

“LA MUJER ES UNA QUEJA SIN SONIDO”.
EL ETERNO FEMENINO EN LA OBRA DE PABLO MONTOYA *
“LA FEMME EST UNE COMPLAINTÉ SANS SON”.
L’ÉTERNEL FÉMININ DANS L’ŒUVRE LITTÉRAIRE DE PABLO MONTOYA

ERNESTO MÄCHLER TOBAR
ernesto.machler@u-picardie.fr
UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE

RECIBIDO (13.06.2016) – APROBADO (03.03.2017)
DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N41A01

Resumen: En la extensa obra de Pablo Montoya, la mujer está lejos de constituir un personaje secundario, aunque se perciba como ‘irrepresentable’. Madre y hermanas son las representantes femeninas por excelencia: son seres constantes observados por hombres sorprendidos que no logran comprenderlas. La madre es el origen y lo estable; con su deceso inicia el desmoronamiento de las estructuras sociales. Otras, son vagos recuerdos, pero mujer y revolución son causas perdidas. La mujer no es una Lilith reivindicadora, sino una Eva dócil que se sacrifica por el otro. Si el hombre encarna la acción, la mujer está centrada primordialmente en una estrategia acomodaticia y de sacrificio.

Palabras clave: Pablo Montoya, representación femenina, género, anamnesis, exclusión.

Résumé: Dans la vaste œuvre littéraire de Pablo Montoya, la femme est loin de constituer un personnage secondaire, même si elle est perçue comme ‘irreprésentable’. La mère et les sœurs sont les figures les plus présentes: ce sont des êtres toujours constants, observés par des hommes qui ne parviennent pas à les comprendre. La mère est l’origine et la stabilité; sa mort implique le début de l’érosion des structures sociales. D’autres sont des vagues souvenirs; la femme et les révolutions sont des causes perdues. La femme n’est pas une Lilith revendicatrice, mais une Eve docile qui se sacrifie au bénéfice d’autrui. Si l’homme incarne l’action, la femme est plutôt centrée sur une stratégie accommodante et de sacrifice.

Mots clés: Pablo Montoya, représentation féminine, genre, anamnèse, exclusion.

* “Presencias/ausencias de la mujer en la obra de Pablo Montoya”, que constituye un primer esbozo de este texto, fue leído durante el homenaje a Pablo Montoya organizado por Camilo Vargas y Pablo Cuartas, «Itinérant d’un écrivain voyageur», ENS, École Normale Supérieure, Paris, 16 de noviembre de 2015.

Cómo citar este artículo: Mächler Tobar, E. (2017). “La mujer es una queja sin sonido”. El eterno femenino en la obra de Pablo Montoya. *Estudios de Literatura Colombiana* 41, pp. 15-31. DOI: 10.17533/udea.elc.n41a01

Encontrarás primero a las Sirenas, que encantan a todos los hombres que se les aproximan; pero está perdido aquel, que, imprudentemente, escuche su canto, y jamás su mujer ni sus hijos volverán a verle en su morada ni a regocijarse con su vuelta. Las Sirenas le hechizan con su canto armonioso (Homero, 2000, p. 153).

Algo tan oscuro como los orígenes mismos. Los debates científicos androcéntricos que giran alrededor del ‘hombre prehistórico’ definiéndolo como cazador viril, inventor y artista, vienen signados por el mismo proceso de ocultación: la mujer es “arqueológicamente invisible”, como afirma Claudine Cohen (2003, p. 14).¹ A primera vista, los principales personajes en la ya muy significativa y premiada obra literaria de Pablo Montoya Campuzano (Barrancabermeja, 1963) son masculinos: el poeta Ovidio, el sabio Caldas, el fotógrafo Belloc y el comisario Madelaine, los pintores François Dubois, Jacques Le Moyne y Théodore de Bry, Francisco de Asís y el pintor Giotto... Todos ellos, de sólida personalidad ficcional y poética. Pero, ¿qué pasa con la mujer? ¿Es Montoya un creador misógino? Cual Ulises, ¿se ha llenado de cera los oídos para evitar el escollo delicado de permitirle existencia de personaje a la mujer? ¿La teme? Ciertamente, la presencia femenina está lejos de constituir un personaje secundario; es un ser que está más allá, siempre presente pero intangible, inalcanzable, a la vez certero pero inasible, o ‘irrepresentable’, si se acepta la expresión de Jean Cornut (2001, p. 205). En pocas palabras, invisible, lo que está lejos de constituir una ausencia, como si fuese la forma que envasa el contenido. El autor lo sintetiza estupendamente al afirmar en una de sus obras: “La mujer es una queja sin sonido” (Montoya, 1999b, p. 74). Sin embargo, ella es el vínculo que une al personaje con su destino, del nacimiento al morir, como para recordar la existencia de las tres parcas hermanas, Cloto, Láquesis y Átropos y su delgado hilo de la vida del hombre.

