

LA MÚSICA EN LAS OBRAS DE PABLO MONTOYA Y GE FEI*

巴勃罗 蒙托亚和格非作品中的音乐

JINGTING ZHANG

felisazhang007@gmail.com

UNIVERSIDAD DE ESTUDIOS INTERNACIONALES DE SHANGHAI

RECIBIDO (12.02.2017) – APROBADO (08.05.2017)

DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N41A08

Resumen: Pablo Montoya y Ge Fei son dos escritores contemporáneos de Colombia y de China que comparten muchas similitudes: uso de factores musicales en sus obras, preocupación por los problemas sociales, etcétera. En este artículo, analizaremos la musicalidad desde tres perspectivas: la música como tema central en las obras literarias, la narración musical y la musicalidad en chino y en español mediante las teorías de la escala musical de China y Occidente.

Palabras clave: musicalidad, literatura comparada, narración.

摘要: 哥伦比亚当代作家巴勃罗蒙托亚和中国当代作家格非有许多共通性：在作品中使用大量的音乐元素、关心社会问题等等。本文旨在通过中国和西方的音阶理论从三方面分析两人作品中的音乐性：音乐作为文学作品中的中心思想，音乐叙事及通过中西方音乐理论阐释两种语言的音乐性。

关键词: 音乐性；比较文学；记叙

* Quiero dar un agradecimiento especial a mi profesor de piano Zhang Yan por su asesoría para este artículo; él es experto en la teoría clásica musical china. Entre sus obras están *Análisis sobre Escala musical china* (2006) e *Investigación de la cultura musical clásica china* (2015). También agradezco el apoyo del CSC (China Scholarship Council).

Cómo citar este artículo: Zhang, J. (2017). La música en las obras de Pablo Montoya y Ge Fei. *Estudios de Literatura Colombiana* 41, pp. 123-138. DOI: 10.17533/udea.elc.n41a08

Introducción

Pablo José Montoya Campuzano (1963), escritor colombiano, realizó estudios en la Escuela Superior de Música de Tunja. Esto explica que en sus obras sea notable la presencia de la música, sobre todo en *La sinfónica y otros cuentos musicales*, *Música de pájaros*, *Programa de mano* y *La música en la obra de Alejo Carpentier*. Podemos abordar la música como tema central en algunas obras literarias. Asimismo, se puede estudiar la musicalidad presente en los textos literarios como música interna, por efecto de sus recursos retóricos, fónicos y puntuación, por ejemplo. Tal como sucede cuando leemos “Lao Tsé” de *Terceto* (Montoya, 2016a), texto que produce en el lector una sensación melódica. En las obras de Montoya, nos atrae una brisa de la inteligencia de la sabiduría china, sobre todo el taoísmo y la serenidad.

Ge Fei (1964) es el seudónimo de Liu Yong, quien se graduó en la Universidad Normal del Este de China en 1985 y se doctoró en el año 2000. Actualmente es profesor de literatura de la Universidad Tsinghua. En 2015 ganó el premio de novela Mao Dun con la *Trilogía de Jiangnan*. Además, ha publicado *Una bandada de pájaros marrones*, *El invisible*, *La máscara de Borges*, *Garza oculta en la nieve: el tono y la nada en Jinpingmei*, *La sonrisa de Mona Lisa*. *Colección de relatos y novelas cortas*, *Aguardando el viento de primavera*, entre otras. Ha sido influenciado por la literatura latinoamericana, y en especial por Borges, Vargas Llosa y García Márquez.

Tanto Montoya como Ge Fei tienen mucho en común: son contemporáneos, combinan la docencia universitaria con la literatura, tienen una fascinación por la música que expresan en sus obras. Por eso, en este artículo vamos a realizar un estudio comparativo sobre la relación entre la musicalidad y la narración literaria en algunas obras de Pablo Montoya y de Ge Fei. La música es un lenguaje, una herramienta, algo metafísico que influye tanto en nuestra vida como en la creación literaria. China, un país con más de cinco mil años de civilización continua, ha desarrollado un sistema musical muy complejo y profundo de teoría de la música que comprende teorías estéticas, temperamentología y morfología, relacionadas con las antiguas escuelas filosóficas confucianista, taoísta y mohísta.¹ Entre estas se destacan la teoría San Fen Sun Yi Fa del sistema tonal chino y la escala de cinco sonidos Do, Re, Mi, Sol, La. En las últimas décadas, debido a la política de reforma y apertura de

¹ Confucio, Lao Tsé y Mo Zi son filósofos chinos muy importantes durante los períodos llamados de las Primaveras y Otoños (770-476 a. C.).

China, las teorías de la música clásica occidental han influido decisivamente en su música. Y, en parte, las teorías chinas han llegado a otros continentes.

De esta manera, con la comparación de las teorías musicales en China y en Occidente, vamos a analizar cómo podrían aparecer estos factores musicales en las obras de Montoya y de Ge Fei. ¿Qué función tienen la narración musical y el lenguaje musical dentro de una obra literaria? ¿Cómo influyen la música clásica china y la occidental en la escritura de Ge Fei y Montoya, respectivamente?

