

Las improntas de la infamia en *Los derrotados* de Pablo Montoya

Andrés Arteaga/ Saint Mary's University

Introducción

Pablo Montoya Campuzano (Barrancabermeja, 1963) vivió entre 1993 y 2002 en París y desde allí comenzó a madurar una obra en donde el tema de la memoria y la representación simbólica de la violencia ocupará un lugar predominante. Buena parte de sus novelas y cuentos plantea una permanente tensión entre el hecho histórico y la memoria, entre la documentación del pasado y la ficción, entre la repetición traumática de la violencia y la elaboración de procesos de duelo colectivo a través de la escritura. Su obra ha sido poco estudiada y hasta hace muy poco se consideraba un autor más bien desconocido; sin embargo, es un autor preocupado por el estilo, la memoria, las relaciones entre la música, la pintura y la literatura; y por el lugar del artista en la sociedad contemporánea.

Montoya es un autor prolífico que escribe con el cuidado del artesano de la palabra y el oído del músico, tal como dice Jaramillo “los temas de su poesía dan cuenta de su experiencia vital y revelan preocupaciones éticas, estéticas y sensuales. Entre dichos temas encontramos la violencia endémica, el desarraigo físico y existencial, la belleza turbadora, el arte que salva o condena, el sexo abismal o sereno y los artistas alumbrados en el momento de su muerte” (2018, 3).

Desde su posición como intelectual comprometido comienza a solidificar una obra novelística que se ve recompensada cuando en el 2015 se gana el prestigioso premio de novela Rómulo Gallegos con su novela *Tríptico de la infamia* (2014). Posteriormente su obra comienza a ser galardonada con algunos de los más importantes premios literarios en Hispanoamérica, como son los premios José Donoso (2016), Casa de las Américas y José María Arguedas (2017).¹

En este ensayo quiero analizar cómo Pablo Montoya en la novela *Los derrotados* (2012) recurre a diferentes archivos de memoria—fotografías, dibujos y diarios—para proponer una nueva lectura de eventos históricos cruciales en la historia moderna de Colombia. Mi hipótesis es que su propuesta narrativa no solo propone visitar estos registros del dolor desde lo que King llama *rememory* (2000), sino que requiere una agencia del lector que permita participar en procesos de duelo individual y colectivo con miras a una simbolización de la violencia. Las preguntas que intentaré responder en este trabajo son: ¿cuáles son los recursos meta-textuales que permiten visitar y simbolizar eventos traumáticos de la

historia moderna colombiana? y ¿qué papel juega la agencia del lector en la elaboración de procesos de duelo y re-significación del trauma histórico?

Montoya hace parte de la generación de autores nacidos en los años 60, en donde encontramos, entre otros, a Mario Mendoza, Santiago Gamboa y Jorge Franco. Una generación desencantada con el realismo mágico y en donde algunos de sus exponentes hacen parte del llamado *realismo sucio*; tal como lo dice Suárez, “una tarea difícil para el escritor colombiano es encontrar nuevos lenguajes y/o articulaciones para fenómenos que, aunque disímiles, son hasta cierto punto reiterativos y cotidianos, de modo que se perciben como normativos del componente social” (2010, 127). A pesar de que el tema de la violencia es reiterativo en la literatura colombiana desde *La vorágine* (1924) hasta nuestros días, cada nueva generación de escritores se ocupa de él de una manera diferente, en este trabajo quiero explorar la manera en la cual Montoya lo hace en su novela *Los derrotados* (2012).

Los derrotados

La novela *Los derrotados* está estructurada en un contrapunteo entre los últimos años de Francisco José de Caldas, prócer del movimiento independentista neogranadino de 1810, y la vida de tres amigos estudiantes del Liceo Antioqueño en la ciudad de Medellín durante los años 70 y los rumbos que sus vidas tomaron durante las décadas siguientes del siglo XX. La obra comienza con el encargo que recibe Pedro Cadavid—uno de los tres jóvenes estudiantes y la voz más cercana al autor—de escribir una biografía del prócer Caldas para una editorial que quiere rescatar la vida de este famoso personaje de la historia colombiana. Desde el comienzo Pedro tiene un dilema: ¿cómo escribir sobre algo que todo el mundo sabe? o “¿para qué escribir una biografía más que diga lo que ya se ha repetido hasta la saciedad?” (Montoya 2012, 27)—le pregunta Pedro Cadavid a su editor, haciéndole a su vez una propuesta,

no me interesa escribir una biografía solamente desde la óptica de la historia, sino también desde la literatura. Me permitiré [...] juegos del lenguaje, malabares del tiempo, diferentes técnicas narrativas, focalizaciones diversas, cuestionamientos de la historia oficial y, sobre todo, me apoyaré en los *cantos de la subjetividad*. De la suya o de la

de Caldas, preguntó el editor. *De ambas*, contesté (Montoya 2012, 25-26; énfasis mío).

