

PABLO DE CUBA SORIA

# Collage Montaigne



Edición: Michael H. Miranda  
© Diseño de portada: Enrique Rodríguez Araújo  
© Logotipo de la editorial: Umberto Peña

© Pablo de Cuba Soria, 2025  
Sobre la presente edición: © Casa Vacía, 2025

[www.editorialcasavacia.com](http://www.editorialcasavacia.com)

[casavacia16@gmail.com](mailto:casavacia16@gmail.com)

Richmond, Virginia

Impreso en USA

ISBN: 9798275949896

© Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones que establece la ley, queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita del autor o de la editorial, la reproducción total o parcial de esta obra por ningún medio, ya sea electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias o distribución en Internet.

*Je ne dis rien à l'un que je ne puisse dire à l'autre,  
à son heure, l'accent seulement un peu changé ;  
et ne rapporte que les choses ou indifferentes ou  
cogneues, ou qui servent en commun.*

MICHEL DE MONTAIGNE

## AVANT-DIRE

C UENTAN QUE LA Sibila de Cumas escribía sus vaticinios en hojas sueltas de roble, abandonándolas luego en la boca de su antro. Al no operar mediante un arte técnico aprendido, sino bajo el influjo de esa “locura profética” que Platón situaría bajo el dominio de Apolo, su escritura fijaba momentáneamente el flujo de una posesión (*entheos*) que escapa por definición al control de la razón humana. Bastaba que la puerta girara sobre sus goznes para que el viento desbaratara el orden precario de las sentencias, dispersando los destinos en un torbellino de fragmentos que ya nadie, ni siquiera la propia profetisa, podía restituir a su secuencia original. De ahí el temor de Eneas en la *Eneida*, quien suplica ante la cueva: “No confíes tus versos a las hojas, no sea que vuelen desordenados, juguetes de los vientos rápidos” (*ne turbata volent rapidis ludibria ventis*). Obligado a perseguir esas hojas voladoras, el consultante recibía un rompecabezas, en vez de una verdad cerrada.

Quisiera pensar que este libro comparte esa naturaleza secreta: aspirar a una condición eólica

donde el orden, más que una imposición del autor, es un accidente en las manos de quien recoge estas hojas. Resultado de veinticinco años de prosa ensayística, reúno aquí estos escritos como se arma una biblioteca: por afinidades y accidentes. Sin perseguir una tesis única, los ensayos que componen estas páginas se dejan llevar por un movimiento tal vez musical —resonancias a veces erráticas— entre voces e ideas, entre lecturas y escrituras. Curador de mí mismo, encuadernador de mi prosa, junto estos textos a sabiendas que tal vez no alcancen un centro.

Aquí los ensayos se despliegan a modo de *collage* o montaje —alejándose de la exposición académica—, esto es, una práctica de lectura que opera en los márgenes y prefiere los vínculos a las jerarquías. De tal forma, este volumen agrupa estudios, reseñas, apuntes y prólogos que pueden leerse en cualquier orden, como habitaciones comunicadas por pasadizos imprevistos o estaciones de un viaje circular.

Quisiera imaginar estos ejercicios de pensamiento a manera de fugas —repito: estructuras musicales, movimientos de escape—. Unos son resultados de estudios casi siempre desordenados; otros, de imágenes o simples gestos. No obstante, todos comparten atención por lo que perdura en el desvío: una anécdota menor, un matiz estilístico, una sonoridad gramatical.

¿Por qué estas páginas prefieren el montaje a la línea recta? En la torre de cierto gascón se aprende que ensayar es pegar, con paciencia de encuadernador, fragmentos de vida y de lectura; se aprende, además, que la cita deviene *tessella* y la digresión, engrudo. Así, estos *collages* contrapuntísticos no buscan agotar a los autores convocados; por el contrario, quieren dejarse afectar por ellos, releerlos, deformarlos y ponerlos a dialogar dentro y fuera de sus dominios. Lo esencial, independientemente de lo que se afirme, siempre será el modo en que lo escrito resuena, mientras lo estamos leyendo, mientras lo estamos pensando.

Como una cinta de Möbius o sistema abierto (circular), he armado este libro en cuatro movimientos o *tempos* de una misma obsesión. El primero afina el oído a la música del pensamiento; el segundo habita las arquitecturas de la ruina; el tercero interroga al «yo» en su gabinete; y el cuarto nos clausura en la biblioteca infinita.

Guy Davenport escribía ensayos como quien garabatea en los márgenes de un cuaderno. Seguía el curso de una atención y se desviaba del de una idea. Contaba que, de niño, lo fascinaban los mapas antiguos, sobre todo por las criaturas marinas que habitaban los bordes. Este libro persigue criaturas semejantes —exiliadas, cantoras— en las afueras de Página.