¿Gira entonces la obra de Montoya en torno a una absoluta primacía masculina? Voluntariamente no se considera aquí el aspecto puramente erótico de las relaciones entre el hombre y la mujer, ya estudiado anteriormente (Mächler Tobar, 2014), y que representa por cierto uno de los aspectos esenciales y recurrentes de su obra. Hasta su último libro publicado, el autor ha optado sin ambages por una literatura donde no todo está enunciado y especificado, sino apenas sugerido, evocado, poetizado. El gineceo representa así un destello que permite completar un todo, cual un flash en medio de la oscura soledad, una fugaz esfera sin la cual es imposible abarcar la integridad del universo.

¹ Todas las traducciones son nuestras, excepto si se especifica lo contrario.

El antropólogo Marvin Harris (2011) destaca la existencia de una jerarquía de género arcaica y ligada a las creencias religiosas:

Las tres grandes religiones de la civilización occidental —cristianismo, judaísmo e islam— hacen hincapié en la prioridad del principio masculino en la formación del mundo. Identifican al dios creador con “Él”, y en la medida en que admiten deidades femeninas, como sucede en el catolicismo, les asignan un papel secundario en el mito y el ritual. Todas sostienen que primero fueron creados los hombres, y después, las mujeres a partir de una pieza del hombre (p. 468).

Esta primacía está bastante más extendida, evidentemente, y ellas no proceden exclusivamente de una costilla o del cráneo matriciales, recuperados durante el sueño del macho mítico. Proceden igualmente de la quimera, de las expectativas, de la recreación que hacen de ellas los artistas, del deseo permanente, del ansia de poder y de dominación. Pablo Montoya, como un demiurgo, las concibe ciertamente como deidades, pero a primera vista parece otorgarles en la ficción un papel secundario.

Mujer a la espera: la familia como mito del origen

Los primeros libros publicados por Montoya Campuzano conforman una dolorosa y permanente anamnesis de los largos y absurdos años de violencia inhumana que vivió Medellín, por no decir Colombia entera, durante las últimas tres décadas del siglo xx. La ciudad aparece, a veces sin nombre propio, evocada aquí como una urbe poblada de furor ciego, casi silencioso, que golpea en cualquier parte y en cualquier momento, con indiscriminación premeditada. En medio de esta recuperación del pasado, la madre y las hermanas brotan como las representantes femeninas por excelencia. Los *Cuentos de Niquía* (1996), por ejemplo, son una suerte de catarsis que parece conformar capítulos de una novela: el ambiente es tenso, acechante, desesperado. La mujer aparece como un ser a la espera, impotente para hacer cesar el horror a pesar de su amor. La “cucha” aguarda a sus hijos ausentes que deben llegar con el dinero del arriendo de la casa; la enamorada espera con paciencia que su pareja aparezca al final de un puente en la oscuridad, y por alguna circunstancia fortuita cesa de acudir a la cita mientras el amante se convierte en otro muerto más; una hermana inquieta frente a los vanos intentos para tranquilizar a los pequeños de la fratría. Es evidente la difícil situación social que obliga a las mujeres a tomar un rol preponderante y silencioso en la economía subterránea, con toda la precariedad asociada que esta conlleva. La fémica es un ser extraño e incomprensible: “La palabra ‘mujeres’ se elastiza, las sílabas se

separan, se agrandan, se empequeñecen, adquieren una luminosidad artificial, y la madre intenta decirla, pero siente que alguien desde una orilla lejana pronuncia una frase incomprensible” (1996, p. 86).