Desde el principio de la novela es clara la propuesta narrativa de Montoya: narrar selectos acontecimientos históricos—colectivos y personales—desde un ángulo en donde sea el prisma de la subjetividad el que guíe la narración; llevar de vuelta al lector -o quizás por primera vez- a sucesos que marcaron no solo la construcción de la nación colombiana sino también eventos de un pasado violento. Montoya es un autor que no hace parte del *statu quo* literario colombiano en parte quizás por haber vivido por tantos años fuera de su país natal y también por situarse por fuera de los círculos cercanos al poder oficial, tal como nos lo dijo en una entrevista inédita recientemente, “yo con el poder y los poderosos no he tenido hasta ahora ninguna confrontación. Más bien se me ignora, no hay eco” (Arteaga 2019 inédito). Esta posición no solo le da la capacidad de tener una visión crítica sobre la escritura de la historia oficial nacional—que es una historia de negación de un pasado violento—sino que es un acérrimo defensor de la libertad de escritura y de la función social del escritor. Desde su posición como intelectual y crítico de su realidad defiende una revisión de la historia y una escritura clara, crítica y sin sensacionalismos de los principales sucesos que han marcado la historia nacional. Pedro Cadavid le dice a su amigo Santiago Hernández, “tarde o temprano te darás cuenta, si eres un escritor colombiano de verdad, de que la realidad que nutre estas circunstancias, digamos íntimas, o subjetivas, o extraterritoriales, está urdida por la violencia” (Montoya 2012, 145).

Las vidas de Pedro Cadavid, Andrés Ramírez y Santiago Hernández son paralelas, y cada uno, desde la óptica particular de su oficio, intenta representar a través de diferentes medios una forma particular de la memoria histórica. La visión más pesimista y crítica la tiene Pedro Cadavid, pues desde su posición como escritor no puede más que reflejar en su obra el destino y fatalidad tanto de Caldas como de su realidad inmediata. Santiago Hernández, por su parte, es un amante de la naturaleza y al comienzo de la novela tiene una cierta curiosidad por las ideas revolucionarias de la lucha guerrillera de los años 70, lo que lo lleva a formar parte de las filas del EPL y, por ende, sufrir la tortura por parte de los militares. Él, al igual que Caldas, tiene una mirada científica sobre el territorio y desde allí intenta, a partir de la clasificación y registro de la flora, construir un proyecto de revolución, por un lado, y de nación, por el otro, ambos condenados al fracaso. Andrés Ramírez es un testigo a través del lente de su cámara de los horrores de la guerra colombiana; sin embargo, tiene una visión diferente a la de los tradicionales medios de comunicación nacionales al ser testigo privilegiado de un país en guerra. Para Ramírez estaba claro que no había siempre que mostrar los muertos y las masacres en su trabajo como foto-reportero.

La estrategia narrativa de Montoya toma sentido cuando pensamos esta novela como una forma de lo que entiende

King como “*rememory*”, es decir “as a process of ‘retranscription’ and ‘retranslation’ [. . .] [and] a point of intersection between individual memory of personal experience and cultural or collective memory” (2000, 150). En *Los derrotados*, algunos de los personajes utilizan medios como la fotografía y el diario para dar cuenta de eventos traumáticos de la historia colectiva nacional, lo cual a su vez le permite al lector volver a traducir dichos eventos para ser incorporados a una narrativa colectiva de memoria a partir de una resignificación del trauma histórico.

Rememory y fotografía

¿Hasta qué punto estamos dispuestos a ver la desnudez de la guerra? ¿De qué sirve mostrar los muertos? ¿Hay un trabajo de elaboración del duelo al acercarse a las fotografías de la guerra? ¿Hay una estética de la muerte y un goce en quien toma, observa y lee sobre las fotografías?

Estas son algunas de las preguntas que intentan responder dos de los personajes de la novela: Andrés Ramírez y su amigo Fabricio Ospina con sus fotografías. Cada uno se acerca al objeto, tiene una mirada diferente y propone un tratamiento ético y estético particular; ambos saben que, tal como lo recuerda Susan Sontag, “la violencia vuelve a quien está sujeto a ella en un objeto” (2003, 12). Andrés Ramírez es un reportero gráfico que ve en el trabajo de Robert Capa un modelo a seguir, alguien que en una fotografía—como la del miliciano muerto en el cerro muriano durante la guerra civil española—es capaz de capturar un momento en donde la historia individual se borra para dar lugar a un registro de memoria colectiva: “y es que si se olvida que el fotógrafo es Capa y el miliciano es Borrel, si se despoja a la fotografía de su contexto, y se concluye que en las guerras a las víctimas y a los victimarios los cubre una atmósfera poco propicia a la identidad” (Montoya 2012, 103). Más que del anonimato se trata de poner el acento en el poder de la imagen y ver cómo ésta crea una narrativa en donde no hay vencedores, ni vencidos, sino una historia permanente de derrotas anónimas.

