vestido de novia, algunas pocas cosas más. Las reiteraciones que hay de ellas intentan ser, musicalmente hablando, variaciones, inversión de acordes, y así deben ser entendidos, para una comprensión o percepción cabal del texto. La presencia masiva de músicos en la novela tiene mucho que ver con esto. En ese sentido, el título que tiene de momento “Memorias de un olvido”, no me convence todavía, aunque define bastante bien su contenido. Pienso que “Tres golpes de timbal” sería más adecuado, ayudaría un poco a la percepción o asimilación de su estructura.²

Dentro de las figuras representativas del “tema musical” que menciona Moyano, nos llama poderosamente la atención la figura del *piano*, instrumento que genera una de las líneas argumentales más interesantes, la cual se desarrolla en forma paralela a la del viaje del cantor a Lumbreras, en busca de su identidad.

La pregunta que orienta la búsqueda genética es: ¿cómo se va configurando argumentalmente la historia del piano y qué cambios semántico-estilísticos va adoptando?

Tomaremos en consideración algunos fragmentos y anotaciones que sugieren variantes, no todas fechadas, es decir, los cuadernos y papeles hasta llegar a los Manuscritos 1, 2 y 3, para ir dando cuenta sintéticamente de los cambios argumentales y, sobre todo, de las búsquedas formales y conceptuales del escritor, que parecen inagotables.³ En los manuscritos, la historia del piano ya ha alcanzado su versión completa.

Nuestra propuesta analítica consiste en partir de las secuencias principales de la historia del piano, tal como finalmente ha quedado en la edición de Alfaguara (1989), para ir insertando, en cada secuencia, algunas referencias genéticas que consideramos interesantes, puesto que relatan la búsqueda de precisiones y detalles visuales que alimentarán el suspenso y el tono dramático-humorístico de la narración, así como el significado que se pretende alcanzar articuladamente con el sentido total de la novela.⁴

¹ *Papeles|Dactiloscritos|7. Memorias de un olvido|B*, p. 3.

² *Papeles|Dactiloscritos|6. Informe para Carmen [Balcells]*, pp. 4-5.

³ Creemos importante aclarar que la búsqueda ha sido exhaustiva, pero solamente hemos consignado una selección de datos orientadores en la confianza de que el lector que se interese pueda profundizar el recorrido con el material de archivo.

⁴ Cf. el texto de A. Clariá y M. P. Del Prato, “*Tres golpes de timbal*, el texto infinito” en esta edición.

Destacamos que sólo reconstruimos, según criterio propio, grandes secuencias del desarrollo de la historia y no el detalle minucioso de todos los apartados que finalmente comprenderá esa historia, porque nos interesa mostrar, junto con variaciones argumentales, incertidumbres y decisiones tomadas por el autor en el plano estilístico-semántico, sin que, en muchos casos, podamos determinar con precisión el orden cronológico que han seguido.

Partimos entonces de la edición de Alfaguara (1989) (en adelante *TB*) para observar que en, la historia del piano se desarrolla a lo largo de cuatro capítulos, a saber:

- en cuatro apartados de los siete que comprende el capítulo 3 titulado “De este lado de Eñe”;
 - todo el capítulo 4 titulado “La Mansa” con cinco apartados;
 - todo el capítulo 5 titulado “La cordillera”, muy extenso, con once apartados
- y
- tres apartados de los nueve que comprende el capítulo 7, el último, llamado “Tres golpes de timbal”.

Se comprueba así el peso argumental y la longitud de esta historia del piano que, como ya dijimos, corre paralela a la del cantor, pero intrínsecamente anudada a ella, porque sólo si el héroe cumple las pruebas de buscar su propia identidad y la colectiva, y es reconocido como tal al volver, se puede completar la canción del gallo blanco, guardarla en la memoria del piano y consumir la promesa de boda. La historia del cantor se orienta al pasado y la del piano, al futuro.

Desarrollo analítico

1. Secuencias argumentales del capítulo 3:

a) Descubrimiento, a través de la radio, del sonido de un extraño instrumento, desconocido en Minas Altas, cuyos matices y sonoridad sólo eran comparables a la voz de Eme Calderón.

b) Invención dibujada de su forma, imaginada por los músicos del lugar y luego recreada maravillosamente por sus voces.

c) Decisión de Jotazeta de regalársela a su hija Emebé, como parte del ajuar de su boda, a la sazón en preparativos.

d) Reconocimiento del instrumento por el mulero viajante y del nombre verdadero del piano.

2. Referencias genéticas del capítulo 3:

En *B2* (p. 13) se apunta que el ajuar de la novia es el verdadero personaje, que será hecho por un conjunto de viejas supersticiosas, y que el padre es un hombre

rico, dueño de una mina. Lo que finalmente quedará es la importancia del ajuar, las viejecitas costureras y las enaguas del ajuar, para imaginar la cordillera y el transporte del piano. Piano y ajuar son una dote material que se va transformando simbólicamente.

En *C2* (p. 5), “El piano”, la síntesis argumental indica que el piano es el capricho de un Calderón, quien no tiene idea de cómo es el instrumento, para regalar a su hija novia. Se lo encarga a un mulero que trae de todo menos el piano. Calderón se enoja y pregunta cómo es y el mulero le dice que como un arpa india que cabe en alforjas. Los músicos, ni idea. Un viajante que lo ha visto le dice que necesitará ocho hombres con sus mulas. Peligro de los gendarmes. Los astrónomos calculan y deciden hacerlo coincidir con el cometa para distraerlos. En estos apuntes se encuentra una manera de articulación con los astrónomos, que derivará en el pensamiento latente en toda la novela, de la relación entre el movimiento del cosmos, la materia y la evolución zoológica de la vida humana. Se mantiene la aparición del cometa, que posteriormente se convierte en un regalo del astrónomo para el mulero, y que en la versión definitiva adoptará además la forma del nuevo vestido de novia de Emebé. Veamos algunos detalles que revelan los documentos.

- “Facundo: (...) después de la transformación del futuro Santos Pérez en tigre, a la Jacinta se le antojó un piano” (*C2*, p.13). Por lo que vemos, ya aparece el piano en la idea de la novela sobre Facundo que pensaba escribir inicialmente.

-“Argumento y estructura. Enlazar las demás historias (el piano, la novia) con el crecimiento del niño, entrecruzando a los sucesivos bichos en ascensión con las historias. Será halcón por ejemplo y revoloteará sobre el piano y huirá espantado ante el cometa” (*C2*, p. 15). El niño salvado del degüello será el cantor cuando crezca y en cuanto al halcón, suponemos que se refiere al que luego será el Sietemesino cuya mente es criminal y por eso encarna en un depredador al ir sufriendo metamorfosis. Con leve variante “miró de frente al cometa”.