**PRIMER MOVIMIENTO:  
LA MÚSICA DEL PENSAMIENTO**

**A**NTES QUE LOGOS ORDENARA EL mundo, el Nada Brahma (el sonido primordial) ya lo había soñado. Cuentan los vedas que los dioses cantaban antes de hablar; que la creación no fue un acto de ingeniería, sino una modulación de frecuencia. Por su lado, Anfión levantó los muros de Tebas tañendo una lira, demostrando que la arquitectura se materializa en tanto fijeza que escapa a imagen y semejanza de la música. Pensar no es otra cosa que el intento desesperado de recuperar esa afinación perdida, de tensar la cuerda del arco de Apolo hasta que la flecha (Idea) y la nota sean una misma cosa, vibrando en el aire tenso de la Mente.



*Pero es a nosotros a quienes corresponde, bajo  
la tormenta del dios, poetas, permanecer con la  
cabeza descubierta.*

Friedrich Hölderlin

## MUERTE DE SÓCRATES CON CORAL PARA ÓRGANO (CON INTROMISIÓN DE LEIBNIZ)

PLATÓN MANDÓ A cincelar este *dictum* en el friso de su Academia: “Manténgase alejado de este lugar quien no sea geómetra”. Desde entonces, el espíritu de Occidente se funda en la dictadura del ojo, en el reinado de la mirada.

Anterior al autor del *Fedón*, ya tenemos un síntoma definitivo de este totalitarismo. Para ingerir la cicuta, Sócrates reunió a varios de sus discípulos para que testimoniaran el acto suicida. Sócrates desconfiaba de todos los sentidos, excepto del visual. Su fe radicaba en el ojo. Para todo el imaginario post-socrático la razón solo es posible en virtud de lo que se ve. La expulsión platónica de los poetas de la República no fue sólo porque se trataba de la mimesis de una mimesis, sino porque los poetas traficaban con prosodias, con sonidos. Esto es, una verdad sostenida en el escuchar, y no en el mirar, de ahí la visceral desconfianza que Platón experimentó con la poesía.

Aunque el filósofo de *Timeo* reconoció en otros contextos que la poesía podía ser una forma de

“locura divina” o posesión por las Musas , su impulso final fue someter esos elementos irracionales a la censura y gobernanza de la autoritaria Razón, temiendo el poder descontrolado de lo que no podía ser medido.

Mas saquemos a Platón del medio y “volvamos” a su maestro.

Pensemos a Jacques Louis David, ahora, pintando su *Muerte de Sócrates* con el coral para órgano *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* de Bach llenando cada recoveco del estudio del artista. Escena que bien podría traducirse de esta forma: pintor neoclásico sosteniendo los trazos de una exacta geometría en las sinuosidades de una melodía barroca.

Afuera, la cabeza de Madame Roland rueda tras el chasquido de la cuchilla, pero esa disonancia acústica carece de geometría y por tanto de verdad; lo único que valida la escena es el ojo izquierdo del verdugo escrutando la frase de Plutarco tatuada en uno de los senos. He ahí el intento desesperado de Razón por imponer orden sobre el miasma o la contaminación de la muerte violenta, ese antiguo terror arcaico que la estructura racionalista trata de mantener a raya mediante la claridad de la forma.

En el óleo de David (único texto que realmente “escribió” Sócrates) vemos al filósofo como el elemento central del cuadro, y a partir de él se

articulan geométricamente las demás figuras en el espacio, justo a la manera más exquisita del neoclasicismo. La perspectiva geométrica es lo que rige, lo que articula. El brazo izquierdo de Sócrates se encuentra en un perfecto ángulo de 90 grados, mientras pronuncia el discurso sobre la inmortalidad del alma, de ahí que inmortalidad/trascendencia y exactitud matemática se conjuguen. Aquí se visualiza la transposición socrática, la identificación del yo racional “oculto” con lo divino, un yo que debe purgarse de la “locura del cuerpo” para alcanzar su verdadera naturaleza indestructible... Sócrates habla, pero lo que queda es el testimonio visual que luego Platón (quien insiste en no ser sacado del medio, de ahí que se aísle hacia un lado y le dé la espalda al maestro, como un erizo convertido *a posteriori* en zorro) y Jenofonte testimonian en sus diálogos y apologías.

Lo irracional siempre encuentra una vía de retorno, una “intervención psíquica” que burla las defensas de Lógica...

