



Ciencia versus violencia. La figura de Francisco José de Caldas en *Los derrotados* (2012) de Pablo Montoya

Science versus violence. The figure of Francisco José de Caldas in Pablo Montoya's novel *Los derrotados*

Carolina Sancholuz

Instituto de Investigaciones en Humanidades
y Ciencias Sociales (IdIHCS)
Universidad Nacional de La Plata
La Plata - Argentina

Recibido: 25/10/2018 | Aceptado: 15/12/2018

Resumen

Nuestro trabajo propone una aproximación a la novela *Los derrotados* (2012) del escritor colombiano Pablo Montoya, con el objetivo de trazar algunas líneas de interpretación sobre los usos del pasado, la tradición y la memoria, teniendo en cuenta cómo operan simbólicamente en el texto la naturaleza, el paisaje, los desplazamientos espaciales y temporales, la violencia política del pasado y la del presente colombianos. La construcción literaria de la figura histórica del sabio naturalista José Francisco de Caldas le permite a Montoya trazar un arco temporal donde las derrotas del siglo XIX se resignifican en el escenario político del presente en Colombia.

Palabras clave: Violencia, Colombia, Memoria, Historia

Abstract

Our work proposes a brief approach to the novel *Los derrotados* (2012) by the Colombian writer Pablo Montoya, with the aim of drawing some lines of interpretation on the uses of the past, tradition and memory, considering how nature, landscape, temporal and spatial displacements and past and present Colombian political violence operate symbolically in the text. The literary construction of the historical figure of the naturalist sage José Francisco de Caldas allows Montoya to draw a temporary arc where the defeats of the nineteenth century are given new meaning in the present political scenario in Colombia.

Keywords: Violence, Colombia, Memory, History

Francisco José de Caldas, avatares de un criollo ilustrado en tiempos de oscuridad

Aquí me acordé de Buffon, de Bourguet y de usted al ver capillas, torres, cúpulas, ciudades, ruinas, murallas, en todas partes. ¡Qué objeto tan nuevo y tan raro para mí, para mí que había pasado tres veces por estos lugares, que tanto me divertían y admiraban, y no lo había notado! Aquí conocí lo que vale la ilustración y ver con ojos filosóficos. Antes no tenía noticia de las capas, de los ángulos...en una palabra, de la teoría de la tierra, del Conde de Buffon, pero ahora todo me llama, todo me ocupa.

Caldas, carta a Santiago Arroyo, 16 de diciembre de 1796

Las palabras citadas en el epígrafe corresponden al sabio criollo, neogranadino, Francisco José de Caldas (1768-1816)¹. En una de sus cartas conservadas le describe a su amigo más querido, Santiago Pérez de Arroyo, el registro del viaje de Santafé a Popayán, donde se anudan intensas emociones que van de la curiosidad al asombro. La carta está fechada el día 16 de diciembre de 1796, casi en los estertores del llamado Siglo de las Luces. La naturaleza cautiva con toda su magnitud al naturalista-viajero: lo atraen con igual interés el relieve de las montañas, las formaciones peculiares de las rocas, el curso de los ríos, la fauna, la flora, las constelaciones. En cada etapa del viaje, en el cual Caldas emplea treinta y tres días cuando en la época se hacía aproximadamente en doce jornadas, se detiene, monta sus instrumentos de medición, observa y, lo más importante, escribe sus apuntes, con “ojos filosóficos” y deseo de ilustración. El objeto del viaje fue el primer encargo que Caldas recibió como científico, más precisamente como cartógrafo, dado que le habían encomendado levantar una carta de la región de Timaná, trabajo para el cual empleó parte del año 1797 y 1798. La fecha más significativa de esta labor se registra el 3 de diciembre de 1797, noche para la cual estaba anunciado un eclipse de luna, fenómeno que va a ser utilizado por el sabio para fijar astronómicamente un punto de longitud. Con la salud debilitada y quebradiza, sin embargo expresa en sus cartas que se siente atravesado por un profundo “furor astronómico”² que, a medida en que avanza en sus observaciones se proyecta hacia otras ciencias y deviene así en “furor botánico”, como le confiesa tanto a su amigo Santiago como a su maestro el sabio Celestino Mutis.

¹ Francisco José de Caldas, considerado el más ilustrado de los criollos neogranadinos, fue sin dudas una figura histórica de múltiples aristas en el territorio colombiano del período entre siglos XVIII y XIX. Sabio naturalista, de enorme curiosidad científica, autodidacta. No contrarió la voluntad paterna que lo confinaba al estudio del Derecho, sin embargo su amistad con José Celestino Mutis - médico español radicado en Nueva Granada que se volcó a la botánica - fue crucial para su formación como naturalista. Mutis había propuesto la famosa Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, con el ambicioso proyecto de realizar una Historia Natural de América. Caldas fue elogiado por Federico Alejandro de Humboldt, sorprendido del modo en que el naturalista criollo logró transitar la astronomía y la ciencia con tan pocos recursos, pero el “sabio neogranadino” sufre una gran desilusión cuando el Barón eligió otro compañero de travesía para la expedición por los territorios colombianos y ecuatorianos proyectada junto a Bonpland. Durante las luchas de la Reconquista que entabló España para recuperar sus dominios en Nueva Granada, Caldas ingresó al ejército con el grado de Capitán. Fue ejecutado por las tropas realistas el 30 de octubre de 1816 junto con otros patriotas criollos.