- “Lenguaje de Fabulo. (...) le voy a pasar la historia del piano que usted ya habrá visto por el barrio de los músicos” (*C2*, p. 22). Esto se copia de nuevo en el *C3*, p. 42.

- “Emebé. Consigue una radio que le prestan los astrónomos para buscar lejanías por donde anda Eme, y allí descubre el sonido del piano, que acompaña a un cantante, y se lo pide a Jotazeta” (*C2*, p. 23). Es la versión más cercana a la que quedará como definitiva, si bien es JZ quien decide regalárselo.

- “Construcción del camino (...) de la misma manera que traté la bajada del aerófono hasta llegar al piano” (*C2*, p. 28). Planeaba contar en un capítulo independiente la construcción de un camino por los asesinos que andan buscando la canción del gallo blanco, y su relato será hecho con las mismas estrategias dilatorias de la llegada del piano por la radio. Posteriormente suprimirá lo del camino

y sólo se escucharán las explosiones, como parte de una poética que busca mayor condensación simbólica.

En *C3* empieza a esquematizar el contenido de algunos capítulos.

- “VI Soledad de Emebé. Soledad del pueblo sin la voz de Eme (un mundo sin música) y cómo la gente acude a los músicos para escuchar el sucedáneo. Emebé oye un piano por la radio. Preparativos para ir a buscar el piano” (*C3*, p. 43). Son apuntes sintéticos de los temas pensados para cada capítulo, doce en total, de los cuales se dice que han de tener 20 folios como mínimo cada uno. El final de la novela sigue siendo trágico.

- *C3*, pp. 48-49, hay un dibujo a lápiz de una radio de la que se abren caminos o calles. Emebé busca a Eme en la radio, JZ oye el piano (subrayado). Emebé mientras cosía oye el piano. La radio y sus ruidos. Dibujo de alguien ante una mesa oyendo la radio. En la versión definitiva se conservará la importancia de la escucha entrecortada de los sonidos de la radio mientras se cose el ajuar, escena que culminará con la irrupción del sonido del piano. El cantor ya ha partido para Lumberas.

- “Pi y ano dos palabras feas. O algo que no pía. (...) nombre de pollo de gallinácea, dijo un flauta. De un pato, dijo el arpista responsable. Nada que ver con cóndores, pensó el dibujante músico. (...) Un pato petizón”⁵ Aparece luego la escena del papelito con el nombre “piano” que I tiene guardado en el chaleco y la posibilidad de que se juegue con el papel del nombre como con Lumberas.

- Descripción de la aparición del sonido del piano como un “aerolito”, “un bólido huracanado envuelto en estrépitos diversos”⁶.

- *Papeles/Hojas sueltas/Notas de escritura/g. Piano*, p. 6, Nota tachada que dice que JZ quiere el instrumento porque es el único capaz de acompañar la voz de MC y espera que Emebé aprenda y lo acompañe. Los músicos afirman que es incómodo y pesado, y que Eme no necesita instrumento para cantar salvo otras voces como las de él. Unos habían dibujado buscando conscientemente aquella forma, otros se habían dejado llevar por el juego de dibujar, de ahí la rueda con paisaje y remos y lo demás. Luego confrontan los dibujos y se lo muestran a I que dice es más o menos así. Hay dibujos elementales con anotaciones: cúpula con cuerdas del techo al suelo como lluvia que tocan dos o más personas; varillas líquidas que caen o golpean y golpean metales en medias cañas de espesores diversos y varios dibujos más. Estos dibujos con mayor detalle se repiten en *Papeles/Hojas sueltas/d. Dibujos y esquemas anotados/e. Instrumentos*.

En la página siguiente del mismo documento se lee:

Cae como un gran aerolito. Cuando empieza a sonar el piano aerolito, Eme sube el volumen, los músicos empiezan a llegar como abejas, curiosas y zum-

⁵ *Papeles/Hojas sueltas/Notas de escritura/h. [Reflexiones sobre la novela]*, p. 5.

⁶ *Papeles/Hojas sueltas/Notas de escritura/g. Piano*, p. 7.

bantes. Los músicos van todas las tardes a hacer guardia por si aparece el instrumento. El único que puede definirlo es I: un piano, dijo tranquilamente. (El muñeco tampoco lo sabe). Suspenso con el piano. Sonido piano con claridades lunares, con golpes oscuros, con grandes salpicaduras de algo que suena como 2 ó 3 instrumentos juntos, como una orquesta formada por instrumentos idénticos. Cuerdas golpeadas. Arpa golpeada. Descripción de los músicos: ¿piano en escorzo?⁷

Vienen luego anotaciones sobre la escucha de la radio, voces superpuestas, otras lenguas incomprensibles y lo señala como medida de la incomunicación: “Tienen la voz sin el sentido” (*ibid.*).

Mostramos a continuación las variaciones de títulos y la disposición en capítulos que va configurando la historia del piano en *D2* y *D3*.

Dactiloscrito 2	Dactiloscrito 3
De este lado de eñe, p. 93	3. De este lado de eñe, p. 47
[28] Meteorófono, p. 120	[20] Meteorófono, p. 63
[29] Los músicos mueven negativamente sus cabezas, -<Objeto musical desconocido> p. 127	[21] Objeto musical desconocido, p. 67
[30] Volaba el cóndor, sonaba el cascabel, p. 133	[22] Volaba el cóndor, sonaba el cascabel, p. 71
[31] De este lado de Eñe, p. 137	[23] De este lado de Eñe, p. 74

En *MI* se despliega ya la historia en una versión muy semejante a la de *TB*. Comparamos con éste los apartados que cubrirá el capítulo 3:

Capítulo 3: de este lado de Eñe (en <i>TB</i>)	Manuscrito 1
Meteorófono	19. Meteorófono
Objeto musical desconocido	20. Los músicos mueven negativamente su cabeza
Volaba el cóndor, sonaba el cascabel	21. Volaba el cóndor, sonaba el cascabel
De este lado de Eñe	

⁷ *Papeles/hojas sueltas/Notas de escritura/g. Piano, p. 7.*

3. Observaciones sobre la génesis del capítulo 3

El origen del relato va virando desde un capricho de padre o niña rica a un instrumento que pueda emular la voz del cantor, en sincronía con el ajuar de la novia y los sueños constructivos de su padre. Cabe destacar: el enorme taller de costura en que se ha convertido la casa de Jotazeta para preparar el ajuar, que se va cargando de simbolismo, así como el paralelismo radio / sonidos del cosmos ininteligibles / el sueño del puente puma de JZ que se va desvaneciendo / la recreación del sonido del instrumento por las voces de los músicos / el dibujo / el nombre del instrumento. Es decir, se van entrelazando cosas diferentes que comienzan a volverse significativas y a trasladarse sus atributos: el puentepuma, el vestidocordillera, las voces piano, el nombre instrumento, lo cual va definiendo una poética metafórica. El dibujo forma parte importante de la génesis como modo primario de imaginar la descripción verbal. Y se va configurando una historia con toques de humor, de suave ironía y con escenas donde destaca la exageración, lo hiperbólico, con fuerte pregnancia de lo visual. Añadimos que todo lo referencial, tal como se destaca en el trabajo de Clariá y Del Prato (*op. cit.*), se va trasmutando y desapareciendo para dar lugar a lo simbólico.