Aunque es una creencia común que la música es un lenguaje universal, se debe recordar que las músicas operan de diferentes maneras según las distintas reglas y estructuras que hayan sido construidas en cada cultura. Para describir la función y las influencias de la música clásica, tanto china como occidental, en textos literarios contemporáneos, debemos conocer lo básico de las teorías musicales (historia, extensión, lenguaje, influencia social, etcétera). A diferencia de la función de entretenimiento y de ocio de la música occidental, los chinos utilizaron la música para cantar himnos en honor al cielo y a los antepasados. Así que la música china tradicional es de carácter ritual. La música clásica china nos demuestra que la escala china estaba formada por cinco sonidos: Gong (宮), Shang (商), Jue (角), Zhi (徵), Yu (羽), que corresponden a Do, Re, Mi, Sol, La, respectivamente.

El gu qin (古琴), empleado en las ceremonias musicales de la China antigua, tenía cinco cuerdas. Los chinos escribían la música. O sea, en la antigüedad, los chinos anotaban la música en los manuales escritos y no utilizaban ningún tipo de pentagrama. El sistema tonal está basado en San Fen Sun Yi Fa (三分损益法), es decir, un tercio más y un tercio menos. Si recordamos la escala pitagórica, no es difícil entender el San Fen Sun Yi Fa. Los pitagóricos producían los sonidos haciendo vibrar una cuerda y variando la longitud de esta. Así obtenían sonidos de distintas alturas. La observación fundamental que hicieron consistió en que dos sonidos tocados simultáneamente resultaban agradables (consonantes) cuando el cociente entre las longitudes de las cuerdas era una fracción cuyo numerador y denominador eran números enteros y pequeños. Luego lo confirman desde una serie de fórmulas matemáticas para calcular la frecuencia. De un modo similar, en *Explicaciones del Capítulo Di Yuan de Guan Zi*,² se planteó el origen de la escala de cinco tonos y el algoritmo de San Fen Sun Yi Fa. Las explicaciones son así:

² Guan Zi, también se llama Guan Zhong, fue filósofo y político del Período de Primavera y Otoños. Escribió sus pensamientos en chino antiguo y sus discípulos los organizaron

Tomamos Huang Zhong como el tono inicial—Gong, con Lü 81, lo dividimos en tres partes iguales, multiplica 4/3, conseguimos Lü 108. Esto es el sonido Zhi. Luego dividimos Zhi en tres partes, elegimos una y la hacemos multiplicar 2/3, conseguimos Lü 72, que es el sonido Shang. Con el tercio de Shang, multiplica 4/3, logramos Lü 96, que es el sonido Yu. Con el tercio de Yu multiplica 2/3, tenemos Lü 48, que es el sonido Jue (Guan Zi, 1981).³

La octava musical europea está compuesta por cinco tonos y dos semitonos, distribuidos de la siguiente manera: do, re, mi, fa, sol, la, si. Comparada con esto, en la escala de cinco sonidos de la teoría musical china faltan los dos semitonos fa y si. Estas diferencias musicales influyen en las maneras de concebir los sonidos armónicos, agradables, y por defecto, en las maneras de pensar la escritura literaria. Ahora vamos a observar cómo dejan huellas en las obras literarias de Montoya y Ge Fei.

La música, tema central en *La sinfónica* y *El invisible*

La relación más evidente entre música y literatura se produce cuando una obra literaria se refiere a la música o a sus instrumentos y compositores. Como ya lo hemos señalado, son numerosas las obras de Montoya en las que se habla de la música. En ellas, el autor ha intentado resolver la idea, ya conocida, de que la música y la literatura tienen mucho que ver una con la otra. El mismo Montoya recuerda la opinión de uno de sus colegas colombianos: “Me apoyo en lo que dijo García Márquez, que cada escritor tiene un ritmo particular de escritura, que tiene que ver con la respiración, con los pasos, porque fisiológicamente somos ante todo ritmo” (Montoya, 2016b). *La sinfónica y otros cuentos musicales* fue escrita en el primer periodo de creación de Pablo Montoya, cuando todavía era estudiante de música. En esta obra podemos notar la sensibilidad, la descripción psíquica o incluso el amor mediante la narración musical. El primer cuento es “El Madrigal”, que relata el proceso de creación del Príncipe de Venosa. La historia se narra en torno a cómo terminar el pentagrama, pero no se limita a esto. El cuento se llena

como colecciones. La cita original es del chino antiguo: 三分所生, 益之一分以上生, 三分所生, 去其一分, 以下生. La autora lo tradujo al chino mandarín y luego al español.

