



Cuadernos del CILHA
ISSN: 1515-6125
ISSN: 1852-9615
mndigeronimo@yahoo.com.ar
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

Las artes se integran a mi escritura por afinidades electivas. Entrevista de Marcela Croce a Pablo Montoya

Croce, Marcela

Las artes se integran a mi escritura por afinidades electivas. Entrevista de Marcela Croce a Pablo Montoya
Cuadernos del CILHA, vol. 19, núm. 2, 2018
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181760690014>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Las artes se integran a mi escritura por afinidades electivas. Entrevista de Marcela Croce a Pablo Montoya

“The arts are integrated to my writing by elective affinities”
Interview of Marcela Croce to Pablo Montoya

Marcela Croce
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Cuadernos del CILHA, vol. 19, núm. 2,
2018

Universidad Nacional de Cuyo,
Argentina

Recepción: 19 Julio 2018
Aprobación: 16 Agosto 2018

Redalyc: [https://www.redalyc.org/
articulo.oa?id=181760690014](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181760690014)

Pablo Montoya (Barrancabermeja, Colombia, 1963) es escritor y profesor titular de literatura en la Universidad de Antioquia (Medellín). Autor de las novelas *La sed del ojo* (2004), *Lejos de Roma* (2008), *Los derrotados* (2012) y *La escuela de música* (2018). Por *Tríptico de la infamia* (2014), escrita gracias a las becas de la Alcaldía de Medellín y a la del DAAD, obtuvo el premio Rómulo Gallegos. En el terreno de la poesía publicó *Cuaderno de París* (2007), *Solo una luz de agua: Francisco de Asís y Giotto* (2009) y *Terceto* (2016), textos a los que se suma la prosa poética de *Hombre en ruinas* (2018). Sus ensayos comprenden *Música de pájaros* (2005), *Novela histórica en Colombia 1988-2008: entre la pompa y el fracaso* (2009) y *La música en la obra de Alejo Carpentier* (2013).

La presente entrevista indaga sobre el modo en que la pintura y la música se incorporan a sus narraciones, lo que favorece una lectura de los libros en el marco del comparatismo entre literatura y artes. A ese vínculo y a tales posibilidades críticas estuvo orientado el cuestionario que sigue.

1- Hay una pregunta de rigor para todo autor, que apunta a reconstruir una fenomenología de la creación. Habitualmente adquiere un enunciado próximo al interés periodístico --¿por qué decidió tomar ese tema? ¿cómo se le ocurrió la idea de escribir sobre eso?-- y arrastra una ingenua confianza tanto en la posibilidad de reponer el proceso creativo como en el desarrollo de una autoconciencia muy disciplinada por parte de quien escribe. Quisiera ser menos voluntarista al inquirir ahora sobre las razones de esta elección que se plasma en tus textos de integrar la literatura con las “bellas artes”, especialmente la pintura y la música.

La razón es sencilla: integro las “bellas artes” a mi escritura por cuestiones de afinidades electivas. Pero el origen de esta elección tal vez sea más largo de contar. Como sabes toda obra literaria, de alguna manera u otra, es autobiografía. Mi relación literaria con las artes procede de mi formación musical. Fui músico en mi juventud y llegué a la literatura a través de ella. Pensé, cuando me retiré de mis estudios de medicina que hice en Medellín, que la música sería un atajo para llegar a la escritura. Este atajo, sin

embargo, duró más de diez años. De hecho, mis primeros textos publicados fueron notas de programa que escribía para los conciertos dados en la pequeña ciudad de Tunja. Y la verdad es que nada está desarticulado en estas vivencias musicales y mi labor de escritor. A la hora de buscarle un título a mi libro de poemas en prosa dedicados a compositores, desde Venantios Fortunatos hasta Leo Brouwer, libro que publiqué treinta años después de haber escrito aquellas notas para los conciertos, encontré el de Programa de mano. Del mismo modo, la formación musical que viví en Tunja, en los años ochenta del siglo pasado, está narrada en mi última novela La escuela de música, novela que se inserta en la tradición de la Bildungsroman que inicia con el Goethe de Wilhelm Meister y alcanza alturas notables, en Alemania, con Doktor Faustus de Thomas Mann y El juego de los abalorios de Herman Hesse, novelas estas últimas que se anclan en la música. Luego, ya estando en París, amplié mis intereses literarios hacia el mundo de la pintura y la fotografía. Pero debo confesar que ni pinto ni tomo fotografías. Ni siquiera las hago en el celular. Pero, en calidad de observador, he indagado en ciertas obras visuales y las he integrado a mis libros porque me han parecido singulares a la hora de querer expresar ciertos núcleos críticos de la condición humana. No ignoro, por supuesto, que al abrazar “bellas artes” y literatura, tomo la posta de una vieja corriente literaria que, en Occidente, inicia con los griegos y que a partir del siglo XIX, con los escritores románticos, se consolida con firmeza. Mi novela y mis cuentos musicales, por lo tanto, vienen de Hoffmann y Balzac, pero también de los trabajos de Carpentier, Cortázar y Felisberto Hernández. Ahora bien, creo que las preocupaciones por estos juegos comparativos con las otras artes, empieza a afirmarse en América Latina con los escritores modernistas que, alejados de la versión regional y telúrica, se tornaron más cosmopolitas y vieron en las “bellas artes” no una manera de escapar a sus realidades nacionales, como se creyó entonces, sino porque pensaban que los diálogos con la pintura y la música les ampliaba su horizonte creativo. Y creo, por último, que en la línea de proyección de estos diálogos artísticos entre Europa y América la figura de Baudelaire es capital. Digamos que esa parte de mi obra, que se ocupa de las “bellas artes”, es una forma extensiva de lo que el poeta francés propone en su célebre poema “Correspondances”: una suerte de sinergia entre sonido, color y palabra.