² “Luego que me llegó el almanaque en el correo del 18 de noviembre, se acaloró mi furor astronómico y comencé a trabajar en rectificar la posición del anteojo de mi pequeño cuarto de círculo, a arreglar la marcha de mi péndola, y sobre todo, a idear un telescopio astronómico capaz de alcanzar a percibir las inmersiones y emersiones de los satélites de Júpiter”. (Posada 1917: 45). Se trata de la carta a Santiago Arroyo, del 5 de enero de 1799. Véase la recopilación de cartas de Caldas realizada por Eduardo Posada, *Cartas de Francisco José de Caldas*.

Imposibilitado de avanzar en la profundización de sus estudios de astronomía, por falta de instrumentos y apoyo financiero para sus investigaciones, Caldas se vuelca a la botánica. Y este giro resulta revelador, casi una epifanía, como podemos leer en otra de sus cartas, cuando le confiesa también a Arroyo:

Quizás usted extrañara este “furor botánico”, pero si supiera usted que hace muchos días lo hago mi único estudio, convencido de la falta que me ha hecho en mis correrías, no se admirará. ¡Cuánto me he arrepentido de no haber cultivado este estudio un poco antes! ¡Cuántas riquezas y bellezas han pasado por mis manos sin conocerlas! Este dolor no lo puedo mitigar sino aprovechando el tiempo para lo sucesivo. (Posada, 1917: 49)

Esa prisa por conocer que le transmite a su amigo en la carta fechada el 20 de junio de 1799, su reiterado “furor” que hoy podríamos traducir como pulsión por el conocimiento en sus formas más diversas, la transmutación del dolor en empleo provechoso del tiempo, cobra dimensiones dramáticas si atendemos a las condiciones materiales hostiles que atenazaban a Caldas y a sus contemporáneos: consagrar la vida a la ciencia era un esfuerzo sumamente arduo y siempre precario en el territorio colombiano hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. A partir de aquel contexto adverso, hostil y contradictorio, la novela *Los derrotados* (2012) del escritor colombiano Pablo Montoya³ construye su punto de anclaje para, desde el lugar de la ficción, recrear la figura histórica de Francisco José de Caldas como el sabio, el científico, el botánico, el naturalista, el astrónomo, participe de la Expedición Botánica de la Nueva Granada de Celestino Mutis y frustrado integrante de la expedición del Barón de Humboldt y Aimé Bonpland a Ecuador.

Caldas se configura en la novela por el reverso del relato oficial y hegemónico de la historia colombiana que lo ha erigido como prócer de la Independencia. La perspectiva elegida, reconstruir la trayectoria de Caldas como científico, mostrar su lúcida intuición, su pasión intelectual, su enorme capacidad de observación, su trabajoso abrirse paso al

³ Pablo Montoya (1963, Barrancabermeja, Santander, Colombia), es escritor, traductor, crítico y profesor de literatura en la Universidad de Antioquia, Medellín. Ha publicado libros de cuentos, entre ellos *Cuentos de Niquía* (1996), *La sinfónica y otros cuentos musicales* (1997), *Habitantes* (1999), *Razia* (2001), *Réquiem por un fantasma* (2006) y *El beso de la noche* (2010); los libros de prosas poéticas *Viajeros* (1999), *Cuaderno de París* (2006), *Trazos* (2007) y *Sólo una luz de agua: Francisco de Asís y Giotto* (2009); las semblanzas biográficas de *Adiós a los próceres* (2010); los ensayos *Música de pájaros* (2005), *Novela histórica en Colombia 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso* (2009), donde desarrolla una perspectiva singular sobre el género que practica asimismo en sus propias novelas, *La música en la obra de Alejo Carpentier* (2013) y *Un Robinson cercano. Diez ensayos sobre literatura francesa del siglo XX* (2013). Sus novelas *La sed del ojo* (2004) y *Lejos de Roma* (2008) se desplazan en el tiempo y en el espacio. En un caso a París, como la capital del siglo XIX, donde se conjugan la pintura, la fotografía erótica y la trama policial; en el otro se recrea el exilio del poeta Ovidio, envejecido, enfermo, atrapado en la otredad del destierro y de la lengua ajena. En *Los derrotados* (2012), la novela se ancla en el territorio colombiano, tejiendo un contrapunto entre la figura histórica del malogrado botánico y héroe de la independencia Francisco José de Caldas y los avatares de tres jóvenes personajes cuyas vidas se entrecruzan en la militancia estudiantil, en la convulsionada década del ochenta. *Tríptico de la infamia* (2014) vuelve su mirada al pasado, a la traumática experiencia de la Conquista de América, a través de la peculiar perspectiva de tres pintores protestantes del siglo XVI. En el año 2016 se publica *Terceto*, reunión de tres libros que Pablo Montoya califica hermanos, *Viajeros*, *Trazos* y *Programa de mano*. Su novela más reciente es de 2018, *La escuela de música*.