El personaje de Andrés Ramírez está inspirado en el trabajo de Jesús Abad Colorado—tal como lo señala Montoya en la nota al final de la novela—pero el tratamiento que le da al personaje y los usos de la voz narrativa le permiten al autor ir más allá del trabajo del fotoperiodista antioqueño. Ramírez sabe que la imagen fotográfica tiene un poder indiscutible y que su trabajo como fotorreportero tiene un compromiso ético y a la vez político ineludible, sabe que las imágenes pueden ser utilizadas y modificadas para diferentes fines políticos. Es consciente que, tal como lo plantea Lipmann, “las fotografías tienen el mismo tipo de autoridad sobre la imaginación hoy en día que tenía la palabra escrita ayer y la palabra oral antes de ella” (citado en Sontag 2003, 25). En sus primeros encargos como fotorreportero había trabajado para los diarios

El Mundo y *El Colombiano*, cubriendo las diferentes masacres que se venían produciendo debido al enfrentamiento entre los paramilitares, el ejército colombiano y los grupos guerrilleros; rápidamente se dio cuenta de que a sus fotos les cambiaban los titulares para acomodar la ideología del diario que protegía la alianza entre hacendados, paramilitares y el ejército: “Ramírez se percató de que a sus fotografías las acompañaban informes que no decían la verdad de los hechos [...] protestó [...] le respondieron que casi todas esas noticias se hacían a última hora y que él siempre estaba en zonas muy lejanas de Medellín para poder consultarlo [...] y que a él se le había contratado como reportero gráfico y no como redactor de prensa” (Montoya 2012, 152). Después de esto Ramírez decide renunciar al diario y emprender su propio camino. A través de la voz narrativa de Andrés Ramírez en esta novela es quizás en donde el autor más claramente señala su crítica a algunos de los medios de comunicación de la ciudad de Medellín y su complicidad en la guerra.

Hablando de los negativos encontrados en unas viejas cajas Andrés Ramírez le dice a su amigo Fabricio Ospina “imprimirlos, mostrárselos a la gente significaba caer en otro peligro: que las miradas se acostumbraran a esos hombres y mujeres sin nombre, y pensarán que las fotografías eran extraordinarias y familiares” (Montoya 2012, 108, énfasis mío). Ospina sabe que “la imagen como shock y la imagen como cliché son dos aspectos de la misma presencia” (Sontag 2003, 23). Es interesante anotar el lente crítico de Ramírez al señalar cómo las imágenes de la guerra se pueden volver cotidianas, irrelevantes y familiares en un país como Colombia.

Cuando Freud define lo ominoso plantea que es “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud 2001, 220). ¿Qué pasa entonces cuando lo familiar es precisamente lo macabro cotidiano?, ¿Cómo es posible que por medio de la repetición de las imágenes del horror de la guerra éstas queden desprovistas de toda connotación negativa? Lo ominoso también funciona a la inversa, es decir cuando lo siniestro se vuelve familiar.

Andrés Ramírez quiere romper el círculo de lo ominoso-cotidiano, este fenómeno que podríamos llamar, junto con Idelver Avelar, una alegoría de lo siniestro, aquello que “tiene lugar cuando lo siniestro, el elemento *unheimlich* identificado modernamente como “maravilloso” o “mágico,” se ha vuelto él mismo *heimlich*: familiar, previsible, en efecto inevitable” (Avelar 1999, 70).²

En la propuesta estética—y a la vez ética—de Andrés Ramírez una fotografía debe mostrar sin alarmar, una imagen debe ser más poderosa por lo que sugiere, no por lo que muestra: “él no solo creía en la fotografía como un oficio en el que la mirada sobre los hombres y las cosas debía impregnarse de una ética, sino que ese mismo sentimiento le producía el pudor hacia aquellos que había fotografiado sin

su permiso” (Montoya 2012, 111). Al haber tanta saturación de imágenes del horror inevitablemente se corre el riesgo de crear en la sociedad lo que Huyssen nombra como “*hypertrophy of memory*,” donde cada acto de memoria trae consigo una dimensión de traición, de olvido y de ausencia (2003, 4). No es posible recordarlo todo, pues de lo contrario no sería factible que los procesos de elaboración del duelo pudieran culminar; igualmente, cada acto que evoque o intente reconstruir parte del pasado se verá enfrentado al mismo tiempo a intentos por borrarlo, por pasar la página de algo de lo cual ya se ha hablado demasiado, no se quiere hablar más de ello, se opta por el silencio.³

Montoya nos propone una re-lectura de la fotografía de Jesús Abad Colorado titulada “Juradó, Chocó, diciembre de 1999,” en donde un narrador omnisciente argumenta que si Ramírez pudiera escoger una sola imagen de la guerra en Colombia sería ésta ya que el poder del símbolo es tan revelador que bastaría sólo esta imagen para despertar a su aletargado país. En la fotografía el lector ve un

espejo roto en pedazos. Es una bagatela sin mayor valor económico. Uno de esos espejuelos que se venden a mil pesos en los mercados de abalorios de aldeas habitadas por indígena y negros pobres [...] el espejo está tirado en el suelo. Varias balas, que parecen cuscas de cigarrillo aceradas, lo rodean. La tierra de Juradó, como el espejo, está agrietada. En los pedazos del espejo, como en la tierra, no hay ningún reflejo (Montoya 2012, 226).