4. Secuencias argumentales que comprende el capítulo 4

- a) Persuasión al mulero para que traslade el instrumento por la cordillera arriesgando las mejores mulas.
- b) Elección de las mulas para el viaje.
- c) Dibujo en el piso y simulación del traslado del piano como si fuera real sobre la mesa de costura del ajuar de Emebé.

5. Referencias genéticas del capítulo 4

I le explica a JZ que acepta traer el piano no solamente para esconder la canción, sino porque es una burla a los que hacen la guerra por bienes materiales, por “basura”, y por ese motivo no podrán comprender nunca las razones de semejante esfuerzo y sacrificio. Pero lo interesante es que encerrado en un círculo anota: “Lo mejor: que todo esto se desprenda de la acción y suceda, por rebote, en la mente del lector”.⁸ La presencia de un lector que pueda entender que una épica como la del piano contrapone dos modos de entender los móviles humanos y el

⁸ *Papeles/hojas sueltas/Notas de escritura/d. Dibujos y esquemas anotados/d. Escenarios*, p. 16.

sentido idealista, cuasi utópico, que persigue la novela, pero hacerlo como efecto, de modo casi elíptico.

Papeles/Hojas sueltas/Notas de escritura/g. Piano, p. 8. Conjunto de notas-gotas con letra pequeña y apretada, y varios dibujos. Se narra el simulacro del traslado del piano en el taller de costura de la casa de JZ, entre éste y el mulero I, aprovechando una enagua de Emebé que se arruga y enharina para hacer de cordillera, un botón-piano pinchado sobre cartón que será la balsa y papelitos con nombres de pasos y montañas. Fragmentos de una escena lúdica que adquiere dramatismo hasta la caída del botón, mezcla de real e imaginado, seriedad en los hombres que contrasta con la practicidad de las mujeres que lavan la enagua que se ha ensuciado y no parecen comprender la escena.

Papeles/hojas sueltas/Notas de escritura/ g. Piano, p. 9. Notas con párrafos que explican y reiteran con mucho detalle el plegado de la enagua en forma de S para formar la cordillera y los papelitos con nombres geográficos que en algún caso parece comprender hasta el Chimborazo.

- “Enagua / cordillera / guerras / burla / pausas”⁹ Son también apuntes de la simulación y estrategias del cruce del piano, con reflexiones que apuntan a su simbolismo como “El piano, y pasarlo, es una burla a la guerra, una negación de la violencia” (*Ibid.*) o bien “Piano: una burla a los gendarmes y a la guerra ¿Sabe? Lo tomarán como una burla, o creerán que llevamos armas para los desesperados del llano” (*Ibid.*) porque la guerra o la matanza por las tierras o los minerales “Es permanente, con pausas, para hacer un vestido, criar un cantor, pasar un piano” (*Ibid.*). Visto en esta perspectiva, la historia del piano será una forma de resistir a la violencia generada por la codicia.

- Rescatamos un brevísimo apunte porque da cuenta del imaginario musical de Moyano aun en detalles ínfimos como, por ejemplo, un esquema de la posición de las mujeres en la habitación cuando dibujan el piano en el piso: “Son como tonos y semitonos, solo hay un espacio libre entre Eñe y Uve”.¹⁰ Lo mismo sugerirá cuando los músicos unen sus cabezas blancas y negras para copiar el sonido del piano, imitando el teclado. Resulta difícil para el lector captar esta síntesis icónica a través de la narración verbal.

En *C4* se encuentran varias anotaciones referidas a los preparativos para la travesía del piano:

“Viaje del piano: para guardar la canción, completa” (*C4*, p. 10).

“Posibilidades gota sobre las mulas marinas: que hable I, las trate de ustedes, les explique lo de la horizontalidad del mar. Ver bien si conviene” (*C4*, p. 12). Otra: las mulas, el cerco de bugambilias, la asociación entre las mulas y las mujeres amantes de I que recuerda y ve entre sueños.

⁹ *Papeles/Hojas sueltas/Notas de escritura/g. Piano*, p. 10.

¹⁰ *Papeles/Hojas sueltas/Notas de escritura/g. Piano*, p. 14.

Breve monólogo de I con sus mulas que están excitadas y “poseídas por el deseo de ir al mar que emanaba del hombre” (C4, p. 14). En la misma página, encerrado en un círculo “Luego, en el Pacífico, ya cargado el piano: adiós al mar. Una gota” (*ibid.*). Remitimos al trabajo de Clariá y Del Prato (*op. cit.*), que desarrolla el tópico “escritura por goteo” como parte de la técnica narrativa de Moyano. En la misma página, al final, en lápiz, hay anotaciones sobre los festejos de cumple de las mulas por el mulero y la elección de dos mulas para el viaje, la Tordilla y la Mansa “(la que ha llorado frente al mar)” (C4, p. 14).

“Piano: deja que sus mulas miren largamente el mar para que el piano les pese menos. Luego es como si no llevaran nada encima, empujadas por el mar” (C4, p. 15). En la misma página hay varias anotaciones sobre la Mansa y su miedo al mar, a pesar de que quiere ir y el mulero debe dejarla con pena.

“Imp: al iniciar el viaje y al volver con el piano I lleva a la Mansa en el recuerdo. O sea son nueve mulas en total, ocho en la realidad y una en la del recuerdo” (C4, p. 16).

En la página siguiente del mismo documento se lee:

A lo mejor en una gota contar simultáneamente el viaje de I a buscar el piano para esconder la canción y el del cantor en busca del verso y de la nota que le falta, para lo cual necesita llegar a Lumbreras, y que lleguen juntos, uno al piano, otro al pueblo abandonado. Pero esto sólo si permite hallazgos formales y que se justifique porque vivan o encuentren cosas y situaciones concomitantes que signifique búsqueda ontológica-formal (C4, p. 17).