conocimiento en medio del fanatismo religioso de un precario ambiente poco afecto al desarrollo de las ideas ilustradas, lo revelan como “derrotado”, porque su participación en la guerra por la Independencia no solo se frustra, sino que con su muerte y la destrucción del archivo científico (las muestras de las plantas y flores, gran parte de sus dibujos, sus papeles manuscritos) fracasan sus proyectos naturalistas. Montoya concibe a Caldas como el primer gran derrotado de la historia científica de su país. Por esto también figura como semblanza central en la galería de los veintitrés retratos que el escritor compone en *Adiós a los próceres* (2010), libro que de alguna manera anticipa una vía posible para leer los vínculos entre historia y escritura en su proyecto creador:

En compañía de Voltaire me he sumergido en los tiempos de la Independencia colombiana y he sacado algunas conclusiones. No fue ésta una época sabia y penetrada por la transparencia. La invadieron, al contrario, la torpeza, el delirio, el equívoco y una gama variopinta de valentías. De tal itinerario, hecho de lecturas filtradas por el cedazo del sarcasmo y la distorsión, surgieron las veintitrés semblanzas que conforman este libro. Quien llegue a él encontrará una particular mezcla de información histórica e imaginación literaria. (Montoya, 2010:9)

La intersección entre información histórica e imaginación literaria constituye la matriz narrativa central de *Los derrotados*, cuya trama se configura a partir de un complejo juego de focalizaciones y perspectivas múltiples, además de contrapuntos entre pasado y presente a través de los desplazamientos temporales que abarcan desde finales del siglo XVIII y comienzos del XIX hasta las últimas décadas del siglo XX, en especial la de 1980 y los primeros años de nuestro siglo. La novela cierra con una nota del autor donde explicita su poética narrativa, atenta a las diferentes perspectivas genéricas abordadas—la biografía novelada, la nota ensayística, el diario poético—, como así también al peso de ciertos materiales del archivo público y del archivo privado del autor, materiales heterogéneos como los fragmentos de la correspondencia y de algunas obras naturalistas del propio Caldas, junto con la inclusión de la correspondencia personal de Montoya. En esta proliferación y cruce de diversas textualidades se trama y diseña una apuesta estética e ideológica que es un giro de tuerca respecto de la *mímesis* realista que parece predominar en cierto escenario de la narrativa latinoamericana contemporánea⁴. Como lo advirtió muy bien Susana Zanetti, refiriéndose a la novela *Lejos de Roma*:

Pablo Montoya elige incorporar esta realidad desde perspectivas muy diferentes de las ya muy transitadas por la narrativa de los años cincuenta hasta el presente, centradas en el Bogotazo y la violencia política y social, ejemplificada por buena parte de la obra de Gabriel García Márquez [...] Montoya relee hoy las *Tristia* y las *Pónticas*, las alude, las parafrasea y las cita, desde la realidad colombiana; habla por Ovidio dándole nueva voz y sentidos a su relegación.” (Zanetti, 2013: 170-171)

⁴ Pienso en ciertas expresiones que funcionan a veces como “rótulos” y disfrazan una concesión al mercado editorial como la llamada “narcoliberalidad” (México, Colombia, Centroamérica).

Se podría pensar que sucede lo inverso con *Los derrotados*, en cuanto la violenta actualidad colombiana no ingresa sesgadamente en la ficción sino que parece imponerse, “derrotar” los marcos de la ficción. Leemos, a través de la voz del personaje que asume el rol de escritor en la novela y se constituye asimismo en un *alter ego* del autor, Pedro Cavid, la siguiente declaración:

Voy a decirte algo, Santiago. Creo que el único tema que tenemos los escritores de este país es la violencia. No es fácil reconocerlo porque, de alguna manera, esa premisa es una condena. [...] Pero 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. Las mejores obras de nuestra literatura, o al menos las más representativas, son el recuento de una hecatombe colectiva que sucede en las selvas, las sagas sangrientas así haya resplandores mágicos de una familia de frustrados, el nihilismo de alguien que denuncia con irreverencia la sociedad criminal en que ha nacido. (Montoya 2012: 145)⁵

Esta puesta en abismo que enuncia de manera categórica el personaje-narrador posee, sin embargo, matices. *Los derrotados*, si bien se ancla en el territorio colombiano históricamente atravesado por la violencia, apela asimismo a trabajar la materialidad del lenguaje narrativo desde el prisma de la palabra poética, subrayando el problema de los límites de la representación, a través del particular cruce y diálogo que hay en este texto en especial pero que se proyecta en un sentido más amplio a otras obras de Montoya, entre la historia y la ficción, entre el archivo del pasado y nuestro presente más inmediato.