El poder evocador de este símbolo no requiere en este caso una historia que lo acompañe, solo una imagen basta para transmitir, a través de su lectura, el aire de los tiempos que rodean un momento histórico que no acaba de ser incorporado a la psique de la nación colombiana. No hay muertos ni soldados victoriosos, solo una imagen-símbolo que a través de la narración novelada le permite al lector visitar un evento que debe ser incorporado a una narrativa colectiva de memoria.⁴

Esta novela requiere una agencia del lector en donde éste debe darle un nuevo sentido a eventos traumáticos, pues, tal como nos lo recuerda King, hablando de la literatura en donde el trauma histórico está presente, “the reader is required to ‘work with the author in the construction of the book’, to participate in the reconstruction of the story” (Greene citado en King 2000, 156-157). Dicha agencia será crucial en este tipo de literatura en donde el trauma de la guerra y la re-elaboración simbólica de eventos traumáticos plantean nuevos retos, no solo historiográficos sino también relacionados con la recuperación de la memoria histórica colectiva. En un país como Colombia, que ha sufrido por tantos años un conflicto armado, hay una marejada de información que puede opacar cualquier intento de recuperación de un pasado doloroso. Una de las apuestas más importantes de esta novela es precisamente ir más allá del dato histórico, de la noticia y alcanzar

una meta-narrativa en donde el lector esté tan implicado como el autor.

Contraria a la posición de Ramírez, su amigo y colega Ospina le propone que sí hay que mostrar estas fotografías de la guerra de una manera particular para producir un choque emocional en el espectador. Le propone que seleccione cincuenta de ellas y que hagan un video de impacto sin música de fondo en donde se reúnan estas imágenes y se proyecten en un mismo día y a una misma hora en todos los teatros de cine de la ciudad de Medellín—un acto de sabotaje en donde todas las imágenes tengan

un mismo formato y con los rostros de dimensiones similares, todos en posición de frente, la mirada extraviada, la boca haciendo el rictus de la amarga sorpresa que deja la muerte, Ospina sintió una flojera en las piernas. Pensó que eran el rostro de un solo hombre [...] Una mezcla de monotonía luctuosa con elementos de archivo periodístico, atravesada de ademanes en los que la violencia tenía visos de trágica irrisión (Montoya 2012, 109-110).

Cuando una sociedad ha vivido por tantos años un conflicto armado una gran parte de ella se da a la tarea de construir memoria mientras otra se niega a recordar. Hay algo muy fuerte en ella que empuja hacia el olvido, el silencio y la negación. En muchos casos esta pulsión del olvido y negación está sostenida por un *statu quo* que no quiere verse involucrado en la revisión del pasado. Para Ospina ya no se trata de la creación de una memoria individual, sino de la re-creación de una memoria colectiva en donde lo *performativo* ocupe un lugar fundamental, una propuesta más alineada con una estética que incomode al pasivo espectador. Un tipo de memoria que está más cercana a lo que Hacking llama *memoro-politics*: “a politics of the secret, of the forgotten event that can be turned, if only by strange flashbacks, into something monumental. It is a forgotten event that, when it is brought to light, can be memorialised in a *narrative of pain*”(citado en Kings 2000, 15, énfasis mío).

Una narrativa del dolor que debe comenzar a hacerse para construir un relato colectivo, una meta-narrativa que involucre lo individual, lo colectivo y lo institucional. Ospina quiere provocar al espectador con una secuencia de imágenes del horror, sacarlo de su amnesia autoimpuesta y confrontarlo con una realidad que él no quiere ver. Quiere que, a partir de ser testigo de estas imágenes, el espectador participe en la construcción de una memoria colectiva ya que, tal como lo plantea Sontag: “for photographs to accuse, and possibly to alter conduct, they must shock” (2003, 81).

Es interesante anotar que el personaje de Fabricio Ospina está inspirado en el fotógrafo antioqueño Juan Fernando Ospina cuya propuesta estética es nombrada por el narrador omnisciente como una “geografía de la podredumbre,” y la

cual tiene como uno de sus temas recurrentes la noche en el centro de Medellín. Allí “fotografiaba mendigos vampirizados [...] putas negras que hacían la pose de dispararse metrallitas en sus chimbas rapadas, locos predicadores que vestían un traje de utensilios domésticos oxidados y manipulaban cruces de puntas de acero” (Montoya 2012, 106-107). No solo cambia el foco de la imagen sino también el lenguaje, que de alguna manera aparece regularmente en la obra temprana de Montoya, especialmente en los cuentos urbanos. Aquí el narrador no habla de la dignidad de las víctimas de la guerra sino de las “putas negras que hacían la pose de dispararse metrallitas en sus chimbas rapadas .” (106) Con este giro lingüístico el narrador no solo quiere despertar al lector con la propuesta de shock visual de Ospina, sino que con el uso de un lenguaje coloquial crudo quiere crear igualmente un efecto de shock narrativo frente a la dureza de la vida nocturna en la Medellín de los 90’s.⁵

