



Estudios de Literatura Colombiana

ISSN: 0123-4412

revistaelc@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Arango Vélez, Camilo

Un sonido que moldea la palabra Música y literatura en Programa de mano de Pablo
Montoya

Estudios de Literatura Colombiana, núm. 41, julio-diciembre, 2017, pp. 107-121

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498354040008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

UN SONIDO QUE MOLDEA LA PALABRA
MÚSICA Y LITERATURA EN *PROGRAMA DE MANO* DE PABLO
MONTOKA*

A SOUND THAT SHAPES THE WORD
MUSIC AND LITERATURE IN *PROGRAMA DE MANO* BY PABLO MONTOKA

CAMILO ARANGO VÉLEZ
camiloarangovelez@gmail.com
UNIVERSIDAD EAFIT

RECIBIDO (15.02.2017) – APROBADO (01.03.2017)
DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N41A07

Resumen: La presente lectura del libro *Programa de mano* (2014) del autor colombiano Pablo Montoya (1963) pretende mostrar de qué manera los poemas que lo conforman introducen una reflexión en torno al ejercicio poético a partir de la articulación entre música y literatura.

Palabras clave: Música y literatura, poesía colombiana, *Programa de mano*, Pablo Montoya.

Abstract: The purpose of the present examination of *Programa de mano* (2014), by the Colombian author Pablo Montoya (1963), is to reveal the way in which the poems that it contains introduces a meditation about the poetic writing by articulating inside themselves music and literature.

Keywords: Music & literature, colombian poetry, *Programa de mano*, Pablo Montoya.

* Este artículo se realizó en el marco del Seminario de trabajo de grado de la Maestría en hermenéutica literaria de la Universidad Eafit y contó para su elaboración con la asesoría de la Dra. Alejandra Toro Murillo. El texto surge también en el marco del Semillero de investigación en Narrativa y Hermenéutica Literaria de la Universidad Eafit, en la línea de investigación en relaciones interartísticas.

Cómo citar este artículo: Arango Vélez, C. (2017). Un sonido que moldea la palabra. Música y literatura en *Programa de mano* de Pablo Montoya. *Estudios de Literatura Colombiana* 41, pp. 107-121. DOI: 10.17533/udea.elc.n41a07

Exposición

Programa de mano (2014), de Pablo Montoya, es un libro sobre música: un libro sobre los músicos y sobre sus músicas, y además un recorrido por la historia de la música occidental. Pero sobre todo, es un libro musical. Es decir, es una obra que explora y explota las relaciones entre música y literatura en varios niveles. En *Programa de mano*, ese folletín plegable que usualmente leemos a la entrada de un concierto se vuelve poema, intento de transcripción de un discurso sonoro: la obra nace de un contrapunto entre palabra poética y obra musical. Un programa de mano, en un concierto, da al público una breve reseña acerca de las obras que se interpretarán, de los compositores de dichas obras, a veces incluso de las condiciones de creación de estas, y usualmente una biografía de los intérpretes mismos.

Pretendiendo ampliar la definición conocida de programa de mano, cabe recordar que, etimológicamente, un pro-grama es aquello que va hacia la grama, hacia el grafo; es decir, hacia la escritura —lo que lleva a ella—. Es un “para la escritura”, un “antes del símbolo”; es aquello que precede a la escritura. Y es de mano, pues guía al poeta y al compositor en la escritura, en la creación. Desde el título entonces la referencia no es solo a ese programa de mano que conocemos como folletín informativo sino también a la creación poética misma.

El epígrafe del libro, de Giovanni Quessep, se plantea como una pregunta que atraviesa todo el poemario: “¿Quién eres tú que duras en el tiempo?” (citado por Montoya, 2014, p. 17). La relación entre el arte del sonido y el arte de la palabra revela, a partir de este epígrafe, una preocupación acerca del devenir y la duración. Así, la búsqueda de los poemas por capturar en palabras a la música trasciende hacia una pregunta acerca del tiempo. El conjunto de poemas puede leerse entonces como una serie de tentativas de respuesta, de versiones de réplica a esta pregunta, o de ampliaciones de ella. El verso endecasílabo hace parte del poema “Lo que dejó el invierno” (Quessep, 2007, p. 96), que está contenido en el libro *Preludios* (1980) de Quessep. Así pues, este verso tiene, con respecto a *Programa de mano*, una función justamente de *preludio*, es decir, es aquello que suena antes, que está antes del juego, del ejercicio, antes de la obra, antes de los poemas. De ese modo, este epígrafe se relaciona con la totalidad del libro, como preámbulo y como síntesis.