Posibles simetrías y relaciones entre la mula y Emebé, Emebé cuando viaja oyendo su propia historia que no recuerda. El apunte es largo, muy importante ya que define una simetría estructural, la del engarce de los relatos principales que, además, se acompaña con un breve dibujo esquemático. Como ya dijimos, Moyano parecía dibujar para *ver* lo que luego narraría, y que en este caso reitera la búsqueda de una estructura novelesca basada en relaciones formales que producen efecto semántico.

“Memorias de un olvido”.¹¹ Se hace el resumen del argumento novelesco y se explica que mientras Eme se ocupa del rescate de su memoria y de la canción, Jotazeta hace traer un piano desde el mar atravesando la cordillera, destinado a guardar esa canción “que esconden en el arpa del piano, a salvo del incierto futuro del pueblo. Allí quedará guardada, para despertar cuando llegue un tiempo de amor o de justicia” (*Ibid.*). Y finalmente el mismo mulero que trajo el piano del mar llevará el manuscrito al mar para que recorra el mundo, salve la memoria de Minas Altas y la rescate del olvido.

¹¹ *Papeles|Dactiloscritos|7. Memorias de un olvido|B*, p. 3.

Nuevamente consignamos las diferencias de apartados para este capítulo 4 en Dactiloscritos:

Dactiloscrito 2	Dactiloscrito 3
PALABRAS Y DIBUJOS, <La Mansa (4)> [corregido en el índice no en la portadilla del capítulo], p. 143	4 LA MANSA, p. 79
[37] Jotazeta descubre un cofre para el gallo blanco, p. 163	[24] El cofre del gallo blanco, p. 79
[38] La mula delantera que casi rozó una rodilla de Uve, p. 167 <Maravillosas criaturas caminantes> [corregido en el índice (+) y en el cuerpo del texto(-)]	[25] Maravillosas criaturas caminantes, p. 82
[39] Capricho en una prenda íntima de Emebé, p. 174	[26] Capricho en una prenda de Emebé, p. 86
[40] Por las arrugas del mulero, p. 178	[27] Por las arrugas del mulero, p. 90
[41] La mansa , p. 185, [en índice se lee, Mansa]	[28] La Mansa, p. 94

A continuación, cuadro comparativo de las diferencias o concordancias de subtítulos entre el capítulo 4 de *TB* y los Manuscritos 1 y 2.

Capítulo 4: La Mansa (TB)	Manuscritos 1 y 2
El cofre del gallo blanco	[21] De este lado de Eñe
Maravillosas criaturas caminantes	[22] Jotazeta descubre un cofre para esconder al gallo blanco
Capricho de una prenda íntima de Emebé	[23] La mula delantera que casi rozó la rodilla de Uve
Por las arrugas del mulero	[24] Capricho en una prenda íntima de Emebé
La Mansa	[31] La mansa

6. Observaciones sobre la génesis del capítulo 4

La decisión de traer el piano para guardar la canción y no solamente como un capricho de la novia que el padre quiere satisfacer. Simulacro de lo real en la escena del cruce sobre la enagua y del piano con las mulas dibujados en el piso de la pieza de costura. El vínculo que se empieza a establecer entre mulas/mulero/mujeres/mar y la importancia de la preferida de I, la Mansa. Cordillera y mar, verticalidad y horizontalidad. Decisión, también, de establecer paralelismo en concomitancia significativa entre el viaje del cantor para completar la canción del gallo blanco buscando su identidad en Lumbreras y el viaje del piano por la cordillera para atesorar la canción completa y desafiar la amenaza de los gendarmes.

7. Secuencias argumentales que comprende el capítulo 5

a) Sueño de Jotazeta de la media esfera o balsa para el traslado y su comunicación a I que ya ha partido con otro diseño.

b) Construcción de la balsa a orillas del mar y carga del piano.

c) Cruce de la cordillera con dos grandes momentos de peligro: las balas de los gendarmes y la tempestad, sorteada con la ayuda de un joven músico convertido en grumete que se ha incorporado a la tropa.

d) Descubrimiento de la constelación de las mulas, profunda amistad entre el mulero y el músico astrónomo.

e) Llegada del piano al pueblo. Instalación en la galería de la casa de las gemelas, junto al cascarón que lo transportaba.

f) Indiferencia de sus destinatarios, Emebé y Jotazeta, víctimas de los celos, la una, y de la tristeza existencial, su padre. Emebé ha arrojado por la ventana su vestido de novia y su ajuar, pensando que el cantor no vuelve porque ha encontrado otro amor en el viaje.

g) Llegada de la creciente, decisión de los músicos de salvar a Jotazeta del suicidio tirando el piano a la creciente, estrategia que funciona.

8. Referencias genéticas del capítulo 5

Apunta que la novia va al pueblo a casarse, el novio no llega porque se arrepintió o lo han apresado los gendarmes, y al volver va tirando al río su ramillete, su vestido, y llega al pueblo desnuda montada en su caballo negro, toda blanca y resplandeciente “y nunca más vuelve a tocar el piano” (B2, p. 6). De esto sólo quedará la idea de arrojar el ajuar y el vestido por los celos de Emebé al creer que su novio la engaña con una bella mujer música que lo acompaña en la búsqueda de Lumbreras y se omitirá que alguna vez Eme haya tocado el piano.

Los gendarmes persiguen a los muleros pensando que era un cañón o que hacen contrabando de armas “y es finalmente el piano de cola para la niña” (*B2*, p. 14). Si bien en *C2* dice que en el instrumento llevan armas para ellos, en la versión definitiva todo el pueblo de Minas Altas es pacífico, no se habla de armas salvo para referirse a los que vienen sembrando el terror desde el llano tanto en hombres como en animales, que se refugian en zonas cada vez más elevadas para no desaparecer y defendiendo su libertad.

Piano y cometa. Los ocho muleros o algunos de ellos son astrónomos y a mitad de camino (la travesía de los Andes dura un mes largo) se sientan durante varias noches a escudriñar el cielo hasta que lo ven aparecer (ver recortes diarios), según lo han previsto. Los gendarmes los persiguen pensando que llevan contrabando de armas, un cañón acaso, y quieren detenerlos, los salva el cometa, huyen despavoridos cuando lo ven (*C2*, p. 3).

Habría como una función salvadora de los astros.