El capítulo diecisiete de la novela es un ensayo sobre algunas de las fotografías de Ramírez, y será la voz del narrador quien les dé un contenido a estas imágenes y quien provea una historia para que el lector no solo recuerde las fotografías sino que “recuerde a través de ellas” (Sontag 2003, 89). El narrador se detiene en algunas de ellas y señala algunos de los temas más representativos: las masacres (El Aro, Bojayá, Machuca), el duelo individual (Anacleto Cardona) y colectivo (Bojayá), algunos de los personajes de la guerra (Picuca, el negrito), el dolor, la impotencia, la dignidad, la resistencia, la esperanza, o los lugares de la guerra (escuelas, iglesias, pueblos). Al visitar por medio de la escritura un archivo de memoria como son las fotografías de Abad Colorado el poder de la palabra escrita eleva el registro gráfico a una nueva categoría de memoria que pueda permitir la simbolización y la construcción de una meta-narrativa en donde se favorezca una elaboración de procesos individuales y colectivos de duelo.

La relectura de la fotografía titulada “Vigía del fuerte, Antioquia, mayo de 2002” (228-231) es otro ejemplo del concepto de *rememory*. Esta sola imagen efectivamente puede quitarle el sueño a quien la ve, o a quien lee sobre ella; es una imagen que tiene el poder de transmitir el dolor y la impotencia de los más vulnerables en la guerra, los campesinos pobres: ¿qué hacer frente a este dolor?, ¿cómo una sociedad puede integrar esta imagen dentro de una meta-narrativa de memoria? o ¿cómo lograr que esta imagen no se quede en el olvido, así como han quedado las miles de víctimas de la absurda guerra colombiana?

Tal como lo plantea Mejía Suárez, la écfrasis ocupa un lugar central en *Los derrotados* en tanto recurre al medio fotográfico, en el caso del personaje Ramírez, para narrar poéticamente la descripción del sufrimiento individual y la necesidad de recordar lo ocurrido,

tematizando las distancias a las que se enfrenta la imagen al reproducir el sufrimiento: distancia entre el pasado y el presente, en la cual radican el olvido y la deformación de los eventos; pero también se trata de distancias con frecuencia controversiales entre lo representado, el productor de la imagen y el receptor de la misma (2018, 49).

El narrador crea un relato a partir de la fotografía de un hombre devastado por el dolor de una pérdida, será la voz del personaje Anacleto Cardona la que sitúa al lector en el centro del dolor. En medio de un combate entre el ejército y la guerrilla en el caserío de Napipí (Chocó), la esposa de Anacleto Cardona se desvanece al quedar herida por una de las balas que atravesó su rancho. Sus hijos gritan y Anacleto, al tratar de calmarlos, sale hacia la población más cercana en medio de su afán por no dejarla morir. Durante el recorrido a pie le dice a su mujer “no te vas a morir, mujercita mía. Abri los ojos, por el amor de Dios” (Montoya 2012, 230). Cuando ésta muere y debe enterrarla

Anacleto siente que las fuerzas lo abandonan. Su desamparo crece. Toda resistencia se destroza. Piensa en los hijos que jamás verán a su madre [...] Entonces, cuando se arrodilla frente a la caja construida con tablas de abarco, se tapa la cara y llora [...] la escena está enmarcada por la maleza que rodea la trocha. Hacia el lado izquierdo, detrás de Anacleto, hay una flor blanca. Es un lirio que algún dios de la selva, repentinamente conmovido, ofrece al deudo. (Montoya 2012, 231)

A partir de este evento traumático capturado por el lente agudo de Ramírez el narrador nos propone revisitarlo y ponernos del lado del doliente, sentir su pena y hacerla nuestra para que la historia de Anacleto Cardona sea parte de nuestra historia, para que su duelo sea vivido por nosotros como lectores. Montoya crea una narrativa a partir de una imagen, ya que “all memory [...] begins with scenes and feelings, which are inevitably transcribed into language” (Hacking citado en King 2000, 26). Igualmente nos propone acercarnos a las implicaciones subjetivas de quien captura este instante; es decir, se pregunta por el lugar del autor y la responsabilidad ética del mismo en la memoria del conflicto al definir con el lente de su cámara el objeto de su mirada y cómo lo quiere representar. El narrador no solo se pregunta por los interrogantes que se hace el fotógrafo antes de disparar su cámara, sino que se interroga por sus implicaciones éticas y estéticas “¿Es belleza generada por el horror? ¿Humanismo estético en medio de las masacres?” (Montoya 2012, 229). Hay una pregunta por el lugar del autor al componer sus imágenes y la carga de subjetividad que ello implica; revisitar esta fotografía es la inserción del narrador y el lector en la historia de la guerra.