La pregunta del epígrafe, sostiene Chirinos, nos pone de manifiesto dos misterios de la música que se hacen patentes a lo largo de la lectura de *Programa de mano*: “[su] eternidad y, a la vez, nuestra incapacidad para

definirla” (en Montoya, 2014, p. 12). Según esa observación, la pregunta de Quessep conjuga en sí la paradoja de la experiencia musical: el hecho de que es algo que dura, que perdura, pero que al mismo tiempo es efímero, intangible, indescriptible, inefable. Chirinos señala que la exploración que *Programa de mano* lleva a cabo tiene que ver con un ponerse a prueba en esta incapacidad anticipada (en Montoya, 2014, p. 12). Es decir, el libro encara la paradoja de la inefabilidad, y lo hace a través de la creación poética.

Así pues, el epígrafe presenta una especie de definición de la música, en clave siempre interrogativa, como algo nunca completamente reconocible ni definible. Pero es esa pregunta —que es además un verso de un poema de Quessep— la que atraviesa todo el poemario. Revisando el título del poema del que proviene el verso —“Lo que dejó el *invierno*” (Quessep, 2007, p. 96)—, se resalta ese otro aspecto de la definición de la música: como cosa que perdura, que sobrevive más allá del invierno, como eso quizás no tocado por la helada, como un fenómeno vivo pero misterioso en medio del frío, de la nieve; como una hoja verde, perenne, que el arte enclava en lo inane del mundo: la música. Estas reflexiones en torno a la relación del verso de Quessep con la totalidad de *Programa de mano* nos hablan de alguna manera del papel del valor del arte y de su papel en la vida misma, del arte como memoria, como supervivencia, como resistencia, como algo que perdura, que sobrevive, que salva. Este epígrafe también anticipa así la reflexión acerca de la creación poética que está presente, como se vio, en la etimología del título del libro y que es la meditación que atraviesa la obra.

Cabe detenerse aun más en la palabra tiempo que aparece en el epígrafe. Ella, además de que señala el aspecto de la perduración del arte, abre alusiones a varios tiempos alrededor de los cuales girarán los poemas: el tiempo histórico, el tiempo musical, el tiempo de la experiencia musical; momentos, lapsos, vidas. Valga recordar que tradicionalmente se ha catalogado la música como arte de los sonidos y como arte temporal: como arte que modela el tiempo. Es en esa idea del tiempo que empezamos a encontrar paralelos entre música y poesía: este tiempo del epígrafe, haciendo parte de un verso endecasílabo, puede pensarse también en referencia al ritmo, que es un fenómeno común y esencial a ambas artes.

Programa de mano se construye sobre una línea de tiempo. De esa forma prosigue la intención, expresada por Montoya, de ser una breve y poética historia de la música. Importantes compositores de la llamada música clásica (la música occidental, erudita, académica) se suceden en orden cronológico

según sus fechas de nacimiento. A partir de cada uno de ellos se construye un poema. La música tiene de ese modo uno de sus primeros paralelos con el libro en esa línea de tiempo que es matriz estructural de la obra. Se puede pensar que esa manera de organización de los poemas nos propone un pensamiento de la Historia misma como una obra musical, en la que estos compositores se han pasado el relevo de la creación.

Este recorrido comienza con Venantius Fortunatus, el canonizado compositor de himnos litúrgicos, nacido presumiblemente en el año 536; y termina con el compositor cubano contemporáneo Leo Brouwer, nacido en 1939. Son entonces casi 1.500 años de historia de la música resumidos en 64 compositores, en 64 poemas. Se incluyen así compositores de todos los períodos de la música occidental, desde la Edad Media y los nacimientos de la polifonía, pasando por algunos compositores del Renacimiento, el Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo, el Postromanticismo y la música del siglo xx y xxi.

Las breves prosas poéticas que llevan por título el apellido de esos compositores intentan entonces cruzar la frontera entre lo audible y lo legible, explotan las relaciones entre música y literatura en varios niveles. Y lo hacen de diferentes maneras; entre ellas, el poema intenta referir un momento de la vida del compositor, o de un momento simbólico de esta; o intenta emular la poética de un compositor usando imágenes poéticas o incluso configurando él mismo un ritmo o un tono análogo al de la música del compositor al que sirve; o vierte en palabras la emoción que en el enunciador despierta la obra musical (o una obra en específico) de un compositor.