³ La actual escala cromática (la escala dividida en 12 semitonos) fue conocida por los chinos. Según la leyenda, el emperador Hoang-ti ordenó a su maestro de música —Ling Lun— visitar los confines del imperio. Hallándose en cierto valle, cortó una rama de bambú (lǜ), sopló en él y brotó un sonido. Así que tomamos Lü como unidad de medida para calcular los sonidos.

de reflexiones y confusiones filosóficas sobre la vida, el amor y la muerte. Y, precisamente, hay descripciones de la creación musical:

Y que después pase, poco a poco, por los trances de un dolor construido con disonancias nunca antes utilizadas. Además, superada la impotencia del comienzo, lo escrito es lo más cercano a los vestigios sonoros del sueño. De ese sueño que se le instaló en la memoria, como un paisaje nefasto, en las vísperas del matrimonio (Montoya, 1997, p. 2).

El filósofo chino Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu. Igual en esta cita, notamos que Montoya tejía un sueño para el protagonista, el Príncipe de Venosa, en el que no podía distinguir lo pasado, los dolores, si las sensaciones son reales o soñadas. ¿El dicho paisaje nefasto como el sueño en la memoria es un augurio? ¿O la línea del desarrollo de la creación musical es un hilo que conduce al destino? Montoya (1997) despertó el interés de los lectores y les dio un panorama en el que la conciencia personal y las experiencias están relacionadas con la música. El príncipe confesó a la menina su amor directamente e hizo una boda lujosa como la de los nobles. De ahí el protagonista se creyó sensato por el entendimiento del amor completo. Luego la música era el presagio que guiaba el desarrollo de la historia. Solo los que experimentaron los sufrimientos del amor y la vida podían entender mejor lo que expresaba la música. De esta manera, el Príncipe de Venosa terminó el madrigal con calma. Descubrió la traición de su mujer. En el último párrafo, el narrador señala que el príncipe “[a]nhela con todas sus fuerzas que el mundo se detenga en ese recodo del tiempo en que la muerte se confunde con la belleza” (p. 6). El cuento termina con la pregunta del protagonista: “En su mente, las cinco voces dicen: ¿Por qué la muerte es el único alivio?” (p. 6). Las cinco voces eran el pentagrama, en el que se da la respuesta de la triste historia. La música no solo es el tema central sino también el narrador, la compañía, la filosofía de la muerte y el amor.

Ge Fei es un célebre escritor chino, representante de la literatura de vanguardia de ese país. La editorial argentina Adriana Hidalgo publicó en el año 2016 su novela *El invisible*, traducida por Miguel Ángel Petrecca. La novela narra la historia del señor Cui, quien era un ciudadano común que vivía en Beijing. Trabajaba como fabricante de sistemas de sonorización y llevaba una existencia feliz, pero con escasez de dinero. Un día recibió un pedido de un cliente enigmático que lo llevó a otro mundo, un mundo misterioso, invisible y metafísico. En esta novela la música es inseparable del desarrollo de la historia, podemos considerarla el tema central. El Señor

Cui, quien se dedicaba a fabricar amplificadores valvulares, narra desde una primera persona:

En Pekín los que vivimos de este negocio no seremos más de veinte personas. Debe ser una de las profesiones más insignificantes en la China actual. Lo raro es que, aunque en el ambiente todos nos conocemos, no tenemos trato entre nosotros. Ni nos serruchamos el piso ni nos doramos la píldora, ni hacemos jamás comentarios desubicados sobre el oficio de los otros colegas, de manera que cada uno custodia su pequeña porción de clientes, de la que depende para vivir [...] tenemos razones más que suficientes para despreciar a esta sociedad (Ge Fei, 2016, p. 17).

Una misma persona, el Señor Cui, vivía en dos mundos, como si tuviera la capa de invisibilidad,⁴ con la cual podía moverse en dos mundos; uno era el mundo real, en el que jugaba el papel de un hombre de más de 40 años que se dedicó al oficio de arreglar equipos de sonido, y con esto mantenía su vida miserable. Se separó de su mujer Yu Fen, quien lo traicionó y lo abandonó. Con problemas económicos, tampoco se llevaba bien con su hermana ni con su mejor amigo Song Ping. Pero en el mundo espiritual, el protagonista no quería vivir para ganar dinero y resolver apuros financieros, sino por el amor profundo a los músicos clásicos como Bach, Schubert, Beethoven... En muchos capítulos de esta novela aparecían los nombres de músicos, piezas musicales o máquinas musicales (KT88, Peer Gynt, Loto12, Satie, Gnossiennes, Leonhardt, 300B), puesto que su deseo era armar el mejor equipo posible para disfrutar de la melodía de la música clásica. Por eso, en el capítulo “Satie, Gnossiennes”, después de entregar la máquina musical que pidió el cliente Ding Caichen, Cui le dijo que la tomaba como su hija propia: “Si más tarde tengo oportunidad de venir a su casa a echarle un vistazo, para mí sería directamente como cumplir un deseo” (Ge Fei, 2016, p. 130).

Por la verdadera afición a la música, Cui pertenecía a este mundo musical, metafísico y misterioso, en el que el cliente Ding Caichen fue el personaje más misterioso de la novela: pidió la mejor máquina musical, sacó la pistola en el restaurante solo por haber sido prohibido fumar, se suicidó sin motivo unos días después del encuentro con Cui, incluso su propio nombre era el mismo del protagonista Caichen en la película *Una historia china de fantasmas* (倩女幽魂). Luego el protagonista se trasladó a la casa de Caichen por la invitación de la mujer con el rostro seriamente dañado que vivía allá, de la cual tampoco sabemos quién era, y al final ellos tienen una hija y logran una vida feliz.