Caldas en *Los derrotados*, Caldas como derrotado: los complejos derroteros de una novela

Tres epígrafes anticipan y condensan los tópicos centrales de *Los derrotados*. El primero remite a una reconocida frase del capítulo inicial de la novela *La vorágine* (1924) de José Eustacio Rivera: “Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia” (Rivera 2002:43). Obra central en el canon de la literatura colombiana, *La vorágine* se proyecta más allá de los estrechos límites de lo regional, como advierte Susana Zanetti al subrayar que esta obra “es un hito además en las resemantizaciones del ideologema de la violencia, de enorme importancia en la narrativa y en la historia colombiana y latinoamericana.” (2002: 24). El epígrafe de Rivera anticipa una significación que envuelve la historia narrada, porque reúne el destino del personaje histórico Francisco José de Caldas, con los avatares de los tres jóvenes personajes de la ficción cuyas vidas se entrecruzan en la militancia estudiantil, en los ochenta del siglo XX, uno y otro tiempo igualmente signados por la violencia política. La novela apuesta a incluir la historia colombiana desde finales del siglo XVII hasta el presente, al elegir la figura protagónica de un patriota revolucionario, cuya actividad el relato circunscribe especialmente a su rol de naturalista,

⁵ Las referencias a la tradición literaria colombiana son claras en la cita: se alude a la novela *La vorágine* de José Eustacio; a *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y a *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo.

dedicado a la botánica, a la confección de un herbario, a la cartografía, a la ciencia, pero que no puede escapar de la “barahúnda de la independencia” (Montoya 2012: 20), que lo arrastra ineluctablemente a la vorágine de la violencia y de la muerte.

El segundo epígrafe es una frase de Albert Camus: “Si quiero escribir sobre los hombres, ¿cómo apartarme del paisaje?” (Montoya 2012: 9), tomada de *El mito de Sísifo* (1951). En la novela el espacio y el paisaje condensan sobre sí significaciones opuestas, dado que encierran una dimensión prístina y sagrada de la naturaleza, de la vegetación abundante, de la belleza extrema de las orquídeas, pero también son espacios donde se extreman los peligros y las amenazas. El paisaje colombiano aparece como un territorio irrigado de ríos, cauces, selvas, montañas, espesura y esplendor que subyuga tanto al naturalista patriota del pasado, Caldas, como a los jóvenes revolucionarios de los años ochenta, especialmente a través de la mirada de los personajes de Santiago Hernández, aficionado a la botánica como el sabio neogranadino, y de Andrés Ramírez, fotógrafo. Este último, con su *kodak* en la mano, se inicia en su oficio que más tarde devendrá testimonio del horror, a través de sus primeros e ingenuos ensayos fotográficos, capturando las imágenes del Liceo antioqueño y de sus árboles:

Surgieron entonces las imágenes del guayacán de una de las entradas del Liceo, de la palmera de la cancha de básquetbol, del mango que extendía sus ramas más allá de las rejas colindantes con el barrio San Germán, del chocho de los talleres de los buses, del gualanday que parecía un ángel protector al lado de la capilla. Fue con esas fotos que Andrés comenzó a mostrar su talento con el manejo del blanco y negro. (Montoya 2012: 59).

Sin embargo el paisaje también connota otro sentido, insinuado en ese otro paratexto que es el dibujo de la tapa del libro, donde la figura de la orquídea se delinea sobre el fondo de un mapa como cartografía vinculada a la noción de territorio nacional y al concepto de patria. Son profusas las alusiones y expresiones en torno al tópico de la patria, presentes desde las primeras hasta las últimas páginas de la novela. Así, en el capítulo 1, dado que la narración comienza *in media res*, encontramos a Caldas, a punto de ser detenido por militares que servían al ejército realista, en 1816, en plena guerra de la Independencia tras la reconquista de la Nueva Granada. Se le insinúa la posibilidad del exilio que prefiere rehusar: “No existe otro país, contesta Caldas. Sólo existe éste, y siempre ha sido una prisión llena de selvas y montañas. La guerra tan solo ha fortalecido sus barrotes.” (Montoya 2012: 15)

El tercer epígrafe nos conduce al título de la novela. Se trata de una frase que usa Ricardo Piglia en su famosa novela *Respiración artificial*, citando a su vez las “Tesis de filosofía de la historia” (1940) de Walter Benjamin⁶: “Hay que contar la historia de las derrotas” (Montoya 2012:9). Los derrotados del pasado, que la figura de Caldas condensa, se