2- En función de pensar en términos comparatistas amplios, abandonando las estrecheces a que nos acostumbraron las arbitrariedades europeístas del método (y me refiero menos al ejercicio europeo clásico que a cierto malentendido americano sobre esa práctica, que acarrea el servilismo de los conversos), me gustaría que repusieras algunas alternativas de incorporación de las artes plásticas al ejercicio literario. Pienso ahora en la descripción del grabado de Durero sobre San Jerónimo –que se detiene, a manera de plano detalle, en la calabaza– que hacés en *Tríptico de la infamia* y en la combinación de tu prosa poética y las pinturas de Fabio Amaya que componen *Hombre en ruinas*.

Tríptico de la infamia la he entendido, mientras iba escribiéndola, como una obra de mi madurez literaria. En ella traté de condensar mis inquietudes frente al mundo de la pintura. Estas inquietudes están

diseminadas en tres libros anteriores: La sed del ojo, novela donde establezco un vínculo entre pintura y fotografía a partir del erotismo; Trazos, libro que es, a la vez, una galería personal y una breve y poética historia de la pintura; y Solo una luz de agua, donde miro, desde el prisma de la poesía, los 28 cuadros que Giotto hizo sobre la vida de Francisco de Asís. Al abordar el tema central de Tríptico de la infamia, el de la presencia del arte en tiempos turbulentos (Guerras de religión y conquista de América), comprendí que se vería situada en el ámbito de la novela histórica. Tríptico de la infamia es, en cierta medida, una novela que cuenta lo ya tantas veces narrado, es decir los desafueros de la violencia del siglo XVI, pero lo intenta hacer desde la esencia de la pintura. En esto reside, acaso, su particularidad. Ahora bien, la pintura aparece en la novela de dos maneras: como contenido y como forma. Buena parte de ella está dedicada a describir la vida de tres pintores y a narrar, poetizar o interpretar lienzos, grabados, dibujos, mapas. Y volví a mirar a Durerero, pero lo hice desde la perspectiva otorgada por los brutales encuentros entre América y Europa. Y allí fue cuando encontré su lazo artístico con la civilización azteca, expresado en su notas de diario por los Países Bajos, pero también plasmado, aquí y allá, en varios grabados suyos como el de "San Jerónimo en su estudio". Me permití entonces proponer en la novela que Durerero es el maestro de ese otro excelente grabador, Théodore de Bry. Tríptico de la infamia juega también con la forma de los trípticos renacentistas. Tiene tres partes y ellas están escritas siguiendo algunos planteamientos propuestos por los pintores. En un tríptico pictórico se miran sus partes de modo independiente y también se mira globalmente. Y eso es, entre otras cosas, lo que le propongo al lector que entra a la novela. Ahora bien, en Tríptico no hay ilustraciones físicas y nunca pensé en ponerlas ni proponérselas al editor. Es una novela y debe leerse como tal, es decir, apoyándose en la imaginación. Pero como estamos en una época en la cual el terreno de lo visual está al alcance de nuestras manos, los lectores se acercan a la novela y buscan en internet el referente indicado. Por supuesto, que recibí con gran entusiasmo la decisión de la Fundación Mudima de arte contemporáneo de Milán de editar la novela, en italiano, acompañada de numerosas imágenes. Recuerdo que cuando la vi tuve más conciencia del espesor pictórico que sostiene el libro. Otra cosa sucede con Hombre en ruinas y las pinturas de Fabio Amaya. Como estos poemas en prosa son una meditación sobre el vestigio que han dejado las civilizaciones –en El Cairo, en Roma, en París, en Amiens, en las ciudadelas cátaras, en Ciudad de México, en Segovia-- encontré en las pinturas de Amaya un magnífico punto de encuentro. Sus obras, que fueron pintadas hace algunos años, muestran, a su vez, una serie de seres humanos que transitan por el tiempo, en medio del padecimiento y el éxtasis. Entre Hombre en ruinas y los personajes evanescentes de Amaya hay entonces un abrazo, secreto e íntimo, de dos artistas que, desde sus respectivas disciplinas, se acercan a un mismo tema existencial.