⁴ El título original es *Capa de invisibilidad* (隱身衣), pero en la versión española se traduce como *El invisible*.

En el caso de Montoya (1997), también menciona a estos músicos clásicos y la sinfonía en el sueño:

El autor, entonces, hablaba de los instantes supremos de ese sueño, atrapados a través del estrecho pentagrama y la arbitrariedad de las figuras musicales: el tercer movimiento de la Sinfonía Coral compuesto por un Beethoven físicamente destruido; el inmenso acorde con que Wagner comienza su tetralogía de Los Nibelungos; algunos fragmentos, sencillos en su interpretación, de la obra de Mozart y Brahms; el equilibrio universo del Bach organista; [...] Esta primera parte se extendía en una larga enumeración de lo que el autor consideraba como las manifestaciones sonoras del sueño inmortal (p. 43).

Es un cuento titulado “Anecdotario Musical” del libro *La sinfónica y otros cuentos musicales*, en el cual se reflexiona que “la música, fragmento del sueño de los dioses, penetraba efímeramente el mundo de los hombres” (p.43). Pero no sabemos quiénes son estos dioses. Las obras musicales de Beethoven, de Wagner, de Mozart entre otros, son las memorias y recuerdos de la música clásica, con la cual tanto Montoya como Ge Fei intentan establecer un mundo lejos de la cotidianidad, un espacio del sueño, en el que el protagonista puede seguir tejiendo sus sueños, y estos músicos mencionados son modelos espirituales. Con estas descripciones, se puede notar que entre las similitudes de estos dos literatos también está la influencia de la música occidental. No estamos seguros de que Montoya fuera influido por alguna música clásica china y pusiera esta influencia en sus obras, pero sí podemos afirmar que han quedado huellas de la música occidental y de la oriental en Ge Fei, por los músicos occidentales mencionados en sus obras. Aquí vale mencionar que la música y la teoría occidental son muy aceptadas en China, tanto en el pueblo chino como en las carreras en el área musical de las universidades, donde incluso ha dejado mayor influencia que la teoría musical clásica china. Por este motivo, es fácil encontrarla en las obras de autores chinos como Ge Fei, Mo Yan y Yu Hua.

La narración musical: ritmo y estructura

En cuanto a la música en la literatura, son visibles las menciones a la música, las descripciones de los músicos y comentarios sobre determinados géneros musicales. Pero en cuanto al proceso creativo de las novelas, existen impulsos musicales invisibles. Tal es el caso de la imitación en el uso de estructuras, ritmos y melodías musicales. En una entrevista, Pablo Montoya comenta:

Pero es verdad que en mi caso, como fui músico, como estuve siempre pendiente de encontrar esa similitud, esos puentes entre el ritmo musical y el ritmo de la escritura, pude ser más consciente. Esa musicalidad tiene que ver un poco con la forma en la que asumo la escritura poética. Yo me la he jugado por la frase corta, por un uso permanente del punto seguido, por una especie de propuesta que tiene que ver con un momento breve pero que se comunica inmediatamente con el otro (Montoya, 2016b).

Como se lee, Montoya en la escritura de sus obras juega con los factores musicales, tanto visibles como invisibles. En cuanto a lo invisible, dirijamos la mirada a *Terceto* (2016a). En este libro se reúnen tres obras distintas, pero que responden al mismo principio musical enunciado arriba y que es propio del poema en prosa. *Viajeros*, *Trazos* y *Programa de mano* se apropian, casi siempre, de la primera persona para soltar la voz de los personajes literarios, provenientes de la historia de la cultura letrada, de la pintura o de la música. Ícaro, por ejemplo, describe su trasegar en los mitos diciendo que “atraído por la luz emprendí el vuelo. Ahora he tocado el sol y mi herida es mortal. Pero miro la tierra. Me pertenece. Desnudo, hecho de viento, no sé si caigo o floto al lado de las estrellas” (p. 15). La brevedad y las pausas que la acompañan construyen la belleza de la musicalidad. Los poemas se escriben en versos que siempre conforman párrafos muy sonoros. La cita anterior es un poema en prosa que explora la consonancia “o” y “a”, y también algunas palabras levemente vibrantes como “sol” y “mortal”. Un poema en prosa, con menos de 40 palabras, contiene la experiencia de Ícaro, sus voces internas, y también la armonía y el placer de la musicalidad. Veamos el monólogo de Lao Tsé que hace parte de *Viajeros*. Montoya sigue en esta prosa poética el estilo y la estructura musicales de la filosofía de Lao Tsé. Además, aquí podemos disfrutar el ritmo meditativo, reflexivo. Son oraciones cortas y claras, pero intentan alcanzar la complejidad. Si lo recitamos, se puede sentir un movimiento hacia afuera y hacia adentro. Anotamos las primeras dos oraciones con la división de sílabas:⁵

Soy /el/ bú/fa/lo/ y el/ bú/fa/lo/ soy/ yo.