El *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* penetra en cada recoveco del estudio del artista, por lo que ya es otro el testimonio/lectura que del cuadro da el oído: Sócrates habla, y su voz (resonancias) se disgrega sinuosamente, a pesar de las puertas cerradas por gendarmes atenienses, a través de las mínimas grietas de los muros (*estrías* del óleo) del

recinto diseñado por David. Vibraciones que penetran la materia rocosa a la manera de las mónadas de Leibniz, quien, a pesar de que no fue convidado a actuar en este texto (razón de paréntesis o “afinidad de mundos posibles”), ya entró con una perfumada peluca que Carolina de Ansbach le regaló recién.

## SEIS NOTAS HACIA GLENN GOULD

### 1

**H**acia 1964 decidió encerrarse en estudios de grabación. Dejaba atrás una década de conciertos en vivo que le habían ganado merecida fama como uno de los pianistas más extraordinarios y extravagantes de los años cincuenta. En ese encarcelamiento voluntario y placentero también escribió ensayos, conferencias, notas para discos, artículos, y concedió a regañadientes algunas entrevistas.

Se aisló en madrigueras de grabación, habitadas por resonancias de Bach, Mozart, Beethoven, Schönberg y otros pocos selectos. También solía manejar largos tramos de la Nueva Inglaterra, para interpretar en su mente algunas fugas, sonatas o baladas.

En ese encierro confortable, Glenn Gould escribió además cientos de páginas que, más que meras disquisiciones sobre música clásica, son auténticas reflexiones sobre el hecho estético y el proceso

de creación artística: “Lo que pude aprender de [una] unión accidental entre Mozart y [una] aspiradora fue que el oído interno de la imaginación es un estimulante mucho más poderoso que cualquier grado de observación externa”.

## 2

Gould se atrevió a corregir a los grandes compositores. Tanto en sus grabaciones e interpretaciones en vivo, como en sus escritos, afloran tachaduras sonoras, agregados sutiles y cuestionamientos que transformaron la partitura en campo de batalla. El arte de la interpretación musical significó para él poner en “sonoras encrucijadas gramaticales” las complejas e irrepetibles composiciones de sus geniales predecesores. Desde su dialogar crítico con la tradición, sus escritos muestran ese momento en que el Artista llega a escuchar de cerca los arcanos del Arte, alcanzando a situarse en el interior de la creación misma.

## 3

Las interpretaciones pianísticas de Alfred Brendel son perfectas, podría afirmarse. Brendel lograba educar (armonizar) a la emoción en su impecable

técnica. Sin embargo, hay algo en Glenn Gould que trasciende lo interpretativo, que se adentra en la *selva selvaggia* de la creación. Cuando Brendel interpreta a Bach, lo dignifica: lo traduce con precisión reverente. Cuando Gould interpreta a Bach, lo desafía, lo habita, como si en cada fuga se jugara la posibilidad de reescribir al genio

Igual pasa en los escritos (cartas, ensayos, notas, entrevistas) y audiencias televisivas de ambos. Cuando Brendel habla de música, piensa la música, se sitúa desde el punto de vista del intérprete. Gould, cuando habla de música, lo hace desde el sitio del creador.

#### 4

Para el narrador de *El malogrado* de Thomas Bernhard, la sola existencia de Glenn Gould era una invitación a la renuncia (retiro) para los demás pianistas: “Si no hubiera conocido a Glenn Gould, probablemente no habría renunciado a tocar el piano y me habría convertido en virtuoso del piano y quizá, incluso, en uno de los mejores virtuosos del piano del mundo, pensé en el mesón. Cuando encontramos al mejor tenemos que renunciar, pensé”. Ahí radica la diferencia entre Gould y los otros pianistas de su época: él creaba mientras interpretaba. Sólo tenemos que ver



cualquiera de las grabaciones/videos de sus interpretaciones —en vivo o en estudios; como en su interpretación de *El arte de la fuga* de Bach, Moscú, 1957— para corroborar lo anterior: se sentaba frente al piano, encorbaba su torso al mismo tiempo en que sus larguísimos dedos se distendían sobre las blancas y negras, hasta sumergirse en las voces/resonancias/notas del teclado; es decir: hasta borrar la distancia natural entre ejecutor e instrumento.

Gould no interpretaba piezas musicales, las soñaba.

## 5

Hay una cualidad espectral en la figura de Gould, como si no perteneciera del todo a su época. Fue un médium que convocaba a los muertos ilustres del pentagrama. En vez de rendirles homenaje, los enfrentaba en un duelo elegante. Su cuerpo delgado, su andar desgarrado, su voz nasal que retumbaba en entrevistas como si proviniera de una cámara de eco interior, todo en él parecía obra de una sensibilidad desplazada, casi decimonónica. Si Liszt fue el pianista romántico por excelencia, exhibicionista del alma sonora, Gould fue su reverso, un asceta hipermoderno a la búsqueda del control.