3- Una de las objeciones banales que deben soportar tus libros es la de que apelen con tanta frecuencia a temas alejados de tu condición de escritor latinoamericano. La posición simétricamente opuesta es la que sugiere que en la elección de tales temas existe no ya una vocación de

evadirte del contexto sino de representarlo de manera indirecta. Más allá de tales simplificaciones, ¿cuál es el “proyecto creador”, para decirlo en términos de Bourdieu, que mantenés como escritor latinoamericano a partir de elecciones tales como Ovidio, los pintores franceses y flamencos del siglo XVI y la música de Berlioz y Beethoven?

Una parte de la recepción de la literatura que se presenta en América Latina se ha angostado en ese tipo de prejuicios. Me han tildado, en Colombia por ejemplo, de escritor de culto, de escritor erudito, de escritor barroco, de escritor afrancesado, de escritor que huye de una realidad nacional sometida a los embates del narcotráfico, el paramilitarismo, las guerrillas comunistas y otros males contemporáneos. En Colombia, donde el realismo es tan fuerte, desde el sentimental y el telúrico hasta el mágico y el urbano (esta es la herencia dejada por Jorge Isaacs, José Eustasio Rivera, Gabriel García Márquez y Fernando Vallejo), libros míos como Lejos de Roma, Solo una luz de agua, La sed del ojo, Terceto y Tríptico de la infamia resultan raros, por no decir insulares. Pero esa crítica receptiva ha ido entendiendo que mi manera de leer a Colombia y Latinoamérica es excéntrica. En realidad, lo que sucede es que me alejo del ambiente de los conflictos colombianos para mirarlos de modo diferente. Claro está que en algunos de mis libros he abordado tales problemáticas de forma más directa, como en la novela Los derrotados y en mis libros de cuentos Réquiem por un fantasma y El beso de la noche, obras que giran en torno a la violencia que desde hace décadas ha padecido Medellín. Ahora bien, si quisiera delimitar un proyecto creador propio, pensaría en uno que cuestiona esa relación de obligatoriedad entre literatura y nación, entre literatura y región, o entre literatura e identidad. Quiero que los lectores que entren a mis libros sientan y sepan que la herencia intelectual y vital de lo que están leyendo no es Medellín, o Colombia, o París, o Roma, sino el mundo. Un ir y venir por las culturas y el tiempo para comprender mejor el presente. En este sentido, uno de mis guías ha sido Borges y su importantísima declaración que hace en su texto “El idioma de los argentinos”. Teniendo claro este asunto, que no es más que una certidumbre estética enraizada en el cosmopolitismo, agregaría que en mis veinticuatro libros que he publicado a lo largo de más de treinta años, el punto central es el arte y su diálogo con las inclemencias de la historia.

4- En *Tríptico de la infamia* las pinturas tienen múltiples funciones, una de las cuales es operar como documento de una destrucción. Es lo que ocurre con las obras de Théodore de Bry sobre el exterminio en América y la de Dubois sobre la matanza de San Bartolomé. En *Lejos de Roma*, el destierro de Ovidio parece apuntar a la liquidación de su obra. *Hombre en ruinas* lexicaliza la desintegración. En cambio, *La escuela de música* es una *Bildungsroman*. ¿Hay una relación meditada entre la inmaterialidad de la música y la construcción, por un lado, y entre la materialidad de la pintura y el desbaratamiento?

Me agrada esta interpretación de mi literatura como expresión del arrasamiento al que está destinado el ser humano. No lo había pensado así, pero ahora que lo dices me parece plausible para tratar de entender los núcleos temáticos de mis libros. Y tienes razón, en Lejos de Roma la poesía sirve para ponerse en cuestión a sí misma, pero también al Imperio Romano en su