Via/ja/mos/ aun/que/ los/ dos/ es/ta/mos/ qui/e/tos.



⁵ Las sílabas acentuadas se resaltan.

El /Tí/bet/es/tá/ a/llá, pe/ro el/ a/llá/ es/ fic/ti/cio/ co/mo el/ a/quí.



Soy/el/ bú/fa/lo/que/ ha/bla/ sin/voz,/sin/pen/sa/mien/to (Montoya, 2016a, p. 26).



Vamos a comparar esta parte con el comienzo de *Tao Te King*. Primero ofrecemos la transcripción fonética, seguida de la traducción libre, y al final su fórmula rítmica:

Dào kě dào, fēi cháng dào.

Míng kě míng, fēi cháng míng.

Wú míng tiān dì zhī shǐ.

Yǒu míng wàn wù zhī mǔ.

El Tao que puede conocerse no es el Tao.

La sustancia del Mundo es solo un nombre para el Tao.

Tao es todo lo que existe y puede existir;

El Mundo es solo un mapa de lo que existe y puede existir (Lao Tsé, 2002, p. 3).

Como en chino no existen acentos sino tonos, el ritmo se consigue mediante las variaciones tonales de manera ordenada y armoniosa como la música. Hay que mencionar que a diferencia de la lengua, que distingue cuatro tonos, la métrica distingue solo dos: ping (el llano) y ze (el modulado o variado). Para analizar el ritmo musical de esta parte de *Tao Te King*, vamos a usar el signo = para indicar el llano, y el signo // para representar el modulado.

// // // = = //

= // = = = =

= = = // = //

// = // // = //

Lo que se pretende es solo dar una idea del ritmo chino, una idea muy superficial que nos dé una sensación del ritmo musical. En *Tao Te King*, el Tao que puede conocerse no es el Tao. En la frase del texto de Montoya, “Soy el búfalo y el búfalo soy yo”, el búfalo y yo decidimos no escribir el libro. Es decir, yo soy yo y el búfalo es el búfalo. Asimismo, soy el búfalo y el búfalo soy yo. Según el entendimiento, se puede tener muchas interpretaciones, pero el núcleo es el espíritu del protagonista Lao Tsé. En esta prosa de Montoya, es fácil notar que “Soy el búfalo” y “el búfalo soy yo” se repiten cinco veces,

de manera alternada, como si la estructura musical empleada no proviniera de la música china, sino del rondón, una estructura de origen vocal, basada en el regreso al tema principal después de una sección y un contrastante. Pero el principio “Soy el búfalo” y el final “El búfalo y yo” forman la estructura de circularidad que caracteriza la filosofía del *Tao Te King*.

Pese a la distancia cultural, espacial y temporal, en las obras tanto de Montoya como de Ge Fei confluyen la característica más destacada del pensamiento del taoísmo: Wu Wei (no-acción, inacción). En la inacción no hay esfuerzo, es natural. Cuando nos enfrentamos con algo o debemos resolver algo, según el pensamiento de Lao Tsé, la mejor forma es no hacer nada, es decir, mantener la inactividad, la cual significa un proceso de relajación y abandono, que contribuye mucho a la serenidad interna. Llama la atención, en el cuento “El madrigal” sobre el Príncipe de Venosa, que frente a la tragedia del suicidio de su mujer, ni la impidió, ni la pidió, no hizo nada; incluso se mantuvo tranquilo, reflexionando, ¿por qué la muerte es el único alivio? (Montoya, 1997, p. 2). Ocurrió algo parecido en *Montañas y ríos en sueños* (2007) de la serie *de Trilogía de Jiangnan*. Allí el protagonista no tuvo la valentía de buscar a la chica que apreciaba, quien estaba huyendo del arresto; cuando al final decidió verla, ya fue demasiado tarde. Si conocemos un poco del concepto de “Wu Wei”, nos damos cuenta de que esta inactividad se cruza en algunas obras de los dos autores contemporáneos.

Otra estructura musical de circularidad es la sonata, la cual consiste en exposición, desarrollo y reexposición. En la parte de reexposición, se recuperan las ideas expuestas en la exposición y nos guían hacia la conclusión, lo cual forma un círculo con la exposición. Volvamos a Ge Fei. En la novela *El invisible* también se narra desde cierta circularidad. El protagonista, el señor Cui, comenzó la historia con la instalación de un amplificador valvular KT88 para un cliente, y la terminó con el mismo cliente, quien no se sentía contento con las válvulas KT88 y le pidió que le hiciera un amplificador 300B. En el capítulo “KT88”, el señor Cui recibió un pedido de una pareja que le pidió que instalara un amplificador valvular KT88 para incrementar la potencia de unos parlantes Acapella. El esposo, un profesor universitario, era una persona arrogante. Siempre hablaba con sus amigos por teléfono sobre política e historia. Ese discurso académico le pareció al señor Cui una falta de respeto, e incluso una falta de sentido. Justamente esta pareja apareció en el último capítulo “300B”. Parecía que ellos no estaban contentos con las válvulas KT88 y le pidieron que les hiciera un amplificador 300B. “Traté

de disuadirlo: el 300B no es lo ideal para sus Acapella, pero el profesor de repente montó en cólera. ‘Sólo hazlo’, me dijo. ‘Menos cháchara’” (Ge Fei, 2016, p. 165).