⁶ Walter Benjamin en sus “Tesis de la filosofía de la historia” (1940) asegura que desde una trayectoria única con coherencia y racionalidad, los que escriben la historia son los vencedores, a partir de una imagen creada para legitimar su propio poder e imponer un único relato de la historia, siempre excluyente. Sin embargo Benjamin señala que es necesario cederles la palabra a los vencidos, que se reconozca la lucha a favor del pasado oprimido; que se haga la historia de los vencidos en la voz de los que han sido violentamente eliminados, tanto de la práctica como de la historia y de la memoria. La tradición de los oprimidos debe enfrentarse a la historia oficial, a la versión construida por los opresores, construir la historia de las derrotas. Véase Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos*.

proyectan en el presente representado por los tres jóvenes amigos y militantes; cada uno de ellos, a su vez, compone una faceta del propio Caldas: el escritor, el botánico, el fotógrafo o dibujante, el soldado a su pesar.

La novela se abre con un relato en tercera persona pero focalizado desde la perspectiva de Francisco José de Caldas, quien escondido junto a sus tres compañeros de lucha en la casa de Paispamba, ensaya un último intento, infructuoso, para huir de su destino ineludible, la próxima detención y su cercana muerte: “Caldas pasa de la perplejidad al terror. Desde la ventana ve la llegada de los soldados. La alternativa de fuga es un camino que se cierra por todas partes.” (Montoya 2012:11). Esta escena se retoma en el capítulo 23, cuando se cierra la historia del científico derrotado. En la huida frustrada, guiado por la sabiduría que le confiere la experiencia de lo local a Matilde, la indígena coconuco que ha servido toda su vida en la familia Caldas, el sabio y sus compañeros se internan por la cordillera para intentar escapar, como Arturo Cova en *La vorágine*, hacia la selva. Ese trayecto, complejo, intrincado, suscita en el naturalista-soldado un momento epifánico, donde se le revela el vínculo entre el hombre y la naturaleza, entre el individuo y la tierra; también su íntimo deseo de anclarse a la vida, como se advierte en el siguiente pasaje:

Hay varias orquídeas que Caldas supone de la familia de las *masdevallias*. Están encaramadas en las encrucijadas de unos troncos. Son pequeñas, de color violáceo y se suspenden en el aire con languidez. Caldas las observa durante segundos. Toma distancia. Se acerca. Las mira desde diferentes perspectivas. Las flores van cambiando de rostro cuando son observadas, piensa. Luego las roza con las yemas de los dedos. Pronuncia un nombre: *masdevallia rosácea*. Caldas, que hace poco ha cumplido cuarenta y ocho años, ahora quisiera estar sometido al aroma de una orquídea. (Montoya, 2012: 12)

Sin embargo, este paisaje sufre una transformación violenta, del esplendor del verde y de la vida al rojo de la violencia y de la traición a los ideales independentistas, como leemos unas páginas más adelante:

Caldas reconoce que el verde de la tierra será siempre un color vinculado a la nostalgia. Una ilusión tramada con la luz que aproxima al presente, pero que está unida ineluctablemente al pasado. Mientras que el color que define en estos tiempos a la Nueva Granada es otro: es el rojo de las arengas públicas y los motines, el de los conciliábulos y los manifiestos, el de la masonería y la libertad. El rojo de las traiciones que asolan al reino desde que brotó, roto en mil pedazos, el anhelo de la libertad.” (Montoya, 2012: 23).

En el capítulo 2, cambia la perspectiva narradora y la temporalidad. Se trata del presente de la enunciación, donde el narrador se constituye desde su actividad de escritor y relata la génesis de la novela. El narrador-escritor Pedro Cadavid le explicita al editor, —que finalmente no se arriesgará a publicar su texto—, su proyecto sobre Caldas:

Le dije que mi deseo era escribir una biografía diferente. No quería celebrar al prócer sino al naturalista. Me interesaba indagar en las intuiciones del sabio, no en el acaloramiento militar. Me atraía más el botánico frente a una orquídea en las alturas del Pichincha, que el ingeniero frente a una cureña en las fortificaciones de Antioquía. Todas las biografías han ensalzado, como si fueran una sola, ambas categorías. Yo quería diferenciarlas. (Montoya 2012: 25)

Este otro modo de ver, de situarse como escritor frente a la siempre compleja tensión entre lo ético y lo estético, entre la verdad histórica y la verdad del relato mismo, se concreta en los bellísimos pasajes del capítulo 10, donde el narrador recrea poéticamente un posible Diario de Caldas, escrito en primera persona, fechado entre los años 1802 y 1805, que remiten al viaje del naturalista en la llamada Expedición botánica. Este diario apócrifo proyecta una imagen de Caldas opuesta a la que diseñan las fuentes históricas oficiales, donde la pasión por develar los secretos de la naturaleza se inunda de una fuerte potencia sensual y sexual, puesto que el goce del mundo abre la posibilidad de descifrarlo mediante la unión amorosa:

Cuando hallo una flor desconocida –y cuántas no he encontrado en este viaje por las montañas del Imbabura y del Cayambe–, abro mi entendimiento a sus efluvios. Recibo en mis ojos el fulgor de su matiz recién creado. Me inclino y le susurro palabras de consuelo. Le explico la razón de mis faenas. Trato de que entienda lo importante que es para el naturalista el obsequio de sus verdades. Aspiro su olor como si aspirara su esencia divina. Describo, para que la flor me escuche, la forma simétrica de los pétalos, la honda caverna que construye su corola, los estambres ahítos de vida. Y en la medida en que dialogo con su timidez, que poco a poco se me abre como un capullo, se humedece en mí la conciencia de la brevedad. (Montoya, 2012: 121)

El botánico deviene filósofo, en tanto la naturaleza le enseña, por ejemplo, “la verdad ineluctable” que encierra la brevedad de la vida mediante la imagen de la flor. Tópicos barrocos que remiten también a Séneca y que vuelven los pasajes prosas poéticas plenas de recursos, procedimientos, tropos y formas de asumir la primera persona como voz poética, propios de la lírica.

En su presente de enunciación, Pedro Cadavidad encuentra, mientras se interna en su archivo personal en busca de los apuntes sobre el intercambio epistolar entre Caldas y Humboldt, otras cartas, enviadas por su amigo del liceo antioqueño, Santiago Hernández, el único que se volcó a la lucha armada. Este engarce de la trama a través de lo que encierra y entraña la carta, nos sumerge asimismo en otra temporalidad, la que remite a los años ochenta del siglo XX y a la guerrilla del Ejército Popular de Liberación. Santiago, a medida que se interna en el monte, le describe a su amigo narrador esa experiencia en una de sus cartas: “¿Vos te imaginás un mundo sin cojines? Un mundo donde la suavidad ha sido expulsada del todo. Pues bien, eso es estar en la guerrilla.” (Montoya, 2012: 35). Santiago, el botánico del grupo de amigos, en ese camino de iniciación en la violencia y la lucha armada, también encuentra el consuelo de la contundente belleza del territorio que recorre, por ejemplo, cuando se adentra a través de un maravilloso jardín de orquídeas y percibe, como Caldas, la emergencia de la emoción estética en medio de los avatares del horror: “Fuimos a

ver el jardín y se me hizo un nudo en la garganta cuando vi las orquídeas.” (Montoya 2012: 37). “Si quiero escribir sobre los hombres, cómo apartarme del paisaje”, según reza el epígrafe de Camus que se resignifica a lo largo de toda la novela; paisaje que engarza las múltiples historias narradas creando fuertes religaciones entre el pasado y el presente colombianos.⁷

La novela abre otro derrotero cuando incorpora una selección del archivo de imágenes del fotoperiodista Jesús Abad Colorado⁸, fotos que mediante el recurso de la *ekphrasis*, como representación verbal de lo visual, se vuelven relato, puesto que el narrador las describe y comenta con detalle y precisión. Testimonian las consecuencias de una guerra civil interminable: los niños soldados, los campesinos desplazados, las mujeres buscando a sus familiares desaparecidos, los cadáveres, las escuelas destruidas, iglesias derrumbadas, ruinas, escombros, ausencias. Las fotos, en la novela atribuidas al personaje de Andrés Ramírez, se vuelven objeto de una reflexión profunda del narrador, cuando se pregunta sobre el efecto paradójico que producen las imágenes, en ese complejo cruce de los límites entre el horror y la belleza:

Es el pueblo quien llora en las fotografías de Ramírez. Ese mismo pueblo desamparado que también llora en las imágenes de Robert Capa, de Yevgenie Khaldei, de James Nachtwey. En el caso de Ramírez son rostros indígenas, negros, mestizos, mulatos, zambos que los lentes tornan bellos desde el desgarramiento. ¿Belleza generada por el horror? ¿Humanismo estético en medio de las masacres? (Montoya 2012: 229).

¿Puede el lenguaje artístico y más precisamente el lenguaje literario representar el horror? ¿Tiene acaso la posibilidad de conformarse como un “dispositivo”⁹ capaz de dar cuenta de la violencia, de la crueldad, de los hechos brutales? ¿Cómo se muestra el horror en el arte, en la imagen y en la palabra? ¿Cuáles son sus límites y sus limitaciones?¹⁰