esencia política y militar. En Tríptico de la infamia, ante las dinámicas de las crisis renacentistas, mis pintores aprenden para representar la belleza y terminan ilustrando el exterminio y el saqueo. Y es verdad que en Hombre en ruinas quien reflexiona se apertrecha en una cierta opulencia de la lengua para enfrentar el vestigio hecho de piedra y polvo. La paradoja parece imponerse cuando dedico una novela de formación a la música. Pero en este caso la conclusión que podría sacar el lector es que se trata de una formación basada en la vaguedad que soporta la música, en ese arte que pareciera no tener sentido y solo es propio de lo inasible. Pedro Cadavid, el protagonista de La escuela de música, a toda hora está confrontando esta azarosa certeza en medio de una Colombia envuelta en uno de sus períodos más violentos. Para pronunciar más estos matices contradictorios, en su periplo formativo Cadavid vive una experiencia digamos romántica de la música que lo conduce continuamente al mundo onírico, a dimensiones fantasmagóricas, a representaciones que lindan continuamente con lo ilusorio. Con todo, al final de la novela, cuando Cadavid cree que ha terminado su aprendizaje, el lector queda con la impresión de que todas esas peripecias narradas no son más que evanescencias. Y la música acentúa, creo yo, esta impresión. O sea que no hay en rigor una construcción cultural desde la inmaterialidad de la música, sino un como toque hipnótico que hace concluir esto en el lector. Porque, una vez más, estamos ante un arte, en este caso la música, que unido a la literatura enfrenta situaciones de extrema violencia y, por ende, de profunda destrucción.

5- En el orden de las “artes combinadas”, ¿cómo se produce la conjunción de pintura y musicalidad en la poesía de *Solo una luz de agua: Francisco de Asís y Giotto*? Pienso en esa idea según la cual los personajes de Giotto siempre parecen a punto de hablar. ¿Sería la poesía el modo de restituírle la voz a Francisco, complementando así la actitud del santo en la representación de Giotto?

Francisco de Asís tiene su voz en la poesía que escribió y en algunos pasajes de sus diferentes biógrafos. No sé si algo de ella se escucha en mis textos sobre las pinturas que le hizo Giotto. Lo que hice en ese pequeño libro, que está editado a manera de los misales, fue situarme en medio de ese diálogo maravilloso que entablan el pintor y el santo. Y lo hice sin desconocer mi escepticismo propio del hombre contemporáneo. Quizás lo que sobresale en Solo una luz de agua sea un sentido de la observación y la capacidad que tiene esa voz lírica de abrazar los avatares de una vida santa con el color que se despliega en los frescos. Es verdad, por otra parte, que el mundo del Giotto que tiene que ver con Francisco de Asís está impregnado de silencio. Pero al mirarlo, una y otra vez, me fui dando cuenta de que allí están, contenidos o paralizados, sonidos tumultuosos. Es un mundo que habla, que canta, que llora, que reza. Y para reinterpretarlo traté de que mi sentido de la observación se desplegara en los otros sentidos. Los sonidos, los olores, los relieves, en particular, están en sintonía con los ojos. Pero como esto puede sonar un poco a dispersión sensorial, aclaro que lo que orienta la escritura de estos textos poéticos es el título de cada escena pintada por Giotto. Por ello en Solo una luz de agua no se presenta la dispersión, lo que sí podría presentarse

en algunos pasajes de Hombre en ruinas, sino la captación de unos dramas existenciales que ofrece el referente pictórico.

6- Finalmente, te pediría una consideración sobre tu labor docente. ¿Cómo se integran tu trabajo creativo y la enseñanza en la Universidad de Antioquia? ¿Qué papel adjudicás al vínculo de la literatura y el arte en tus cursos de escritura creativa?

En la Universidad de Antioquia todavía no hemos creado un pregrado o una maestría en escrituras creativas. Estábamos haciéndolo con otros amigos escritores profesores, cuando obtuve el Premio Rómulo Gallegos y mi vida académica tomó un giro inesperado. Desde entonces me dediqué a viajar y a ser por el mundo una especie de representante cultural de mi universidad. Poco a poco he retomado las clases y me dedico a dar seminarios de los escritores que me han concernido en estas lides literarias y académicas: Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Albert Camus, Marguerite Yourcenar, etc. Al llegar de París a Medellín, y en varias ocasiones, di seminarios y cursos dedicados a la música y la literatura porque ha sido una de mis especialidades. Estos seminarios comparatistas siempre tuvieron una buena recepción por parte de los estudiantes. Pero siempre trataba de no meter mis libros en los cursos. Ahora que los estudiantes saben que el profesor que está ante ellos es alguien “reconocido”, me preguntan sobre el oficio, o a veces me pongo como ejemplo ante determinado tema, sin jamás proponer mis libros como obras de estudio. Por pudor nunca lo he hecho. Jamás podría calificar trabajos o exposiciones sobre mi vida y mi obra. Y nunca hasta el momento he dado cursos sobre literatura y pintura. Pero en muchas de mis conferencias o charlas, por petición de quienes me invitan, hablo sobre las relaciones de mis libros con las artes. Y siempre termina siendo una experiencia regocijante tanto para ellos como para mí.

El Retiro (Antioquia), octubre de 2018