En este relato la voz narrativa se centra también en el lugar de Andrés Ramírez como testigo del duelo de este campesino del Urabá antioqueño por la pérdida de su esposa. Se trata de un meta-relato en donde el narrador omnisciente describe las emociones de Andrés Ramírez en la composición de esta fotografía en particular.: “Antes de contar la [historia] de Anacleto Cardona, [A.Ramírez] respira profundo, mira hacia varias partes, traga saliva, tose un par de veces” (Montoya 2012, 229). Ahí comienza la narración de lo sucedido en un afán por darle un giro subjetivo al relato y llenarlo de un contenido del cual la sola imagen carece. Gracias a la voz narrativa que acompañan la fotografía “Vigía del fuerte, Antioquia, mayo de 2002” asistimos a una de las propuestas más innovadoras en la novela: re-visitar el dolor de este campesino del Urabá antioqueño a través de la narración poética de una imagen fotográfica que quizás le permita al lector elaborar un duelo colectivo, algo que la sola imagen no provee.

El narrador propone varios niveles de discurso en este relato como una especie de palimpsesto: en un primer nivel está la fotografía original de Jesús Abad Colorado que actuaría como el registro original, una primera impronta; en segundo lugar están las voces de los diferentes narradores que dan vida al relato y una historia a la imagen; y en tercer lugar está la agencia del lector quien al incorporar la imagen y la historia, construye el sentido de una narrativa de memoria; algo que podríamos llamar como un palimpsesto de la memoria.

En la narración de otras fotografías la voz narrativa es de denuncia, una voz sirve para dar un llamado de alerta sobre los verdaderos actores del conflicto. Por ejemplo, al contemplar una fotografía sobre la masacre de Machuca y el sepelio colectivo por los campesinos muertos en la masacre dice el narrador “los quemaron con petróleo los guerrilleros del ELN, dice Ramírez, por ser colaboradores de los paramilitares” (Montoya 2012, 222), o al describir a un niño mercenario se pregunta: “¿cuántas balas cuelgan de los hombros de Picuca? Las suficientes como para matar a cien guerrilleros, o a cien defensores de los derechos humanos, a cien opositores del presidente. Picuca ha bajado la cabeza con timidez repentina” (Montoya 2012, 221).

La apuesta de Montoya con esta novela es crear un diálogo entre los diferentes registros de la memoria: la imagen, el relato y el sentido de la historia ya que, como nos lo recuerda Capote “la memoria se aferra en lo concreto, en el espacio, el gesto, la imagen y el objeto” (2016, 36).

Memoria, diario y silencio

La historia de Santiago Hernández y Francisco José de Caldas están magistralmente entrecruzadas en la novela: ambos aman la botánica, ambos participan—más por circunstancias históricas que por convicción—en proyectos revolucionarios (el

independentista y el guerrillero) y ambos creen en la tierra en la que nacieron. Cuando Santiago le escribe a Pedro también es evidente el aire de desesperanza que tienen sus misivas: “Pensé que iba a encontrar un batallón bien armado, pero a duras penas somos quince y andamos con un equipo militar prehistórico. Cuando los vi por primera vez, enfilados y con los morrales, me di cuenta del tamaño de nuestro sueño” (Montoya 2012, 33).

Así como la voz de Caldas denuncia los abusos del poder colonial español, las voces tanto de Santiago como de Pedro denuncian las atrocidades de la lucha armada en los años 80 en la región del Urabá antioqueño. Este tipo de escritura testimonial atraviesa la novela y le da un matiz más realista y de denuncia a la escritura de Montoya. Con este tipo de escritura el lector se sumerge en la cruda realidad colombiana de los años de la lucha por el control del territorio y los actores armados implicados; allí el meta-relato ocupará un lugar central ya que el narrador se propone re-escribir memorias, crónicas y testimonios de los caídos. La escritura de Montoya revisita el trauma histórico de los años de la guerra con el ánimo de incorporar una narrativa del trauma histórico al meta-relato de la memoria histórica del conflicto colombiano.⁶

Al re-escribir algunos de los nombres de los caídos en la guerra y componer pequeñas viñetas de sus vidas, Montoya contribuye a esa narrativa colectiva que desde la literatura quiere sumarse a la memoria histórica del conflicto e interroga la manera en la cual la sociedad colombiana debe incorporarla en su historia como nación: “Nombres que fluían maltrechamente en libros testimoniales y crónicas de familias resentidas. Francisco Garnica, oriundo de Palmira, dirigente de las juventudes comunistas, torturado y asesinado en la III Brigada de Cali [...]” (Montoya 2012, 260). La lista es interminable y el narrador nos da detalles de la forma como algunos de estos hombres y mujeres vivieron y murieron; al incorporarlos a un relato colectivo a través de la novela el autor quiere reservar un lugar de memoria para toda una generación de colombianos que sufrieron los vejámenes de la guerra de los años 80 y 90. Podríamos hablar incluso de lo que Huyssen llama una “generación de memoria” (2003) que vendría a hacer parte de colectivos de memoria como las madres de la plaza de mayo, las madres de la candelaria, el colectivo hijos e hijas de desaparecidos, la *stolen generation* en Australia o los sobrevivientes de los genocidios en Rwanda y los Balcanes, entre otros.