“*Novia*”. La novia ve la representación para recordar algo de lo que tiene una memoria vaga” (*ibid.*). A continuación Moyano apunta: “el piano-tiesto es el símbolo del amor frustrado por la guerra” (*ibid.*). Parecería que en ese momento aún está pensando en la historia del casamiento frustrado y del novio apresado o desaparecido, que en la versión definitiva se consuma felizmente.

En *Papeles|Gotas|Gotas diversas* (pp. 5-6), hay varias anotaciones de las cuales rescatamos la decisión de borrar el nombre Claudio para el cantor y señalar que el piano será acompañado de noche por el cometa y de día por el Siete-halcón. Quedará solo el cometa finalmente.

“Anotaciones para travesía con el piano”¹² contiene varios apuntes sobre condiciones meteorológicas, navíos, mulas y hombres para la expedición que traería el piano. Cálculos astronómicos para que coincida con el cometa. Los músicos se oponen al traslado de ese instrumento al que imaginan de modo disparatado. Apunta: “Describirlo como lo haría un ciego”.¹³ Todavía es una historia que cuenta Fábulo.

Apunta como síntesis: “Capítulo VIII. Travesía del piano – Crisis de Jotazeta. Salvamento del piano 15 páginas c/u” (*M2*, p. 55).

En “El piano” (*C2*, p. 10). Es una historia de Fábulo, que cuenta Claudio, en la que un enlazador, J. Calderón, alertado por los músicos de la llegada de la creciente, enlaza un bulto negro medio dormido.

¹² *Papeles|Hojas sueltas|Notas de escritura|a. Anotaciones sobre episodios diversos|c. Anotaciones para la travesía con el piano*, p. 1.

¹³ *Papeles|Hojas sueltas|Notas de escritura|a. Anotaciones sobre episodios diversos|c. Anotaciones para la travesía con el piano*, p. 2.

En “Piano y suicidio colectivo” (C2, p. 19) apunta:

La historia del piano se contará en dos o tres etapas: es el regalo para la novia de S. Calderón [*el cantor, que luego será Eme Calderón*], pero llega después del asesinato de éste, ella no toca nunca y los músicos lo arrojan al agua para obligar a los Calderón a la acción cuando les entra la tristeza y evitar el suicidio colectivo (C2, p. 19).

Y en “Piano” (C2, p. 23): “Es Jotazeta quien lo enlaza. En la versión definitiva, Jotazeta, el padre de la novia, es provocado por los enlazadores quienes le arrojan el piano a la creciente para salvarlo de su posible suicidio; estrategia que funciona, y el piano y Jotazeta son salvados en el mismo acto de enlazar éste el instrumento que tanto le había costado traer.

En C2: “Piano para los músicos de MA era un instrumento de percusión y además del cofre para esconder la canción” (C2, p. 3).

En C3 empieza a esquematizar el contenido de algunos capítulos: “VII Travesía con el piano” (C3, p. 43), encuentro con el halcón y el cometa.

En C4: “En este capítulo está además del cruce del piano con gendarmes, mulas (la Mansa invisible) y el cometa, la crisis de Jotazeta el piano en la creciente, más lo que estas situaciones generarán” (C4, p. 32).

C4, pp. 34-35: Larga nota tachada en parte y corregida sobre la invención de JZ como en un sueño, de un nuevo artefacto que traería el piano y de su viaje apresurado para darle la idea al chasqui a fin de que alcance al mulero que ya ha partido. Regresa JZ al amanecer pensando en el artefacto saltando de pico en pico, así como hacen los chasquis para comunicarse la noticia con el aviso de los caracoles marinos. En otra nota de la misma página apunta que este sistema de comunicación era incaico.

Veamos esta nota de C4:

Posibles contenidos capítulo 9. Nueva balsa soñada. Multas junto al mar con ausencia de la Mansa, mojadura de sus sexos vírgenes mientras... [*ilegible*] Tormenta de nieve, guiar la balsa. Diálogo astrónomo músico, músico enlazador mulero. El cometa (ver lo anotado y escrito). Los gendarmes. Llegada a Minas Altas, fiesta. Ubicación en la pared que JZ imaginaba. Explosiones camino en construcción. Crisis de JZ y abandono del piano a los músicos. Contagio de la crisis a Emebé. Creciente. Enlazamiento del piano. Llegada de Eme Calderón. Envejecimiento del piano, las enredaderas, los músicos no le dan bola, han hecho la marimba, piano virgen porque cuando llega ya JZ está en crisis y Emebé contagiada, el vestido en una caja, el ajuar también, acaso ha llegado una canción donde hablan de Eme y Azul y Emebé tiene celos; la canción es una fantasía de Tuy donde cuenta la búsqueda, los supuestos amores son adornos caprichosos y esto es bueno porque crea un antecedente de Tuy y de Azul que aparecen después. La canción está de moda en Minas Altas y hasta el cazador de cóndores la canta. La gota puede empezar diciendo que las noticias sobre Eme llegan en forma de canciones traídas por los chasquis y los músicos las tocan y cantan en las retretas dominicales, donde todo el pueblo se reúne para

oír canciones-información, no olvidar que es su forma de comunicación (C4, pp. 35-36).

A continuación, en la misma p. 36 de C4 se lee: “Simultánea. — construcción balsa, baño de las mulas, presentación del grupo, nombrar a las 8 mulas” (C4, p. 36). Luego hay un dibujo en azul de un rostro de hombre con sombrero ancho que dice: “I. Verticalidad. Horizontalidad” (*ibid.*).

“Contenido gotas travesía. La esfera no tiene tapa porque el piano sobresale, tiene una funda amarilla que vuela el viento, nieva sobre el piano” (*ibid.*). [*Muy ilegible, en lápiz se leen los nombres de las mulas y su descripción*] “Verdadera naturaleza, dice I, es marítima, pertenecen al mar como las gaviotas, los barcos, el destino las llevó tan lejos” (*ibid.*).

“Mar próximo a flor de piel, lejano solo por la verticalidad de la cordillera” (*ibid.*).

“Y ya era de noche, se prendían estrellas y ya iban muy arriba. Me he quedado pensando, le dijo I, en esa constelación con forma de mula que usted va a descubrir. Es muy fácil, dijo Tau, para el lado del sur celeste hay todavía muchas estrellas vírgenes” (*ibid.*).

Hay tres círculos en rojo en los márgenes donde apunta: “Desde JZ en la entrada a Minas ve llegar su sueño Final de la gota. Crisis, las explosiones cercanas, el piano con madre selvas y el cantor que no volvía. JZ ve volver su sueño” (*ibid.*).

“Las mulas simbolizan el mestizaje” (*ibid.*).