El nombre del compositor funciona a veces como guía de lectura: es metonimia de la música de ese compositor o incluso de la música en general. Aunque el poema no se agote en una lectura que intente develar las referencias a la vida y obra del compositor en cuestión, la lectura del poema en clave de ficción erudita sí puede mostrar abundantes alusiones a la historia del músico, a su poética musical o a su obra. Ejemplo de esto es el poema “Tchaikovsky” (Montoya, 2014, p. 57). Leemos en él una escena llena de alusiones: a San Petersburgo, al río Neva, a la epidemia de cólera, a la ingesta de agua contaminada (que es una de las explicaciones para la muerte de este compositor ruso), a la homosexualidad de este compositor, a la insinuación a la condena de muerte que sufrió por su orientación sexual, al suicidio inducido, a la analogía del final de su vida con el cierre de su sexta sinfonía, *Patética*, estrenada poco antes de su muerte: “cuerdas que se desvanecen” (p. 57).

Por otro lado, todos los poemas conforman un párrafo de frases cortas, en las que predomina el aplomo de la palabra justa; frases que se suceden con un ritmo detenido que da respiros, tiempos, silencios, pausas, o —como en la música y en la poesía— cesuras. Montoya mismo afirma que en los tres libros recogidos en el volumen *Terceto* (2016), dentro de los cuales está *Programa de mano*, él como escritor hace una “búsqueda estilística afianzada en la frase corta y la palabra justa” (p. 269). Solo dos de los poemas (“Liszt” y “Britten”) tienen un punto aparte y están formados por más de un párrafo; pocos exceden la extensión de una página, y la mayoría no llega a ocuparla completamente. Incluso algunos (“Franz Gruber”, “Leo Brouwer”) no sobrepasan las cuatro o cinco líneas. Así, entonces, la palabra justa se corresponde, poética y estéticamente, con la frase corta, sintética y contundente; y, a su vez, con el poema corto. Además, en términos de contenido, esta brevedad se traduce en que en la mayoría de los poemas estamos ante un instante de la vida del compositor; esa es generalmente la trama de la escena poética que leemos. Leemos un momento, una escena sutil, una imagen central en la vida de estos artistas, una especie de instantánea que está llena de alusiones.

Los 64 poemas pueden agruparse según la perspectiva en la que se ubica su enunciador. Así, el poema a veces toma la primera persona dándonos la impresión de que lo que estamos oyendo es la voz del compositor; otras veces ese enunciador poético parece recordar sus experiencias de escucha de alguna obra. Unas veces el enunciador es un narrador omnisciente, que observa al compositor, lo describe, narra una escena, relata una acción; otras, ese enunciador tutea al músico, configurándolo a través del uso de la segunda persona. Ese juego de enunciadores se combina con el de los receptores dándonos una ilusión de diálogo, de contrapunto, de polifonía. Pero finalmente, en ese juego de voces vemos siempre un reflejo del poeta mismo, así como en cada trozo de música hay una ilusión de línea, detrás de la cual siempre está su compositor.

En algunos de los poemas, la narración se vuelve el principal pretexto para la formación del texto; en otras, las palabras se suceden en un orden que rompe cualquier ilusión de relato, generando una profusión de imágenes que puede rayar a veces con el hermetismo, y que hace lejana la relación del texto con el nombre del compositor que lo preside.

Todas esas variaciones en el estilo de los poemas a veces están en relación con el músico alrededor del cual surgen, e intentan responder a la poética musical de ese compositor. De ese modo, el poema entonces inten-

ta configurar en sí mismo la música del compositor al cual se refiere. Por ejemplo, en “Bach”, el poema ocurre en un orden cronológico, se nos relata una escena de manera más o menos clásica. Vemos a Ana Magdalena entrar en la catedral, fascinarse profundamente con la música que allí resuena, y finalmente correr despavorida ante la presencia del intérprete, Bach, a quien confunde con Dios. En él, la mayor parte de las oraciones cumple con una sintaxis regular, como respetando la claridad de las voces de una fuga del compositor barroco, como siguiendo las reglas clásicas de la construcción contrapuntística tonal. En contraposición a esta construcción narrativa que se correspondería con una estética musical dominada por las reglas de la armonía tonal y el contrapunto, vemos, por ejemplo, en los poemas que se construyen alrededor de compositores contemporáneos, algunas infracciones al ritmo y a la sintaxis; su construcción es más irregular, los puntos seguidos separan sintagmas y no oraciones completas. Esta disgregación lingüística se correspondería con los rompimientos de los principios musicales clásicos que se dan en las músicas de estos maestros modernos. Un ejemplo es el poema “Arvo Pärt” (Montoya, 2014, p. 87), uno de los más cortos de la serie, en el que vemos a ese compositor estonio buscar su inmortalidad dentro del silencio, el cual constituye un elemento esencial de su música minimalista religiosa. Encontramos otro ejemplo en el poema “Pierre Henri” (Montoya, 2014, p. 85), el cual está construido como una lista que no evade la cacofonía. El poema intenta acercarse así a la música concreta de este músico francés, construyendo un paralelo con las cintas de grabación llenas de sonidos cotidianos repetitivos, manipulados rítmicamente, a partir de los cuales se construye la música concreta.