Una de las tareas de la literatura en donde la memoria histórica ocupe un lugar central es construir narrativas en donde más que los hechos históricos sean los relatos (*stories*) que preserven la memoria de lo que pasó; pues tal como lo dice Benjamin: “there is nothing that commends a story to memory more effectively than that chaste compactness which precludes psychological analysis” (1988, 91). Más que los hechos o explicaciones de lo que sucedió las narrativas de la memoria deben llevar al lector a participar en la vida íntima

de los personajes del conflicto, reales o ficticios; esto puede permitir que una generación de nuevos lectores haga suya esta historia.

Uno de los peligros de la cada vez más abundante literatura de memoria es que haya, lo que Huyssen nombra como “hipertrofia de la memoria” (2003, 3) cuyo efecto más que promover narrativas de memoria sea producir discursos del olvido. A pesar de este peligro, tal como lo argumenta Sarlo, “es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar” (2012, 26). Una de las características de las narrativas de la memoria es narrar para no olvidarlo todo, re-escribir el pasado para construir el futuro. Sobre esto se pregunta el narrador omnisciente al narrar lo que queda del proyecto revolucionario de la guerrilla del EPL: “¿Ahora qué quedaba de todo ello? La desgracia colectiva y no la prometida felicidad social. Y una memoria que el tiempo, como destructor inflexible, disolvía cada día. Y un reguero de muertos importantes acaso para la archivística nacional.” (Montoya 2012, 259).

Otra forma de representación de la memoria histórica en la novela de Montoya es a través de la representación botánica, bien sea esta una flor o un paisaje. El paisaje es tratado como una entidad ontológica en donde se dan cita los elementos que componen el núcleo de la guerra,

Urabá era una tierra promisoría [...] sin embargo, cada palmo de su relieve guardaba la *impronta de su infamia* [...] Sus habitantes trataban de no verla, de olvidarla [...] el agua y la tierra construían un espacio por donde la mancha vaporosa hacía su aparición tal como lo narraban los relatos míticos. Y dentro de ese ámbito, ansioso de cura, también respiraba el dolor de las criaturas humanas (Montoya 2012, 263; énfasis mío).

No solo el paisaje actúa como metáfora de las cicatrices de la guerra sino también como un territorio imaginario en donde hay lugar para la sanación del cuerpo de la nación. La capacidad de transformar la memoria visual en narrativa es quizás uno de los elementos fundamentales en esta obra, ya que examina con detalle cada uno de los objetos que hacen parte de la composición de imágenes-palabra de la novela. La labor del narrador es rescatar ciertas palabras en medio del caudal de imágenes para quedar como testigos de lo que está por sucumbir, una especie de arqueología de las palabras.⁷ Aún así hay ciertas imágenes que escapan a la representación por medio de la palabra, son solo “trazos” en sentido derridiano, que no alcanzan a materializarse. Un ejemplo de ello es cuando, al final de la novela, Caldas va a ser ejecutado y antes de morir evoca el olor de la naturaleza americana, parajes y montañas que recorrió durante su empresa científica; alcanza a recordar algunos de los nombres justo antes del disparo mortal: “escucho que alguien declara: reo por haber sostenido la rebelión. Un olor entonces me viene de alguna

parte. Son los líquenes, los musgos, los hongos. Es el olor de Matilde que se inclina hacia mí [...]”; sin embargo, hay un olor en particular que no puede definir, “Hay otro olor mucho más fuerte que hago mío. Quiero definirlo y no soy capaz [...] Dios, asísteme, digo, cuando la descarga suena” (Montoya 2012, 292). Más que la representación en palabras lo que propone el narrador aquí es que hay imágenes que escapan a

la representación, en este caso es una memoria olfativa ligada a lo más primitivo de la experiencia en la antesala de la muerte. Un tipo de memoria alojado en lo más profundo de la psique, un territorio que no es nombrado sino evocado; esta es quizás la forma más abstracta del territorio de la memoria que nos presenta Montoya en esta novela.