“Para gota del cometa” (C4, p. 37). Varios párrafos referidos a la relación entre el astrónomo y el mulero, la bala que perfora el chaleco de I, el agradecimiento del astrónomo y el regalo estelar que le promete. La incorporación de un músico más arriba que ayudará en la tormenta y que será el grumete.

“Gotas del cruce cordillerano a partir de las 2 hechas” (C4, p. 37). Lista de anotaciones referidas a la tormenta de nieve, que apunta a relacionar el cruce como una navegación donde destaca la selección de términos asociados a los barcos y finalmente la aparición del cometa. Hay al final de la página una observación que señala que la incorporación del músico, junto al mulero y al astrónomo, repite la síntesis del habitante de Minas Altas.

“Para la gota de tormenta, su comienzo. Incorporación de Chuy y enseguida tormenta” (C4, p. 38). Continúan los párrafos que refieren al cruce como navegación y a las mulas creyendo bogar en el mar para alegría del astrónomo y desesperación del mulero. Se indica: “Ampliar vocabulario con María Moliner”.

“Gendarmes” (C4, p. 39). Párrafo referido a la prepotencia de los gendarmes y al modo en que pretenden apropiarse de todo, igual que pasa con el puerto.

“Gota encuentro con el músico” (C4, p. 39). Lista de situaciones y párrafos del encuentro con el arpista que había venido a conocer el piano que había dibujado

como cóndor-cascabel o molino aspa y que ahora encuentra feo. Ellos han hecho uno parecido con calabazas y tablas para golpear.

“Tormenta” (C4, p. 40). Varios párrafos sobre el grumete, el piano y su destino. Los músicos han resuelto que quede bajo su custodia hasta grabar la canción y luego Z podrá regalárselo a su hija como parte del ajuar. Cuenta sobre la canción de Tuy y sobre la tristeza de JZ. Luego hay una larga lista de búsqueda de palabras relacionadas con vientos y tempestades.

Selección de vocabulario para el traje de novia y el ajuar, y apuntes para la escena en que Emebé arroja por la ventana su vestido. DC va pensando temas musicales “en la cola del escarabajo” (C4, p. 41), pero las vueltas en la montaña se lo van desbaratando.

Las tachaduras de todo este largo apunte sobre la travesía de la cordillera con el piano indicarían que iba tachando a medida que pasaba esto al Manuscrito porque la redacción definitiva del capítulo ha conservado todas estas anotaciones.

“Travesía del piano”.¹⁴ Breve apunte que se ocupa especialmente de la relación entre el músico y el astrónomo, encargados de llevar el piano, y de la relación entre el cosmos, los astros que no caen y la semiesfera de JZ que impide que caiga el piano. Las mulas identificadas. Las posibles conversaciones y la búsqueda de relaciones visuales “piano-mar, piano-mulas, piano-cordillera, piano-cometa, piano-halcón, etc.” (*ibid.*)

“Piano y madre selvas”.¹⁵ En esta hoja que contiene apuntes desordenados se destaca el dibujo de la galería, el piano abierto, el cántaro y las madre selvas, además de indicaciones acerca de cómo la planta iría atrapando el piano. Cómo los vecinos iban a verlo “como alguien que había ido a vivir allí” (*ibid.*), y al final de la hoja se lee “Es la casa de DC que vive con dos hermanas músicas que son hijas de desaparecidos” (*Ibid.*). Téngase en cuenta que también el cantor en versiones anteriores había sido hijo de desaparecido criado por JZ; más adelante se quitan estas referencias directas a la dictadura militar argentina.

“Del capítulo IX”.¹⁶ Descripción de los personajes que intervendrán durante el cruce y el tipo de diálogos que sostendrán el músico y el astrónomo. Destacamos la anotación: “Que haya humor” (*ibid.*), y el esbozo de los diálogos que sigue cumple con esta intención, lo cual alivia las reflexiones sobre los astros, la vida planetaria, etc.

“La estrella múltiple de Tau” (M2, p. 79). Allí se afirma claramente el objetivo de la historia del traslado del piano:

¹⁴ Papeles|Dactiloscritos|9. Travesía del piano, p. 1.

¹⁵ Papeles|Hojas sueltas|Notas de escritura|a. Anotaciones sobre episodios diversos|k. [Piano y madre selvas], p. 1.

¹⁶ Papeles|Hojas sueltas|Notas de escritura|b. Estructura de la novela|h. Del capítulo IX, p. 1.

De los traslados de Minas Altas, dice Tau regresando a la tierra, nunca hubo memoria porque los mismos que la destruyeron se ocuparon de borrarla; hasta que, bajo el nombre de Lumbreras, alguien la fijó, sin darse cuenta de lo que hacía, en lo que después vino a ser la canción del gallo blanco. Cuando Eme Calderón regrese, esa canción estará completa y será nuestra memoria. Y para que nunca más se pierda, la vamos a esconder bien adentro de este piano, como quien lleva la vida a un planeta más propicio.

Figúrese entonces, dice I, qué clase de carga es la que estamos llevando, compañero; qué responsabilidad de arrieros; qué ponderación estas mulas milagrosas; qué descanso el del músico grumete (*M2*, p. 79).

Nuevamente consignamos las diferencias de apartados para este capítulo 4 en Dactiloscritos (*D2* y *D3*):

Dactiloscrito 2	Dactiloscrito 3
LA CORDILLERA, <(5)>, p. 193	5 LA CORDILLERA, p. 100
[42] Artefacto proyectado hacia el mar de I, p. 194	[29] Artefacto proyectado hacia el mar de I, p. 100
[43] Constelación casi descubierta, p. 197	[30] La constelación de Tau, p. 120
[44] La sexta luna de Saturno, p. 203	[31] La sexta luna de Saturno, p. 105
[45] Al lado de la Mansa, +<El grumete>, p. 209	[32] El grumete, p. 109
[46] El grumete, 9, p. 213	[33] El ojo de la Pajiza, p. 113
[47] El ojo de la Pajiza, p. 216	[34] La estrella múltiple de Tau, p.116
[48] La estrella múltiple de Tau, p. 219	[35] Feliz cumpleaños, I, p. 118
[49] Feliz cumpleaños, I, p. 223	[36] Negrito con madre selvas, p. 122
[50] Negrito con madre selvas, p. 230	[37] Blancuras nupciales desplegadas, p. 126
[51] Blancuras nupciales desplegadas, p. 235	[38] Piano y enlazador tomados, p. 128
[52] Piano y enlazador tomados, p. 238	[39] El increíble lazo del arpista mayor, p. 132
[53] El increíble lazo del arpista mayor, p. 243	

TRES GOLPES DE TIMBAL <(7)>, p. 320	[7] TRES GOLPES DE TIMBAL, p. 178
[73] Rojo mezclado con azul, p. 338 [<i>en índice se lee, Azul</i>]	[55] Rojo mezclado con azul, p. 189
[74] La cuarta hierba de Intruso, p. 342	[56] La cuarta hierba de Intruso, p. 192

A continuación, cuadro comparativo de las diferencias o concordancias de subtítulos entre el capítulo 5 de *TB* y *M2* y *M3*.