Esta característica de algunos de los poemas de *Programa de mano* es de especial interés, ya que en ellos la dimensión de la música se alcanza de una manera más compleja, pues su intento es el de configurar o codificar la poética musical del compositor alrededor del cual surgen. En ellos, la relación con la música trasciende lo temático, lo descriptivo, lo narrativo, y es la escritura misma la que trata de condensar la poética musical del compositor a partir del cual surge el escrito. Esta articulación entre música y literatura, que se lleva a cabo a partir de una transposición de elementos musicales al poema y de elementos del poema a la música, es la que sirve de pretexto al autor para introducir su reflexión en torno a la creación poética.

Por otro lado, pueden rastrearse algunos temas y motivos constantes alrededor de los cuales se construyen los poemas. Vemos a estos hombres, a

estos compositores, de cara al misterio del amor, de la muerte, de la creación misma (o de la imposibilidad para crear), del sueño y de la enfermedad, de la guerra, de la naturaleza. Algunos músicos son retratados en un instante central, especialmente representativo, de epifanía (de aparición, de revelación de algo que está por encima, ¿de la música quizás?). La música aparece entonces relacionada con esos aspectos misteriosos, inasibles, indefinibles de la existencia, tales como la naturaleza, el sueño, el amor, la muerte... incluso a veces como metáfora de ellos. Lo que vemos finalmente es a una serie de hombres que han creado la música, buscado la belleza: son ellos quienes duran en el tiempo, en tanto que perdura su música.

Es entonces justamente ahí donde el poeta instala su idea de la creación poética, y en general del arte en relación con la vida. La obra que resulta puede leerse entonces como una reflexión acerca de la creación, de la escritura misma. En ese intento de traducción de lo indecible, de la música, de la experiencia musical, que es efímera pero paradójicamente duradera, hay un constante buscar sin encontrar que es lo que configura el poema. Como ejemplo de esto, recordemos el poema “Liszt” (Montoya, 2014, p. 50), en el que la voz poética propone un juego con las manos del compositor húngaro y con las manos del yo enunciador: “Tus manos, quiero creer que son las mías. [...] Mis manos, ojalá fueran las tuyas” (p. 50). El final de este poema lamenta no poder escribir el poema que ya hemos leído: esas manos, torpes y temblorosas, “no logran escribir el poema” (p. 50). O recordemos el afán con que Rameau, en el poema que lleva su nombre (p. 33), se levanta del lecho que comparte con su amada para intentar capturar el ensueño en el clavicordio, con premura, antes de que se le escurra de las manos. O la idea de la creación musical como una búsqueda, que se evidencia de manera especial en el poema “Josquin de Prés”: el cuerpo de ese yo enunciador siente que debe levantarse y “escribir la música que te busca y jamás te encuentra” (p. 22).

Programa de mano es, pues, como dijimos, un libro sobre música, sobre músicos. La relación entre estas artes se da en varios niveles: es un libro sobre compositores, una historia de la música y también es un libro sobre la experiencia musical. Más allá de eso es incluso un libro sobre la(s) poética(s) musical(es); un poemario sobre la creación musical y, por extensión, sobre la creación artística. La articulación de estos poemas con la música se da en varios niveles (lógico, simbólico y material —sonoro e incluso visual). El juego entre palabra y sonido, literatura y música se da en los poemas en el plano de la historia y del discurso, en su función y en su estructura, en su forma y su

contenido. Con respecto a esto, Françoise Escal nos recuerda que la literatura “no solamente puede hablar de la música: ella misma hace música” (1990, p. 338). Así, la línea musical deviene línea poética. El poeta deviene, de alguna manera, compositor. La música deviene literatura. *Programa de mano* puede considerarse la escritura resultante de ese movimiento, de ese devenir.

Desarrollo

Revisemos ahora cómo se da esto en uno de los poemas de la serie. Describiremos el poema en varios niveles de análisis (lógico, simbólico, formal, o, en otras palabras, morfosintáctico y fonético-fonológico), para develar la manera en que música y literatura se articulan en él. Tomemos, por ejemplo, el último poema de la serie, que se construye a partir del nombre del compositor cubano del siglo xx, Leo Brouwer: “Estoy en tus brazos de agua. Sobre tu seno de viento intento descansar. Veo una pequeña señal en tu recinto más oculto. Y entre sus paredes negras, tocadas por un ala de luz, logro por fin dormir” (Montoya, 2014, p. 89).