Notas

1. Los textos de Montoya visitan diversos géneros narrativos como la novela, la poesía y el ensayo, y podrían dividirse en tres grandes categorías: en primer lugar, están los que podríamos llamar las novelas históricas, en donde encontramos un estilo erudito acompañado por una profunda investigación de personajes y hechos históricos. En estas novelas los narradores poseen un carácter atemporal y se dan cita algunos de los grandes temas que le preocupan al autor, como las empresas de conquista y colonización europeas en América—*Tríptico de la Infamia* (2014), *Los Derrotados* (2012)—o la formación de la nación y el conflicto armado colombiano—*Los Derrotados, Adiós a los próceres* (2010), *Novela histórica en Colombia 1988-2008: entre la pompa y el fracaso* (2009). En un segundo lugar, encontramos los textos con una preocupación más estética en donde entran en diálogo la música, la pintura europea, la fotografía erótica y la literatura francesa, allí encontramos *La Sinfónica y otros cuentos musicales* (1997), *Viajeros* (1999), *Música de pájaros* (2005), *Adagio para cuerdas* (2012), *Trazos* (2007), *Sólo una luz de agua: Francisco de Asis y Giotto* (2009), *Programa de mano* (2014), *La música en la obra de Alejo Carpentier* (2013), *La sed del ojo* (2004), *Lejos de Roma* (2008), *Un Robinson cercano, diez ensayos sobre literatura francesa del siglo XX* (2017). Finalmente, están los textos más íntimos, y a la vez más delirantes, en donde encontramos temas como la ciudad, la sexualidad y la violencia en *Cuentos de Niquía* (1996), *Cuaderno de París* (2007), *Requiem por un fantasma* (2006), *Rezia* (2004), *El beso de la noche* (2010), *Hombre en ruinas* (2019) y la formación del artista en medio del dolor por un país en llamas como es *La Escuela de Música* (2018).
2. Avelar plantea que “además del retorno al naturalismo y los testimonios, la narrativa escrita bajo dictadura vio una proliferación de grandiosas máquinas que intentaban elaborar mecanismos de representación de una catástrofe que parecía irrepresentable” (1999, 68)
3. Sontag, al discutir el trabajo del fotógrafo de guerra británico Roger Fenton, señala cómo una sola fotografía de la guerra de Crimea llama más la atención que las usuales series de generales y soldados posando para su cámara en el campo de batalla. La fotografía titulada “The valley of the shadow of death” fué tomada el 25 de abril de 1855 y se puede ver el “valle de la muerte” en la península de Crimea en donde perdieron la vida más de seiscientos soldados británicos en una emboscada combatiendo contra las tropas rusas. En esta imagen no hay un soldado muerto, ni hay imágenes de destrucción; más bien vemos un riachuelo de balas de cañón que parecen rocas bajando por una colina, para Sontag “Fenton’s memorial photograph is a portrait of absence, of death without the dead” (2003, 50). En Montoya se establece un diálogo con la imagen de Fenton.
4. Walter Benjamin, en su ensayo “The Storyteller,” habla de la necesidad de que las historias no vengán siempre explicadas: “it is half the art of storytelling to keep the story free from explanation as one reproduces it” (1988, 89). Las conexiones que hace el lector con la historia no le vienen dadas de antemano, será parte de su tarea interpretar el relato con el material del que dispone. Eso es lo que podríamos llamar, apoyados en esta tesis, la agencia del lector; “the psychological connection of the events is not forced on the reader. It is left up to him to interpret things the way he understands them, and thus the narrative achieves an amplitude that information lacks” (1988, 89).
5. Las fotografías de Juan Fernando Ospina sobre la noche en Medellín están reunidas en el libro *Medellín, de calles y gentes*.
6. Esto lo plantea Huyssen al hablar de la importancia de incorporar una narrativa del trauma histórico en la memoria que compone el tejido social, dice “explorations of memory cannot do without the notion of historical trauma. The focus on trauma is legitimate where nations-groups are trying to come to terms with a history of violence” (2003, 9).
7. “Benjamin suggests that the ‘real treasure’ hidden within memory consists of ‘images’ which can only be uncovered by a long process of excavation; they can only be reconstructed within the language that is always inevitably a translation or interpretation” (citado en King 2000, 14)

Obras Citadas

- Arteaga, Andrés. 2019. "Los escritores tenemos que confrontar esos núcleos duros de nuestras circunstancias." Entrevista al escritor colombiano Pablo Montoya. (Texto inédito)
- Avellar, Idelver. 1999. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham and London: Duke University Press.
- Benjamin, Walter. 1988. "The storyteller. Reflections on the work of Niklai Leskov." *Illuminations*. New York: Schocken Books. pp.83-109.
- Capote, Virginia. 2016. *Reescribir la violencia: narrativas de la memoria en la literatura femenina colombiana contemporánea*. Bruxelles: Peter Lang.
- Freud, Sigmund. 2001. "Lo ominoso (1919)". *Obras completas*. Vol. 17. 215-251. Buenos Aires, Amorrortu Eds.
- Huyssen, Andreas. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Standford: Stanford University Press.
- Jaramillo, Carlos A. 2018. "Un recorrido por la obra poética de Pablo Montoya." *Revista Arcadia*. Nov. 7, 2018. <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/un-recorrido-por-la-obra-poetica-de-pablo-montoya/71845>
- King, Nicola. 2000. *Memory, Narrative, Identity*. Edinburg: Edinburg University Press.
- Mejía, Carlos Mario. 2018. "La écfrasis del archivo visual de dolor como estrategia narrativa en la novelística de Pablo Montoya." *Revista de Estudios Colombianos* 51 (julio- diciembre) 48-56. <https://colombianistas.org/ojs/index.php/rec/article/view/28>
- Montoya, Pablo. 2012. *Los derrotados*. Medellín: Sílabas Editores.
- Ospina, Juan Fernando. 2010. *Medellín, de calles y gentes. Fotografías de Juan Fernando Ospina*. Bogotá. Revista Número Ediciones
- Sarlo, Beatriz. 2012. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Suárez, Juana. 2010. *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid. Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.