Capítulo 5: la cordillera (<i>TB</i>)	<i>M2</i> y <i>M3</i>
Artefacto proyectado hacia el Mar de I	[55] Artefacto proyectado hacia el mar de I
La constelación de Tau	[56] Constelación casi descubierta
La sexta luna de Saturno	[57] La sexta luna de Saturno
El grumete	[58] Del lado de la mansa
El ojo de la pajiza	[59] El grumete
La estrella múltiple de Tau	[60] El ojo de la pajiza
Feliz cumpleaños I	[61] La estrella múltiple de Tau
Negrito con madre selvas	[62] Feliz cumpleaños, I
Blancuras nupciales desplegadas	[63] El negrito, apuntado por las madre-selvas
Piano y enlazador tomados	[64] Blancuras nupciales desplegadas
El increíble lazo del arpista mayor	[65] Piano y enlazador tomados
	[66] El increíble lazo del arpista mayor

9. Observaciones sobre génesis, capítulo 5

Este largo capítulo –el más importante en lo que se refiere al desarrollo de la historia– sufrió varias transformaciones argumentales hasta alcanzar su forma definitiva como se observa en *C4*. Irá cambiando desde una versión trágica hasta llegar a una versión optimista: no hay asesinato del cantor ni suicidio colectivo, y el padre y su hija son salvados por el piano y los músicos. El cometa se une significativamente a la trascendencia del cruce y el pájaro halcón ha dejado de

seguirlo. La cordillera andina y el Pacífico –que llama mar– y a los que dibuja varias veces, parecen condensar lo ancestral del continente en oposición al puerto y a la codicia.

Diferentes momentos del viaje han sido objeto de un enorme trabajo de búsqueda de vocabulario técnico, especialmente para narrar la tempestad en la cordillera y enfatizar el vínculo entre las mulas y el mar, la travesía cordillerana como si fuera marítima y la amistad entre los hombres como síntesis de la composición humana de Minas Altas. Todos estos elementos se prestan y traspasan sus propiedades con la intención de simbolizar la unión de lo horizontal y vertical, cielo y tierra, acechanza del peligro y salvación por los astros y la música.

10. Secuencias argumentales que comprende el capítulo 7

a) Se repone el piano en la galería, se va el cometa.

b) Vuelve el cantor, es recibido por el pueblo, se desarma el piano y se copia en su diapasón la canción, se guarda, se sella todo el instrumento y se orientan las madreselvas para que armen un tejido a su alrededor y lo oculten, de modo que se preserve esa canción “(...) hasta que sea posible despertarla en algún tiempo futuro de amor y de justicia” (*TB*, p. 251).

11. Referencias genéticas

“Regreso del cantor y puesta en el piano de la canción del gallo blanco”.¹⁷ Apuntes sobre peripecias sentimentales de los jóvenes novios al regreso de Eme y preparativos para la boda. Nada se dice del guardado de la canción.

Aquí se plasma la idea que luego será la definitiva:

El piano quedará en el centro de una selva virgen, buscando todos su corazón creyendo que es el de Minas Altas, creyendo que en él destruirán el de M Altas que seguirá durmiendo su tranquilo sueño en el arpa del piano [*flecha que añade más abajo*] disimulado entre las madreselvas, protegido en el centro de una selva virgen [*flecha que añade más abajo*] creyendo que con su destrucción borrarán a Minas Altas. Nuestro esfuerzo es sobrevivir en este manuscrito, etc.¹⁸

El regreso del Cantor, la fiesta. Entre los estruendos del camino en construcción los músicos ejecutaron, para todo el pueblo, la canción del gallo blanco, luego puesta en partitura y encerrada en el cofre-piano oculto por las madreselvas,

¹⁷ *Papeles|Hojas sueltas|Gotas|Regreso del cantor*, p. 1.

¹⁸ *Papeles|Hojas sueltas|Notas de escritura|g. Piano*, p. 2.

aunque ya no hacía falta, estaba guardada en la memoria, esto era un hecho simbólico nada más, para darle alguna utilidad al capricho de Jotazeta.¹⁹

Si es posible desarmar un piano y quitarle el arpa, lo hacen, el arpista mayor la toca, y vuelven a guardar el arpa. Sellan el piano con cera de abejas, traban sus martillos. Una exageración, decía Jotazeta. Es un rito-capricho de los músicos. Como guardar la matriz, la partitura. Como grabarlo en algo. Meten también la letra, trabajosamente escrita por Eñe, con la boca llena de burbujas azules.²⁰

El ritual de guardar la canción con letra y música como si fuera un manuscrito cierra la historia del piano, que será coincidente –en esas simetrías que le gustan a Moyano– con la finalización de la novela que había encargado Fabulo al narrador-cantor, y el traslado del manuscrito al mar por el mismo mulero que trajo el piano, para que vuelva al lugar de donde vino la Gramática.

A continuación, cuadro comparativo de las diferencias o concordancias de subtítulos referidos a la historia del piano en *D2* y *D3*.

Dactiloscrito 2	Dactiloscrito 3
TRES GOLPES DE TIMBAL <(7)>, p. 320	[7] TRES GOLPES DE TIMBAL, p. 178
[73] Rojo mezclado con azul, p. 338 [<i>en el índice se lee, Azul</i>]	[55] Rojo mezclado con azul, p. 189
[74] La cuarta hierba de Intruso, p. 342	[56] La cuarta hierba de Intruso, p. 192

Comparamos ahora los apartados del capítulo 7 de *TB* con los del *M3*:

Capítulo 7: <i>Tres golpes de timbal (TB)</i>	Manuscrito 3
Rojo mezclado con azul	[70] El rojo y el azul forman violeta
La cuarta hierba de Intruso	[71] La cuarta hierba de Intruso
Al otro lado del girasol primero	[72] Al otro lado del girasol primero

¹⁹ *Papeles*|*Hojas sueltas*|*Notas de escritura*|*b. Estructura de la novela*|*g. Posible contenido de los capítulos VIII y IX*|*[X]*|*Capítulo X*, p. 9.