El poema es uno de los más cortos del conjunto. En él se crea un yo enunciator a partir de cuatro verbos conjugados en primera persona: estoy, intento, veo, logro. En esas cuatro acciones hay una secuencia, un movimiento que va desde el mero estado, pasando por el intento (por el tentar adentro), llegando luego a la visión y finalmente alcanzando un logro. El poeta configura también un receptor (un “tú”) a partir del pronombre posesivo (“tus brazos”, “tu seno”, “tu recinto más oscuro”). ¿Quién es entonces el “yo” que habla?, ¿el poeta?, ¿Brouwer?, ¿el lector? El poema considera y genera esa apertura. Y, ¿a cuál “tú” se dirige? Es legítimo pensar que el poeta se dirige al lector, o que se dirige a Brouwer o a la música, o a la música de Brouwer. O que Brouwer se dirige a su música, o al poeta, o al lector, o a la Música en general. O que el lector, apropiándose de ese yo, se dirige al poeta o a Brouwer, etcétera.

Por otro lado, ese “tú” receptor del poema se configura como un cuerpo a partir de sus brazos y su seno, en una referencia a lo materno, al nacimiento, al sueño; pero también el cuerpo de ese “tú” nos pone en mente a una guitarra, instrumento que se posa en el seno, que se sostiene con los brazos, y que además tiene un papel central dentro de la obra de Leo Brouwer. El esbozo de ese cuerpo (madre-guitarra) se une a un boceto de la naturaleza: los brazos son de agua, el seno de viento; elementos de la naturaleza leves, pasajeros, que fluyen, que pasan, que transcurren; metáforas del tiempo o de la

música. En ese cuerpo designado por el “tú” llega, “por fin” el yo enunciador a un recinto oculto; recinto que puede pensarse como un vientre o también como la caja de resonancia de una guitarra. Ese lugar es oscuro, pero en él aparece “un ala de luz” que toca (como se toca un instrumento musical) e ilumina; un sonido que ilumina el silencio: la música como una pincelada de luz en la oscuridad. Esa ala surge también como conjugación del cuerpo con la naturaleza: es un brazo de viento.

Las tensiones luz-sombra, vigilia-sueño, yo-tú atraviesan y generan el poema. El “yo” enunciador intenta descansar y logra “por fin dormir”. Con ese “por fin” se vuelve a resaltar el camino que señalan los verbos: el que va de la quietud al movimiento, de la mera inmanencia al acto, al sueño: es decir, a la visión, a la creación, al poema, a la fantasía, a la música. Lo que la voz poética entrevé en el recinto oscuro es una “pequeña señal”, un ala de luz: una vibración, un sonido o un color, o un poema; una señal que, en este caso, es además sonora, fonética: la eñe despidе un brillo que ilumina la tonalidad de una prosodia en la que predomina el seseo. Si ese “tú”, como es posible, es una forma de dirigirse a la Música, entonces podemos leer en el poema una representación de esta como matriz, como madre, y también como naturaleza, representada en el fluir de sus elementos: como un fluir ella misma. También se la ve como un refugio oscuro, misterioso, pero tocado por una breve luz, por una pequeña señal, por una cosa sutil, ligera, pequeña, que, entrevista, permite el logro, el sueño. Una pequeña señal como lo es el poema mismo en la página (ocupa quizás un 10% de esta), o como lo es la vibración del fonema /ñ/.

Desde una aproximación más intertextual, es interesante recordar que en la obra de este compositor cubano, nacido en 1939, se destaca su producción para guitarra y, que en algunas de sus creaciones, la naturaleza tiene un papel central. Valga recordar títulos de alguna de sus obras como *Acerca del cielo*, *el aire y la sonrisa* y *Mitología de las aguas*. Esta última pieza, escrita para guitarra y flauta (pensar las cuerdas de la guitarra como una cascada —agua—, y en la flauta como viento), está dividida en cuatro movimientos: “Nacimiento del Amazonas (Brasil)”, “El lago escondido de los Mayas (México)”, “El Salto del Ángel (Venezuela)” y “El güije, duende de los ríos de Cuba (Caribe)”. La obra puede comprenderse como una reflexión acerca del agua como fuerza fundamental. El agua es una metáfora recurrente de la música, y tanto el río como la música, en su transcurrir, son una imagen del tiempo. Los cuatro movimientos que conforman esta sonata permiten una lectura paralela a las