Su fobia al tacto, al error, al aplauso —ese rito tribal de la música en vivo—, lo empujó al laboratorio del estudio, donde la obra podía destilarse hasta su quintaesencia. Como aquellos dandis espirituales de los que hablaba Mario Praz en su prosa, Gould prefirió la vida imaginaria de la mente a la vulgaridad de la escena. El piano era su sarcófago sagrado; el micrófono, su cómplice tecnológico. Todo lo externo debía ser reducido a espectro; todo lo musical, sublimado a idea.

Glenn Gould descompuso el tocar en un acto de pensamiento puro.

## 6

Su primer registro de las *Variaciones Goldberg* (1955) es un exorcismo estético. Manos vertiginosas, *tempo* irreverente, independencia muscular entre las voces, como si cada dedo poseyera una conciencia propia. Fue también un manifiesto sonoro, la negación de la tradición romántica que durante décadas había empapado de rubato y sentimentalismo las obras de Bach. Gould restituyó al barroco una lucidez de arquitectura invisible, haciendo sonar el contrapunto desde un pensamiento encarnado.

Quizá su interpretación más radical sea *El arte de la fuga*. En ella, más que nunca, Gould pareció

disolverse en la música misma. Ninguna otra obra permitió tanto esa fusión alquímica entre intérprete y partitura. El resultado no es ejecución, sí presencia. Cada línea se escucha como si se escribiera en tiempo real, en un perpetuo *ahora* que desafía la cronología.

También en sus Beethoven (las *Sonatas op. 10*, la *Hammerklavier*), en sus diálogos con Mozart (atormetados, casi heréticos), y en su Bach final (las *Invenções a dos voces*, las *Partitas*), puede rastrearse una ética del desvío. Más que interpretar obras, Gould las desmontaba para revelar lo que ni siquiera el compositor supo que había escrito. Por eso, para algunos —András Schiff, Charles Rosen—, sus versiones resultan intolerables, porque nadie soporta que le muestren el esqueleto de lo que creía un cuerpo perfecto.

## Coda

Glenn Gould tocaba como si esperara por Nadie. Ahí lo vemos en varias fotografías: encorvado, hasta borrar la distancia entre él y su piano. Grabó para un archivo futuro, desde el cual reescribe el sonido clásico del mundo.

## ÍNDICE

*Avant-dire* / 9

### **Primer movimiento: la música del pensamiento**

*Antes que Logos ordenara el mundo...* / 15

*Muerte de Sócrates* con coral para órgano  
(con intromisión de Leibniz) / 19

Seis notas hacia Glenn Gould / 23

*Mínima Moralia* o el materialismo  
melancólico / 29

El loro de Céline / 32

Horizontales de Alamar: *El Contragolpe*,  
apuntes de lectura / 36

Una silla y un demonio para *Un Coup  
de dés* / 43

*Sinalectas*: artefacto verbal para mirar / 46

*Marsyaz* osó desafiar a Apolo... / 51

## **Segundo movimiento: arquitecturas de la ruina**

*Terrible en su perfección, el Olimpo...* / 57

*Decadencia y caída: arquitectura de una ruina habitable* / 61

*Lampedusa, Visconti, Netflix: anatomía de una traición* / 74

*Parthenope: la falsa belleza* / 79

*Norman Douglas, “viajar en lo invisible”* / 86

*Trillos urbanos: una habitación desdoblada* / 92

*Cervál y las mucamas de Bobby Fisher* / 101

*Soneto e intemperie: Briosó lee a Díaz de Villegas* / 110

*Paterson o la muerte de Épica* / 116

*Cadmo sembró dientes de dragón...* / 120

## **Tercer movimiento: el gabinete del yo**

*El gabinete de Escritor...* / 125

*El reloj de Proust: magdalenas y nebulosas* / 129

*Un Diario de la vida moderna* / 138

*Sobre Francia: autorretrato de Cioran* / 147

*Un breve paseo (con RB) por los bordes del lenguaje* / 153

Lejos no es un lugar: memoria, gramática y viaje en *Malincuor* / 157

Roger Martin du Gard, un retrato / 164

La geometría y la selva (Apuntes sobre los diarios de Valéry y Lezama) / 169

*Muerte por conocimiento...* / 178

#### **Cuarto movimiento: la biblioteca infinita**

*Thoth, el dios con cabeza de ibis...* / 183

Una lista de cien (más siete) para bibliófilos y misántropos / 187

*Dear Cyril*, ¡es hora de parar! / 257

Tres raros de Michael H. / 261

Una naturaleza que se escribe / 273

Rusia o la novela como destino / 277

*Nueve ficciones*: una topografía de la invención narrativa / 285

La llave perdida de Gertrude Stein / 292

La dedicatoria que Proust (no) leyó / 297

*Al cruzar el Leteo...* / 300