Entonces, el tiempo es circular y los personajes tienen las características de circularidad, como la repetición y coordinación en la sinfonía. Podemos darnos cuenta de que en *El invisible*, el tiempo es redondo como un círculo. No sabemos cuánto tiempo ha transcurrido en el periodo de narración de esta novela, entre las dos visitas del mismo cliente, pero es como si todos estuvieran en el mismo lugar al mismo tiempo. Después de tantos cambios y experiencias, el protagonista volvió a hacer su trabajo como lo hizo siempre, y tenía una familia feliz. La novela nos deja muchos acertijos sin respuestas. Así que, en China, tomamos a Ge Fei como representante de la literatura de vanguardia china, quien fue muy influenciado por Borges y utilizó con habilidad los factores borgeanos, como el espacio, el tiempo y la circularidad de las acciones repetidas.

Además de *El invisible*, en otras obras de Ge Fei también aparecen los factores musicales tanto visibles como invisibles. Su obra más aclamada, que ganó el premio de novela de Mao Dun, es *Trilogía de Jiangnan*, publicada entre 2004 y 2013. Para los chinos, Jiangnan es no solo un concepto geográfico, que se refiere a las tierras inmediatamente al sur de las partes bajas del Río Yangtsé, que incluye el municipio de Shanghái, la provincia Zhejiang, la provincia Jiangsu y la provincia Anhui, sino que también significa el lugar ideal de vivencia y el apoyo espiritual para los estudiosos. Es epónimo del sur, la belleza y el ideal. *Trilogía de Jiangnan* abarca tres novelas: *El rostro y la flor de melocotonero* (2004), *Montañas y ríos en sueños* (2007) y *Jiangnan al final de la primavera* (2012d). La primera cuenta la historia de una chica llamada Xiu Mi, cuyos sufrimientos y sueños estaban relacionados con el cambio social de la China Vieja. Al final, decidió dedicarse a la revolución. En sus sueños siempre aparece el concepto de Tao Huayuan.⁶ La segunda, trata de la vida del hijo de Xiu Mi, Tan Gongda, quien se enamoró de una chica pero no podía decírselo. Desafortunadamente, la chica fue violada por un hombre de alto rango, a quien asesinó antes de escapar. Cuando por fin el protagonista decidió confesarle su amor, ella fue capturada y la llevaron al paredón. Él también pasó el resto de su vida en la cárcel por encubrir a la

⁶ Es un mundo totalmente distinto del nuestro, un paraíso terrenal en que no hay enemistad ni conflictos, cuya entrada es una cueva al final de un riachuelo, según una famosa obra de Tao Qian.

chica. La tercera novela narra sobre una pareja de edad mediana, sus experiencias y búsquedas espirituales. Las tres novelas se vinculan puesto que son historias de una familia: la abuela, el padre y el hijo; pero por otro lado, son historias separadas y distintas. Lo cierto es que estos relatos, relacionados e independientes al mismo tiempo, forman la estructura de circularidad como sonata, que nos representa un final conectado con el principio.

La musicalidad textual en chino y en español

Además de analizar la música en el contenido y la estructura de las obras de dos escritores, uno chino y otro colombiano, debemos abordar la naturaleza y las características de las dos lenguas. La lengua es un tipo de música. El escritor que usa esa lengua potencia de algún modo esa música inicial con la que trabaja. El chino no tiene letras y por tanto tampoco alfabeto; o sea, no encontramos una representación gráfica equivalentes a las letras de otros idiomas. El tono fonético del idioma chino es como el tono musical. En la música, el tono es la propiedad del sonido por la cual el oído le pone un lugar en una escala musical (do, re, mi, fa, sol...). El chino tiene cuatro tonos (shengdiao, 声调): el primero es el tono sostenido; se marca con un guión superior: ā. El segundo es el tono ascendente; se marca con un acento agudo: á. El tercero es el tono descendente-ascendente; se marca con un ángulo: ǎ. El cuarto es el tono descendente; se marca con un acento grave: à. Ahora bien, a partir de este sistema vamos a apreciar la musicalidad manejada por Ge Fei (2012b) en su obra *El invisible*. Primero vamos a citarlo en chino para ver cómo se pronuncia en este idioma, y cómo se escribe de distintas formas, y para que averigüemos la musicalidad textual.