cuatro oraciones que conforman el poema: “Estoy en tus brazos de agua” es equivalente a un *nacimiento* (nacimiento de un río que luego se desplegará en brazos, pero también nacimiento-inicio de la vida humana, momento en el que se sale de ese recinto oscuro y se permanece en los brazos y el seno de una madre); el *lago*, segundo movimiento, es una especie de seno: el agua en él descansa, permanece quieta; en la oscuridad de ese recinto, en el fondo de un lago, surge una señal, un *ángel*, un salto, un *ala*; y, finalmente, el güije, ese duende nocturno de la mitología cubana que suele aparecer en los cursos del agua, surge como un sueño: es la fantasía alcanzada por el poeta, por el compositor, al otro lado de la vigilia, al entrar en el terreno de la fantasía, de la imaginación, de la creación artística.

Cabe así mismo recordar una serie de diez estudios para guitarra compuestos por Brouwer (los *Nuevos estudios sencillos*) en forma de homenaje a grandes compositores (*omaggi* a Debussy, a Stravinsky, a Villa-Lobos). La poética de estos estudios está emparentada con la de Montoya. En ellos, el compositor pretende conjugar, sintetizar algunos rasgos de la estética musical de estos autores canónicos, del mismo modo en que Montoya pretende captar algo de esos músicos en sus poemas. Los estudios son cortísimas muestras que recogen rasgos del estilo de los compositores. El ejercicio literario de Montoya es paralelo, pues, al homenaje musical de Brouwer.

Como vimos en el anterior ejemplo, el tema de la música le permite al escritor proponer una visión sobre la creación artística como un proceso que logra alcanzar el misterio y traducir en imágenes poéticas las percepciones sonoras. El poeta se piensa como un filtro, como intérprete: como un cristal a través del cual pasan los fenómenos y se convierten en poema.

Con respecto a lo anterior, cabría entonces establecer una relación intertextual entre *Programa de mano* y los famosos versos de Charles Baudelaire en “*Correspondances*” (Baudelaire, 2008, p. 37). Ya el mismo Montoya en su trabajo alrededor del papel de la música en la obra de Alejo Carpentier señala que este soneto insinúa la unión de todas las expresiones artísticas en el poema (Montoya, 2013, p. 18).¹ Recordemos el primer cuarteto: “*La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; /*

¹ El libro *La música en la obra de Alejo Carpentier* (Montoya, 2013) se ocupa directamente de la relación que la obra de ese escritor cubano tiene con la música. En una primera parte de ese texto se hace un recorrido histórico sintético por las relaciones entre poesía y música, que va de Homero hasta Carpentier, pasando por los trovadores medievales y por los poetas Paul Verlaine, Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé.

L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers". Para *Programa de mano*, la música sería ese "templo" del que habla Baudelaire, del que a veces salen "confusas palabras"; ese "bosque de símbolos" a través del cual el poeta pasa confundiendo en los ecos de una "unidad profunda y tenebrosa". Así, el resultado, en este caso, es que los sonidos y las palabras se corresponden: la música y la poesía. Este ejercicio baudelaireano de imbricación del poeta con el misterio de la naturaleza a través de la sinestesia —"perfumes", "colores", "sonidos"—, que se nos presenta en el conocido soneto, sirve de analogía a la exploración de las relaciones entre música y palabra que articula *Programa de mano*. Es decir, puede pensarse en esos mismos términos el intento de transposición de la música al poema que se lleva a cabo, en *Programa de mano*, intento que es más bien una interpretación de la música, un intento de mimesis de lo inefable, de traducción del misterio.

Valga traer a colación, a propósito de esas "correspondencias", el comienzo del poema "Marin Marais" (Montoya, 2014, p. 29): "Toco las cuerdas como si tocara con mi olfato el rocío en hojas ocreas". El verbo tocar y sus posibilidades táctiles y musicales sirve para el juego sinestésico entre ejecución de la viola da gamba, olfato, color y, en general, sensación corporal. Tacto, oído, vista, olfato se aúnan en esa búsqueda de una música que, al final del poema mismo, no se encuentra; y en ese no encontrarse, la música surge y perdura, del mismo modo en que surge y perdura el poema: "Soy ese que perdura mientras la viola da gamba suena" (Montoya, 2014, p. 29). El yo enunciador se ha convertido en intérprete de la música de Marais, y ambas figuras desaparecen y se transustancian: pasan a ser el sonido mismo del instrumento, resaltando una de las características que la música comparte con la danza: la de que el intérprete asume además el rol del medio, es decir, que el bailarín *es* el baile y el músico *es* la música. Extendiendo esa analogía a los poemas, el poeta *es* el poema. El final de este poema nos remite, directamente, a la pregunta de Quessep que abre el poemario, pareciendo que responde: "soy el sonido de la viola da gamba, soy la música de Marin Marais".