²⁰ *Papeles*|*Hojas sueltas*|*Notas de escritura*|*e. Cantor*, p. 6.

Conclusiones

Como consecuencia de esta recuperación sintética de aspectos de la génesis que ha seguido la construcción de la historia del piano y la definición que ha alcanzado finalmente en el texto base, concluimos:

a) La figura del piano condensa las dimensiones apuntadas inicialmente para el tema de la música en la novela.

- Será palabra multiplicada en variaciones: piano, pïano, aerófono, meteorófono, aerolito sonoro, bólido sonoro, juegos con la descomposición y asociaciones del lexema, pi y ano, gallinácea, etc.

- Será el instrumento noble y antiguo, capaz de reunir multiplicidad de sonidos y matices que, como las palabras del idioma, nos vino de allende el mar.

- Servirá también como cofre musical para guardar la memoria de la violencia del poderoso, memoria que debe preservarse y transmitirse ante la inminencia de la reiteración del crimen, la destrucción y el saqueo de los bienes materiales y culturales.

- El piano, finalmente, como símbolo de la comunidad y fraternidad en pos de un ideal, como legado y regalo amoroso del padre para el ajuar de novia de su hija, sin contar con que, en un escorzo inesperado, arrojado a la correntada por el cariño de los músicos, salvará al propio padre del suicidio.

b) La historia del descubrimiento del sonido del piano a través de la radio, sólo comparable a la maravillosa voz de Eme Calderón, su denominación de “meteorófono”, por el modo estelar en que irrumpe desde el cosmos, la invención de su forma y funcionamiento, verdadera creación de imaginería, la épica de su transporte por la cordillera y su destino final, sellado, oculto y cubierto de vegetación (como un templo incaico), desarrollan en la novela esa trabazón de naturaleza y cultura, de lo cósmico y lo humano, de la eternidad y la temporalidad, lo europeo y lo sudamericano. Ello se logra por la insistencia en las comparaciones metafóricas música/mensaje del cosmos, música/astronomía; viaje imaginario/viaje real, piano imaginario/piano real; cordillera/mar y mulas/barco; cruce cordillera-manuscrito-memoria. Los paralelismos significativos son una preocupación constante en la poética moyaniana, como ya hemos señalado. En el apartado “Fábulo recorre su memoria, solo halla un girasol” (*M3*, p. 69), dirá claramente:

Me acordé del ascenso del piano por la cordillera, de la importancia que le daba Tau, hablando con Í, a ese objeto que venía del otro lado del mar; y ahora era casi lo mismo, llevábamos una carga que traíamos del otro lado de la memoria, en una balsa de palabras. Las explosiones oídas eran los tiros de los gendarmes; Eme Vega, el mulero; la Céfira, el astrónomo; y yo el grumete. Con lo que los tres andábamos juntos por el manuscrito que íbamos a devolver a Fábulo (*ibid.*).

c) A diferencia de la historia del Sietemesino, encarnación del mal, y de la del cantor, con su carga de tragedia y duelo, la historia del piano está permeada por el humor con mucho de regocijo descriptivo hiperbólico en ciertas escenas. Algunos ejemplos de esto son los efectos paralizantes del sonido en la radio, los graciosos y disparatados dibujos de los músicos, el ludismo de la simulación del viaje por la cordillera y del dibujo en el piso, o la escena del descubrimiento de la constelación mular, la herida de bala que no mata a I por su abultada libreta.

d) Tensión entre el episodio narrativo o la descripción de objetos o animales y su trascendencia a otro plano de mayor universalidad, filosófico o arquetípico, que no siempre se puede descubrir en la lectura, salvo por notas como “la búsqueda solo se puede representar como el lazo”²¹ o las mulas como “mestizaje americano” (C4, p. 36). Cabe pensar que para plasmar ese afán totalizador, reescribía una y otra vez la novela. Esta “estética secreta” (C4, p. 22), tal como la define el autor, se caracteriza por la minucia que define como el “agujerito... que permite ver el todo” (C4, p. 22) o bien “aspectos aparentemente ínfimos de la realidad percibida y narrada, por entender que éstos podían llevarme a revelaciones profundas”²².

e) Nos queda, no obstante, la duda acerca de por qué hay cierta forma de belleza inútil en el piano, casi paradójica, porque es un instrumento caro, exótico para Minas Altas, se arriesga mucho en traerlo para que nadie lo toque nunca como se debe, a lo sumo como marimba, y se lo usa en definitiva como un arpa que está guardada en un estuche de madera. Nos ayuda algo una anotación: “El piano es como el pentagrama donde la canción va a ser escrita o guardada”²³. El piano, pensado en los paralelismos que busca la estética moyaniana, es la réplica musical del manuscrito y su historia, una pequeña épica coral de resistencia libertaria.

En síntesis, la historia del piano constituye la mayor parte de la simbólica musical de la novela *Tres golpes de timbal* y de la razón misma de su puesta en palabras, tal como se describe en la versión del manuscrito, expuesto por el muñeco presentador:

Entonces, pues, digamos, esforcémonos para encontrar aquellas sílabas más alejadas que podemos combinar en palabras para decir que cuando nuestros músicos avecinan dos notas para formar un acorde, que es un acuerdo, y también un recuerdo que cuaja, establecen una relación que existe desde siempre en la

²¹ Papeles|Hojas sueltas|Notas de escritura|i. Anotaciones sobre personajes, p. 8.

²² Papeles|Dactiloscritos|6. Informe para Carmen [Balcells], p. 5.

²³ Papeles|Hojas sueltas|Gotas|r. Gotas diversas, p. 5.

naturaleza, y que desplegadas de la eternidad, que es mucho decir, producirán siempre la misma armonía. Porque el mundo entero, como decían los filósofos más viejos, se manifiesta en relaciones musicales, que constituyen su eternidad visible. La materia es más antigua que nosotros, ha logrado armonizarse, y se manifiesta ante nosotros tal como ella es por dentro en la armonía que frecuentan los músicos. La vida, en cambio, por ser tan reciente, no ha encontrado sus acuerdos, está desordenada todavía y así se manifiesta, en el crimen que frecuentan los asesinos. Pero la vida tiene un porvenir acaso mejor que el de la materia, por ser más dúctil y tener la posibilidad de modificarse. Nuestros músicos, con su presencia y persistencia, y por estar dentro del juego, aseguran la posibilidad de un porvenir para la vida, que es necesario ir sustentando con palabras mientras tanto. Y la voz de Eme Calderón era una evidencia de ese porvenir (*MI*, pp. 11-12).