那是吉利尔斯演奏的勃拉姆斯的《第二钢琴协奏曲》。[...]在我看来就连贝多芬那首乐迷们顶礼膜拜的《皇帝》也完全无法与它相提并论。我坐在车上听完了这首曲子的第三乐章，晦暗的心情随之变得明亮起来。车外呼呼地刮着干烈的北风，却无法冷却音乐带给我的温暖。[...]如果一个人活了一辈子，居然没有机会好好地欣赏这么美妙的音乐，那该是一件多么可怜且可悲的事啊！(pp. 156-157).

Para facilitar la escucha del texto, ofrecemos una transliteración del sonido en alfabeto latino:

Nà shì jí lì ěr sī yǎn zòu de bó lā mǔ sī de 《dì èr gāng qín xié zòu qǔ》。 [...] zài wǒ kàn lái lián bèi duō fēn nà shǒu yuè mí men dǐng lǐ mó bài de 《huáng dì》 yě wán quán wú fǎ yǔ tā xiāng tí bìng lùn 。 wǒ zuò zài chē shàng tīng wán le zhè shǒu qǔ zǐ de dì sān yuè zhāng , huì àn de xīn qíng suí zhī biàn de míng liàng qǐ lái

。 chē wài hū hū dì guā zhe gàn liè de běi fēng , què wú fǎ lěng què yīn yuè dài gěi wǒ de wēn nuǎn 。 [...] rú guǒ yī gè rén huó le yī bèi zǐ , jū rán méi yǒu jī huì hǎo hǎo dì xīn shǎng zhè me měi miào de yīn yuè , nà gāi shì yī jiàn duō me kě lián qiě kě bēi de shì ā !

Ahora apoyemos el sonido con una traducción de Miguel Ángel Petrecca:

A continuación, rápidamente concluí que se trataba del “Concierto Número 2 para piano” de Brahms interpretado por Gilels, [...] Es mi “Réquiem”. Ni siquiera “El Emperador” de Beethoven que los melómanos tanto reverencian es capaz de compararse con él. Sentado en el coche terminé de escuchar el tercer movimiento del concierto, y mi ánimo taciturno comenzó a mejorar. Afuera ululaba el viento seco del norte, incapaz sin embargo de enfriar la tibieza que la música me había traído. [...] ¡Qué triste y lamentable debía ser que una persona viviera toda su vida sin tener la oportunidad de disfrutar una música tan exquisita! (Ge Fei, 2016, pp. 139-140).⁷

En este escenario, Ge Fei comenta en la voz del señor Cui sobre el “Concierto Número 2 para piano” de Brahms interpretado por Gilels, cuando la escuchaba en su propio equipo de sonido. El chino nos da una sensación musical con el cambio de tonos, la pronunciación, el ritmo de la lengua, y Ge Fei se aprovecha de este aspecto en su creación literaria. En la versión en español, los lectores también entendemos de qué se trata, pero falta sentir la musicalidad de la lengua original. Vemos que en la transliteración fonética, los cuatro tonos cambian como altibajos de una canción. Asimismo, es obvio notar la rima /a/ (nà, lā, ā), /i/(shì, jí, lì, sī, dì, mí, lǐ, tí, qǐ, yī) y las nasales (gāng, qín, lián, fēn, men, dīng, huáng, wán quán, xiāng, bīng, lùn, etc.). El ritmo de ping (el llano) y ze (el modulado), como lo hemos analizado anteriormente, también constituye una característica esencial de la musicalidad textual en chino.

El español también es una lengua con características musicales: la consonancia, el ritmo, la pronunciación, las cuales hemos explicado en el monólogo de *Lao Tsé de Terceto*, y por ello no lo repetimos. En las prosas del libro encontraremos numerosos ejemplos para confirmar la musicalidad textual del español.

Explica el filósofo alemán Arthur Schopenhauer (1998, p. 203) que “La música puede ser comparada con una lengua universal, cuya cualidad

⁷ Consultamos dos versiones de 隱身衣 (*El invisible*), la china (2012a) y la transliteración que pertenece a la obra original de Ge Fei publicada en el año 2012 en China; y utilizamos la versión española traducida por Miguel Ángel Petrecca (Ge Fei, 2012b).

y elocuencia supera con mucho a todos los idiomas de la tierra”. La música es algo universal, algo común con la que todo el mundo puede expresar sus emociones internas. Tanto el chino como el español son lenguas en las que podemos sentir la musicalidad. Con la música como tema central, en las descripciones del contenido, y con la naturaleza del chino y el español, nos dan un banquete visual las obras de Montoya y Ge Fei.

La música también podría afectar los pensamientos de los nativos sobre la creación literaria. La escala musical del Occidente corresponde a la octava, que está compuesta por cinco tonos y dos semitonos (do, re, mi, fa, sol, la, si, do). En el siglo XVIII Juan Sebastián Bach (1685-1750) implementó ciertas modificaciones fundamentales que habían sido introducidas a la escala musical. Desde entonces la escala corrientemente empleada en Occidente es la escala temperada, en la que existen once frecuencias intermedias entre una nota y su octava superior. Las doce frecuencias de la escala temperada se denotan: do do# re re# mi fa fa# sol sol# la la# si. Pero la escala musical de China solo cuenta con cinco sonidos: Do= Gong Re= Shang Mi= Jue Sol= Zhi La= Yu.