⁷ Este cruce de fronteras genéricas, discursivas, coloca de alguna manera en un primer plano esa otra actividad que le permite al sujeto devenir escritor: ser lector. Advertimos en *Los derrotados* múltiples referencias a las lecturas, disseminadas, prolíficas y proliferantes, que nos permiten asimismo pensar la escritura al interior de un mapa literario muy amplio, con vínculos intertextuales abiertos a las tradiciones nacionales –el ejemplo de *La vorágine* que antes mencionamos–, o ciertas escenas de *bildungsroman* como la iniciación ávida de Pedro Cadavid a la literatura de Porfirio Barba Jacob y León de Greiff pero también de César Vallejo, Vicente Huidobro, Aurelio Arturo junto con Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Whitman, Maiakovski, Pasternak (Montoya 2012: 76), lecturas recomendadas por el profesor de historia y voraz lector, que orienta los primeros escarceos poéticos del joven. Lecturas compartidas que se recortan sobre un paisaje de inmensidad y belleza frustrada, derrotada, por el ejercicio de la violencia: “Las inmensas montañas de Ituango, unos años después de esos paseos en que Zapata leía con Pedro sus poemas y los corregía, o recitaban juntos versos de Porfirio Barba Jacob y León de Greiff, se convertirían en uno de los infiernos de Colombia.” (Montoya 2012: 77)

⁸ Jesús Abad Colorado, nacido en 1967 en Medellín, es uno de los más reconocidos fotoperiodistas colombianos, quien se dedicó especialmente a registrar el conflicto armado en Colombia. Su obra se puede ver en el siguiente link: <https://www.prixpictet.com/portfolios/>

⁹ Apelo al concepto de dispositivo en tanto «máquina para hacer ver y para hacer hablar», cuya inteligibilidad se encuentra inscrita en un determinado régimen u orden histórico de «curvas de enunciación y visibilidad» (Deleuze, 1999: 155) Véase: Deleuze, Gilles (1999), “¿Qué es un dispositivo?”, *Michel Foucault, filósofo*.

¹⁰ Con la noción de “límites de la representación” hago referencia a los trabajos que componen el libro compilado por Saúl Friedlander, *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final* (2007). Este estudio recorre el problema de la representación de un hecho tan brutal como el Holocausto y da cuenta de varios debates, como el genocidio nazi y la célebre frase de Theodor Adorno acerca de escribir poesía después de Auschwitz hasta la polémica suscitada entre Carlo Ginzburg y Hayden White sobre cómo representar y relatar en términos discursivos un suceso límite.

El fragmento antes citado condensa una reflexión acerca de la ética de cualquier lenguaje artístico, apuntando precisamente a explorar los alcances y límites de lo decible, los límites de la representación. En el capítulo “Las paradojas del arte político” de su obra *El espectador emancipado*, Jacques Rancière se pregunta sobre el modelo de eficacia al cual obedecen las expectativas y los juicios vinculados a este. Pero más precisamente, se pregunta por la relación de continuidad entre las formas sensibles que promueve la producción artística y las que efectivamente se (re)producen en los espectadores. Es decir, le interesa problematizar el *continuum* sensible que se debería entablar entre la obra y su espectador para que esta resulte ser una obra política. Esta cuestión conduce a Rancière a pensar el modelo de eficacia como un modelo pedagógico debido a que todo arte que se pretenda político debería —desde su perspectiva— engendrar sentimientos de proximidad que empujaran al espectador a intervenir en la dirección propuesta por el autor. Puesto que lo que se espera es que el espectador se involucre, se movilice, tome conciencia y accione en consecuencia. Es decir que obre de acuerdo con el régimen de sensibilidad que la obra propone y suscita. No obstante, para que este modelo pedagógico resulte “eficaz” debe partir de un supuesto común: el autor y el espectador deben compartir un presupuesto sensible que provoque el acercamiento del segundo hacia la obra del primero. Supuesto que da lugar a una “comunidad”, al surgimiento de un espacio y encuentro común, pero que al mismo tiempo limita y coarta los posibilidades de expansión de la propia eficacia. Al partir de un sensible compartido, se engendra un orden de circularidad que excluye a aquel espectador no esperable, y por lo tanto, no interpelado. Por consiguiente, el modelo pedagógico del arte político estaría supeditado a este régimen de constitución que limitaría su poder y su acción propiamente política, esa tarea de sensibilización y concientización social. La división de lo sensible es definida por Rancière como un sistema de evidencias sensibles, como una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división. Es un mapa que divide y define qué tipo de actividades y participaciones puede realizar el sujeto de acuerdo con la posición que adquiere en el reparto del espacio y el tiempo. La forma y los delineamientos que asume ese mapa sensible es lo que el autor considera la base estética de la política. De este modo, el punto de partida es preguntarse cuál es la base estética que define el comportamiento del campo del arte que expone y representa la violencia.

