

La música del sentido

Programa de mano

PABLO MONTOYA

Editorial Universidad Javeriana,
Bogotá, 2014, 90 págs.

EN ESTE poemario, Pablo Montoya sigue tácitamente la sentencia de Pater según la cual “todas las artes propenden a la condición de la música”. Este es, según Nietzsche, el origen de la tragedia. En *Programa de mano* de Montoya, la música del poema no es simplemente fónica (*melos*) ni verbal (*logos*), también apunta a otra melodía que elude, que dice sin decir, que transparenta el concepto y el símbolo y que, en una dirección opuesta, enrarece los sentidos para producir extrañeza. Hablo de la música del sentido, esa música callada que posibilita las intenciones más visibles y también las más secretas.

Montoya es además de poeta y narrador, músico de profesión, flautista en varias orquestas. Conoce el serialismo, la música electrónica y, especialmente, los experimentos de John Cage con la voz humana y el silencio que resultaron fuente de inspiración para algunos de los más originales escritores contemporáneos. La analogía entre literatura y música queda clara después de publicada la *Obra abierta* (1962) de Umberto Eco. Ensayo que la neovanguardia adoptó como su manifiesto extraoficial. El concepto de *apertura* y sus atributos relativos –ambigüedad, indeterminación, discontinuidad y polivalencia– son explicados como *analogías estructurales* que pueden rastrearse en diversas formas artísticas, llámense poesía, música, narrativa o pintura.

La música postweberniana encontrada en las referencias intertextuales y figuras retóricas –prolepsis, metalepsis, metonimia, aliteración– busca la onomatopeya original del lenguaje poético. En el prólogo al libro de Montoya, el poeta peruano Eduardo Chirinos, quien ya había escrito en el 2001 una *Breve historia de la música* (Primer Premio Casa de América de Poesía Americana), afirma: “¿Qué cuenta la música? La pregunta no es inocente. Hecha de sonidos, la música, hasta lo menos inteligible y amable tiende a contarnos algo, y nosotros, los

oyentes, a cerrar los ojos para imaginar un argumento”. En el particular poemario de Montoya, la música está en el origen (Rousseau), en la representación simbólica (primer romanticismo alemán), en la forma (estructuralismo), en la relación música-lenguaje (Kierkegaard) o en la interacción música-pensamiento (Mompou) y, más allá, donde lo musical se ha desarrollado con tal fuerza que el lenguaje no cesa y todo se convierte en melodía (Montoya).

Mi idioma es el ruido y la disonancia. Soy la constante inquietud. Envilezco y despojo de cualquier voluntad. La misión de Orfeo no es rescatar a Eurídice. Ella siempre ha sido un espejismo. De luz en la superficie y de sombra en los subterráneos interminables. Lo suyo es llenar el mundo con mi presencia

[Monteverdi pág. 25]

El desarrollo al que alude este extraño libro es el mismo de Kierkegaard, el de la *música absoluta* de la estética decimonónica, que accede a órdenes de la representación que la palabra –limitada a la significación conceptual– a veces no alcanza. Montoya no cree que la palabra sea la garante del sentido y la coherencia formal de la obra musical. Por el contrario, asume la posición de Novalis, quien en uno de sus fragmentos imaginó “relatos sin coherencia, pero con asociaciones metafóricas semejantes a los sueños”.

Tus manos, quiero creer que son las mías, rozan el agua. Las ondas se esparcen. Círculos concéntricos que trazan un ser de numerosos rostros. Ellos se confunden hasta llegar a ese paraje en donde el sueño, o un oído sin medida, puede descifrarlos.

Mis manos, ojalá fueran las tuyas, salen del agua. Tiemblan en el despertar. Se mueven torpemente. Y no logran escribir el poema.

[Liszt, pág. 50]

Estos poemas en prosa, plenos de bellas palabras, pero con sentidos ocultos y alegorías cifradas, nos llevan al universo de las “correspondencias” de Swedenborg, donde la coherencia y el sentido último son indirectos como la música. Cada elemento desarticulado en el texto cobra sentido en el orden narrativo, del cual emergen fragmentos comprensibles que pronto vuelven a

ser absorbidos por la textura lingüística. La inteligibilidad se constituye así como un parámetro compositivamente manipulado, análogo a otras dimensiones del material sonoro.

Toco las cuerdas como si tocara con mi olfato el rocío en hojas ocres. Y los enveses conducen a la caída y su color define las degradaciones. Las toco como si rozaran un sol que muere lentamente en habitaciones sucesivas...

[Marin Marais, pág. 29]

En *Programa de mano* pasamos de un espacio auditivo poético a uno narrativo y finalmente a uno musical. Continuo desplazamiento de la materialidad del significante hacia el significado, que emerge en forma fragmentaria y vuelve a diluirse en la sonoridad. Un desplazamiento análogo articuló las relaciones históricas que la música estableció con la palabra, así como sus formas de producción de sentido.

Y no dejarme devorar por esta horma sin lenguaje que me asedia. Tanteando frente al silencio. Igual que un ciego ante el barranco.

[Beethoven pág. 41]

Pablo Montoya quiere “resensibilizar” los oídos perezosos del lector e incentivarlo a ampliar el espectro de lo sonoro. Intenta “la invención del oído” a través de las imágenes sinestésicas. Es necesario dejar de usar los oídos como aquellos almohadones de la complacencia y aprender a oír hasta las piedras, para no volvernos paralíticos auditivos.

El sabor de las aceitunas en los momentos en que la lengua es la única certeza que el hombre tiene de la vida. Un espejismo nos hace pensar que somos. La canción que Cataluña destila en tu piano prolonga ese consuelo.

[Mompou, pág. 74]

Programa de mano quiere, pues, despertar al oído al radicalizar su búsqueda de lo audible. El poeta intenta ir al corazón del sonido, donde cada nota cuenta una historia en los agujeros negros del universo sonoro. Así, hay en este hermoso libro una suerte de apuesta al azar, a esa riqueza de lo incomenzado e inacabado que es la

materia de que está hecha la música.

Cuánto hace que dialogas con un fantasma, preguntas. Ante el desbordamiento del mundo, solo te dedicas a guardar silencio y a evocarlo. Persigues su olor a tierra húmeda. Y anhelas su regazo que es también tu tumba.

[Saint Colombe, pág. 27]

“El silencio, como la música, es irreal. Los tiempos y los espacios vacíos no existen”. La afirmación de John Cage contiene una humildad y acaso una sabiduría: hay que renunciar al deseo de aprender *lo que se ve* para ver las cosas que se escapan por ver y no oír. Escuchar al mundo concentrado en su huida constante.

Quien vive en los acordes del clave. Quien transcurre en los violines. Quien finaliza siempre en el inicio. El tiempo, el espacio, yo. Y ninguna fisura en la triada.

[Pachelbel, pág. 28]

A la pregunta de Giovanni Quessep que abre este libro, “¿Quién eres tú que duras en el tiempo?”, la respuesta de Montoya pareciera adquirir aquí una dimensión exacta y misteriosa: es la palabra, el tiempo y el ser, triada definida sin fisuras en el silencio.

Jorge Cadavid