En el pensamiento de los chinos antiguos, se tomaba la hermonía como la estética más importante y superior. Entonces la escala clásica musical de China no cuenta con los dos semitonos, en vez de conseguirlos mediante San Fen Sun Yi Fa. Ge Fei recibió mucha influencia de la teoría clásica musical. Quedan muchos blancos y acertijos sin responder, y la hermonía es también un eje crítico de sus obras. Como en *El invisible*, nunca sabremos: ¿quién es Ding Caichen y por qué se murió? ¿Por qué quería reservar el mejor equipo musical del mundo? Mientras que Montoya explica todo detalladamente, como en *Tríptico de la infamia*, que presenta las historias de tres pintores. Como lo indica el título, es un tríptico; la obra cuenta con tres partes, pero cada parte tiene un tratamiento distinto y diferentes protagonistas. Casi podemos encontrar las respuestas y destino de cada protagonista. Además, se debe mencionar que aunque el pensamiento de Ge Fei se alimenta de la teoría musical china y de la filosofía china, en sus obras notamos que mayormente se describe la música occidental; en su obra representa la influencia de la música clásica occidental en China. Se creía que la teoría occidental para el análisis y la composición musicales eran inadecuadas para la realidad china, y muchos académicos han intentado establecer una teoría musical moderna de China; sin embargo, en esencia han seguido el enfoque o principio de la teoría de la música clásica occidental.

En resumidas cuentas, la música, la literatura y la lengua son inseparables, y en este artículo propusimos analizar obras como *La sinfónica y otros cuentos musicales*, *Terceto* y *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya, así como *El invisible* y *Trilogía de Jiangnan* de Ge Fei, con las teorías de la escala musical antigua de China y de Occidente. También se propone superar las dificultades del entendimiento de los idiomas con el apoyo de la traducción y la transliteración fonética entre chino antiguo, chino mandarín y español, para entender y disfrutar el ritmo y la melodía textuales en dos lenguas tan distintas. Cabe añadir que también se busca integrar el análisis de la música en las obras como tema central con la investigación de las características lingüísticas, como los cuatro tonos, la rima etcétera. Aunque un lector no sepa el chino, igual puede sentir el ritmo y la rima de esta lengua a través de la transcripción fonética. Pero lo que se ha presentado es poco; todavía falta hacer más comparaciones entre la literatura china y la latinoamericana en un nivel más profundo. Incluso en el campo literario chino, pocos estudiosos conectan el tema del sistema tonal San Fen Sun Yi Fa planteado por Guan Zi en los Períodos de Primavera y Otoños con las obras literaria chinas, ni se mencionan en el área de literatura comparada. Quizás lo que obtengamos sea apenas una gota en el océano del campo académico de la literatura comparada, pero es una buena prueba, dado que proponemos un puente transcultural y translenguado en el que los lectores occidentales podrían pasear por la China de hace 2.000 años para disfrutar la belleza de la musicalidad del idioma chino comparando con el español.

Referencias bibliográficas

1. 格非. (2004). *人面桃花*. 沈阳: 春风文艺出版社.
2. Ge Fei. (2004). *El rostro y la flor de melocotonero*. Shen Yang: Editorial Arte del Viento de Primavera.
3. 格非. (2007). *山河入梦*. 北京: 作家出版社.
4. Ge Fei. (2007). *Montañas y ríos en sueños*. Beijing: Editorial Escritores.
5. 格非. (2012a). *隐身衣*. 北京: 人民文学出版社.
6. Ge Fei. (2012b). *El invisible*. Beijing: Editorial de Literatura del Pueblo.
7. 格非. (2012c). *春尽江南*. 上海: 上海文艺出版社.
8. Ge Fei. (2012d). *Jiangnan al final de la primavera*. Shanghái: Editorial de Arte de Shanghái.
9. Ge Fei. (2016). *El invisible*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

10. Lao Tsé. (2002). *Tao Te King*. Madrid: Edaf.
11. Montoya, P. (1997). *La sinfónica y otros cuentos musicales*. Medellín: El Propio Bolsillo.
12. Montoya, P. (2013). *La música en la obra de Alejo Carpentier*. Medellín: La Carreta Editores.
13. Montoya, P. (2014). *Triptico de la infamia*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
14. Montoya, P. (2016a). *Terceto*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
15. Montoya, P. (2016b). Terceto: la historia contada en primera persona. Entrevista a Pablo Montoya. *Revista Diners*, 15 de marzo. Disponible en http://revistadiners.com.co/actualidad/33658_terceto-la-historia-contada-primera-persona-entrevista-pablo-montoya/ [consultado el 25 de marzo de 2016].
16. Schopenhauer, A. (1998). *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa.
17. 夏纬瑛. 管子地员篇校释. 北京: 农业出版社.1981.
18. Xia Weiyang. (1981). *Explicaciones del Capítulo Di Yuan de Guan Zi*. Beijing: Editorial de Agricultura.