Es interesante observar que las consideraciones en torno a la articulación entre música y literatura que hemos subrayado en *Programa de mano* nos insinúan una concepción del texto poético como partitura musical. El antropólogo inglés Tim Ingold, en su libro *Une brève histoire des lignes* (2007), reflexiona en torno a esa relación entre línea musical y línea poética, a partir de una pregunta acerca de la distinción entre canto y palabra. Es decir, su

indagación parte de una pregunta acerca de la diferencia entre dos posibles usos de la voz: el del lenguaje y el de la música (p. 13). Ingold nos dice que “la significación del sonido en la música está ligada necesariamente al sentimiento que evoca en nosotros”, mientras que “el sentido de las palabras no se encuentra en su sonido ni en los efectos que tienen sobre nosotros, sino más bien *detrás* de los sonidos” (p. 13). Sin embargo, esta distinción deja de ser válida para el uso poético del lenguaje, en el que la musicalidad de la palabra y del verso, el ritmo y los factores musicales de la lengua, cobran sentido a partir de su sonido y efecto. La poesía, debido al estrecho vínculo que presenta entre elementos sonoros y semánticos del lenguaje, se mueve e intenta salvar la escisión moderna entre esos dos usos del lenguaje. A propósito, recordemos con Escal que “el poeta debe no solamente pensar por series asociativas sonoras, sino, conjuntamente, por series asociativas semánticas: acercar el sonido y el sentido [*son et sens*]” (1990, p. 339). Ingold define esa ruptura así: “La noción que prevalece hoy en día define a la música como un ‘canto sin palabras’, privado de su componente verbal, [y al] lenguaje como un sistema de palabras y de significaciones que funcionan independientemente de la verbalización sonora de las palabras” (2007, p. 8). Finalmente, el inglés apunta que el resultado es que hoy la música es sin palabras y el lenguaje ha sido reducido al silencio.

Por otro lado, indagando por la relación entre texto y partitura musical, Ingold señala que en

[...] la medida en que consideramos que el poeta explota la sonoridad de la palabra escrita para crear efectos, el poema está más cercano a la música que al lenguaje; pero si consideramos que el poema es antes que nada una composición verbal, entonces nos parece que está más cerca del lenguaje que de la música (p. 22).

Esto lo lleva a concluir que el poema es a la vez un texto y una partitura, y ninguna de las dos exclusivamente.

Estas consideraciones de Ingold son aplicables en específico a *Programa de mano*, a partir de la idea del devenir: el libro es el resultado del devenir del poeta en compositor, de la música en literatura, del texto en partitura. *Programa de mano* es un libro y una partitura.

Observemos ahora el poema “Arvo Párt”:

El silencio. En las fisuras que dejan los instantes. En el ámbito húmedo de las iglesias. Inmiscuido en el sueño de los pájaros y los peces. Sosteniendo la caída de las grandes aguas. Con la paciencia de un monje lo persigo. Hasta que logro capturarlo. Mi pequeña inmortalidad resuena entonces (Montoya, 2014, p. 87).

La dimensión de la música se alcanza en el poema a través de un intento de transposición de la estética musical minimalista, silenciosa y religiosa de este compositor contemporáneo de origen estonio nacido en 1935. No es necesario adentrarnos en una descripción musical de la obra de Pärt. Nuestra observación parte de la estética musical que propone (que interpreta) el poema. Finalmente, lo que presenciamos en el poema es una interpretación que Montoya hace de la música de Pärt. Recordemos, con Terry Eagleton, que “un poema constituye las cosas mismas de las que trata” (2007, p. 85). Es así que el poema *es* la música de Pärt.

Ese intento de transposición se da, en el poema, en dos niveles. El primero atañe a la forma. Ahí observamos, en primer lugar, una característica en cuanto a la puntuación: la abundancia de puntos seguidos genera un ritmo detenido, de células pequeñas, de constantes cesuras que tiene relación con la música del minimalismo, en la que pequeñas células rítmicas se repiten. El silencio es lo primero que se nombra en el poema, pero también es una dimensión de la música que se alcanza con esa forma de puntuación: cada punto seguido es un respiro, un silencio, una pausa.