Hay en las fotografías de Ramírez/Abad Colorado relatadas en la novela lo que Roland Barthes llamó *punctum* en su ensayo *La cámara lúcida*, cuando habla de ese detalle de una imagen que punza la retina del espectador y lo retiene allí, algo parecido a la fascinación y la repulsión que concita lo obscuro en su sentido de fuera de escena pero que retorna para interpelar a quien mira, porque “toda fotografía debe mostrar algo. Ese algo usualmente está escondido. Y el ocultamiento en las imágenes de Ramírez aparece para molestar la conciencia del vidente.” (Montoya 2012: 228). Precisamente la novela apuesta a este mandato, que en términos de Rancière podríamos, a riesgo de simplificarlo, resumir de la siguiente manera: tanto la lógica narrativa como las condiciones de representación se modifican en función de la revolución estética que implica “pasar de los grandes acontecimientos y personajes a la vida de los seres anónimos, encontrar los síntomas de una época, una sociedad o una civilización en los detalles ínfimos de la vida corriente, explicar la superficie a través de las capas subterráneas y reconstruir mundos a partir de sus vestigios” (Rancière 2014: 16). Así, por ejemplo, la historia de Anacleto Cardona, uno de los campesinos retratados por Ramírez, se desvía del relato de los “grandes acontecimientos” para representar la experiencia profunda del dolor de las víctimas civiles, atrapadas y sin

salida, en los enfrentamientos entre los guerrilleros y el ejército nacional en la Colombia de los años ochenta. Ramírez lo retrata en el momento en que sepulta a su esposa, muerta por la bala de un fusil. En la imagen, el detalle de la flor, como las orquídeas que enlazan a los personajes de Caldas y Santiago, amparan y consuelan, sin disolverlo, al dolor:

Antes de meter el ataúd en el hueco que han abierto, Anacleto siente que las fuerzas lo abandonan. Su abandono crece. Toda resistencia se destroza. Piensa en los hijos que jamás verán a su madre. Piensa en la falsa promesa que les ha hecho. Entonces, cuando se arrodilla frente a la caja construida con tablas de abarco, se tapa la cara y llora. En la fotografía 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).¹¹

Breve coda

La eficacia del arte consistiría en sustraer al sujeto de los esquemas de subjetivación establecidos, instituidos por él mismo y por el entorno social de su tiempo; en provocar un corte, una disrupción en esa manera de ver, sentir e interpretar el mundo, lo que Rancière denomina *disenso*. Creo que uno de los efectos de lectura de una novela compleja como *Los derrotados* consiste en provocar el disenso: “[...] disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de representación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia.” (Rancière 2011: 53).

Advierto en la apuesta narrativa de Pablo Montoya, a través del particular cruce y diálogo que hay en su obra entre historia y ficción, entre el archivo del pasado y nuestro presente más inmediato, en el deliberado ejercicio del anacronismo que hilvana los hechos traumáticos de nuestro pasado para situarnos en nuestra actualidad, un ejercicio del disenso. Por ello la figura de Caldas que la novela propone, a contrapelo del relato oficial proceratista, constituye una forma de disentir respecto de ciertas construcciones hegemónicas de la memoria oficial. La trayectoria del criollo ilustrado se traza para asumir una posición crítica sobre los efectos de la guerra y de la violencia, inscriptos en el pasado de las luchas independentistas, pero claramente proyectados al plano de una temporalidad contemporánea.

Narrativa que promueve diversos modos y perspectivas para incorporar ese real que se impone, por fuera de los modos de representación realista o bien testimonial, realista mágica o concesiva hacia ciertas lógicas del mercado editorial, para apelar el ejercicio de una escritura que entraña una fuerte densidad estética, autorreflexiva, profunda, que cuestiona y, —se cuestiona precisamente desde la mediación que implica el trabajo con la palabra—, la sensibilidad, las tensiones, las contradicciones, los disensos.

¹¹ Esta escena se analiza con profundidad en el excelente artículo de Orfa Kelita Vanegas Vásquez, “Estética visual del miedo en la narrativa de Pablo Montoya.”

Bibliografía

- BARTHES, R. (1987). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires: Paidós.
- BENJAMIN, W. (1973). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Planeta-Agostini.
- CAMUS, A. (1985) [1951]. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.
- DELEUZE, G. (1999). *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa.
- DÍAZPIEDRAHITA, S. (1997). *Nueva aproximación a Francisco José de Caldas. Episodios de su vida y actividad científica*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia.
- FRIEDLANDER, S. (2007). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- GENETTE, G. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- _____. (1981). *Palimpsestes*. Paris: Editions du Seuil.
- MONTOYA, P. (2010). *Adiós a los próceres*. Bogotá: Grijalbo.
- _____. (2012). *Los derrotados*. Medellín: Sílabas Editores.
- PIGLIA, R. (1980). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire.
- POSADA, E. (Comp.). (1917). *Cartas de Francisco José de Caldas*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia.
- RANCIÈRE, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- _____. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires, Prometeo.
- RIVERA, J. E. (2002). *La vorágine*. Prólogo de Susana Zanetti. Buenos Aires: Corregidor.
- VANEGAS VÁSQUEZ, O. K. (2017). “Estética visual del miedo en la narrativa de Pablo Montoya”. En: *Estudios de Literatura Colombiana* 41, julio-diciembre: 139-151.
- ZANETTI, S. (2013). “Lejos de Roma”. En: Marinone, Mónica/Tineo, Gabriela (Coordinadoras). *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas*. Mar del Plata: EUDEM.