Otro nivel en el que se plasma la poética musical de Pärt puede rastrearse mediante el sondeo de conjuntos semánticos: el monje, la iglesia, la inmortalidad generan el campo de lo religioso, que es central en la creación del músico estonio. Y esa dimensión religiosa aparece en relación con la naturaleza (grandes aguas, peces, pájaros, humedad). El otro conjunto significativo importante que puede rastrearse en el poema es el que hace referencia al tiempo, ampliando así la reflexión que atraviesa el libro desde el epígrafe. Las palabras “instante”, “inmortalidad”, “paciencia” dan cuenta de un proceso en el tiempo, de una búsqueda que desemboca en la resonancia de una “pequeña inmortalidad”. Esa resonancia es una de las respuestas a la pregunta de Quessep, es una de las manifestaciones de eso que dura en el tiempo y que es indefinible. La búsqueda en la que vemos al yo enunciadador en el poema (*persigo* al silencio, *logro* capturarlo, *mi* pequeña inmortalidad) es justamente la de la creación. El poema mismo, como su “protagonista”, ha logrado capturar al silencio: en su ritmo, en su sintaxis entrecortada que, “con la paciencia de un monje”, va sumando sintagmas incompletos, reflejando los motivos cortos que pueblan la música silenciosa de Pärt.

Marchal señala que “para acercarse a la dimensión sonora, el poema tiende a adoptar giros inesperados, inversiones, un léxico raro o aproximativo, con el fin de presentar un esquema rítmico o de presentar los ecos sonoros

perseguidos” (2007, p. 33): el poema “Arvo Párt” es un claro ejemplo de tal búsqueda del lenguaje, de esa pretensión de cercanía entre una poética musical y un texto poético. Se subraya de ese modo dentro del poema lo que Marchal llama la “tensión entre forma y mensaje” que genera en la poesía esa “primacía del significante” (p. 33). Valga recordar a este respecto, con Escal, que esa “prioridad dada al aspecto sonoro del texto confiere a la lengua [del poema] el mismo funcionamiento simbólico que tiene la música: su sentido, in formulable, *es su forma*” (1990, p. 339).

Reexposición

Esta lectura del libro *Programa de mano* pretendía revelar de qué manera se puede considerar que los poemas que lo conforman alcanzan la dimensión de la música, observando las relaciones evidenciables en ellos entre estas dos artes, en distintos niveles. Se quiso mostrar que los poemas son el resultado de una interpretación de la música del compositor a partir del cual surgen, es decir, que son un intento de transposición de la música a la literatura. La búsqueda de Montoya es codificar o configurar en sus poemas una poética musical a través de un proceso de intercambio constante que presta elementos de la música al poema y elementos del poema a la música. El resultado de este juego de relaciones artísticas puede leerse en clave de una reflexión en torno al ejercicio creativo, poético.

Retomemos el título del presente texto: “Un sonido que moldea la palabra”. Sugerimos en él que *Programa de mano* es el resultado de la modelación de la palabra a partir del sonido, de la poesía a partir de la experiencia musical; pero hay que notar que el título —que, por lo demás, es una variación de una expresión del poema “Stravinsky” (Montoya, 2014, p. 68)— da cabida a otra lectura: sería posible entender que lo modelado es el sonido mismo a partir de la palabra. Finalmente, lo que se quiere señalar es el juego necesario que se da entre forma y contenido en esa articulación entre la música y la literatura; un juego que se establece en el intercambio constante y de doble vía de componentes musicales y verbales. Pero es escondido en el verbo “modelar” donde se encuentra el agente que realiza el vínculo. Ese verbo —que además tiene resonancias en el terreno de las artes visuales, poniendo en juego también la referencia a la pintura y a la escultura— insinúa la figura central, a partir de la cual se propone la reflexión que atraviesa el libro: la figura del artista, del modelador de palabras, de sonidos, del tiempo. Y este personaje, esta figura,

que no es más que la voz enunciativa de los poemas, es a su vez metáfora del papel perenne del arte en la vida, en el tiempo.

Referencias bibliográficas

- ^{1.} Baudelaire, C. (2008). *Les Fleurs du Mal. Édition de Claude Pichois*. Paris: Folio Classique.
- ^{2.} Eagleton, T. (2007). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- ^{3.} Escal, F. (1990). *Contrepoints. Musique et littérature*. Paris: Meridiens Klincksieck.
- ^{4.} Ingold, T. (2007). *Une brève histoire des lignes*. Paris: Zones sensibles.
- ^{5.} Marchal, H. (2007). *La poésie*. Paris: Flammarion.
- ^{6.} Montoya, P. (2013). *La música en la obra de Alejo Carpentier*. Medellín: La Carreta Literaria.
- ^{7.} Montoya, P. (2014). *Programa de mano*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- ^{8.} Montoya, P. (2016). *Terceto*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- ^{9.} Quessep, G. (2007). *Érase mi alma. Antología*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.