Al amanecer, tratando de rehacer la noche anterior, un hombre piensa al escuchar el tañido de una campana: “Su voz me arrojó a la infancia y en el rostro de una montaña se fue delineando el de una mujer. Pensé en mi madre. Luego pasaron varios rostros, mis hermanas tal vez, y otros, difíciles de nombrar” (56). La madre, suerte de cordillera o de columna espinal, no es solo el origen, es igualmente lo estable, lo que permanece, lo único seguro, y por ello su deceso indica el inicio del desmoronamiento de las estructuras sociales: “Cuando la madre falta, la familia se desmenuza” (p. 62). Esta capacidad equilibrante de la madre aparece a menudo en la obra de Montoya. La mujer es perseguida, buscada con ansia, penetrada con violencia, pero siempre distante, inasible, inalcanzable, como un arcano incierto. Es ella quien arroja o condena al hombre a “una sombría esquina del universo” (p. 118). Ante la violencia de un macho incapaz de asegurar una permanencia, la mujer dispensa primero la distancia y luego un vacío culpabilizante. Quizá el destilado del libro se halle en la frase “Quise salir y olvidar a la mujer sin nombre, y enterrar para siempre la pretención de saberme sabiendo el ayer” (p. 120).

La Sinfónica y otros cuentos musicales (1997) gira, como su nombre lo indica, alrededor del universo musical clásico, preocupación permanente del autor, como lo confirmará su obra posterior.² La mujer es aquí, en la mayoría de los cuentos, apenas un destello pasado, un lejano recuerdo de cierto placer, casi una resonancia: “Con el paso del tiempo el amante se convierte en un doble: nos impregna de su olor, termina por ser nuestro eco” (1997, p. 38). Y a ello vuelve insistente, con una formulación diferente, en otro de los cuentos: “Como fognazos, le llegan imágenes amadas de la mujer: el gesto de agónica felicidad en las primeras noches compartidas, la suavidad de los labios en su miembro, las piernas entrelazadas mientras él confesaba secretos escondidos desde su niñez” (p. 7).

En el fondo, más que un ser igual e integral, es levemente una amiga que nos acompaña, tierna complicidad que se toca con simplemente estirar

² Véase, por ejemplo, Montoya (2013a). El autor posee una sólida formación musical. Christophe Barnabé (2015), al traducir y comentar algunos de los fragmentos de *Programa de mano*, destaca la presencia de una mujer amada en la vida de los músicos evocados como uno de los temas de la obra (p. 235).

la mano, como para librarse de una “estancia solitaria” (p. 39). En el cuento que le da título al libro, la única mujer mencionada es espléndida físicamente, pero es apenas un músico más en medio de una multitud de intérpretes. Deseo insatisfecho para la mayoría, tras la aventura pasajera se transforma en una amiga “aspirina” a la que se vuelve en momentos de necesidad, alguien con quien calmar el deseo; por cierto, “él es demasiado disperso y con una impresionante capacidad de tejer caprichos alrededor de las mujeres que conoce” (p. 76). El macho es pues un inconforme, una abeja siempre libando fresca miel. En este libro la mujer es claramente una forma en constante evolución, que toma la forma esperada por el deseo masculino, un camaleón ideal que se reparte entre todo el género femenino de acuerdo a las circunstancias, y que adopta al fin la encarnación deseada por un exitado macho al acecho. Incluso puede ser un objeto del deseo, pero al cual no es posible acercarse puesto que está loca y sucia, y representa un desafío evidente a las reglas establecidas, un ruido insoportable en medio de un concierto (pp. 84-86).

Una única mujer con nombre exacto aparece como aquella a quien hay que buscar, “Estela Duarte es, desde ese día y hasta hoy, la única exhalación de sonidos que he podido descifrar” (p. 117). Pero el encuentro es moroso, véase imposible, pues como afirma el protagonista del cuento “Imagen tardía”, esa búsqueda no está signada por la desesperación del hallazgo, sino por el enfrentamiento del recuerdo: “De pronto, me atenaza la seguridad de que persigo un fantasma” (p. 119). Poco importa la realidad de la existencia de ese ser, solamente apremia la necesidad de cerrar la puerta al recuerdo; este solo es posible si en el reencuentro ella está muerta: la parca Átropos ha cortado ya el hilo. El libro se cierra con la evocación que de Clara hace Robert Schumann: ella puede calmar la alucinada locura de su esposo, como si fuese un niño que ha sufrido pesadillas y al que es necesario tranquilizar. “Una especie de paz me irá llegando a pedazos déjame limpiarte la nariz me besas la frente pasas tus dedos por mi pelo si ves las tormentas terminan por amainar” (p. 127). Más que una relación de pareja es una relación de dependencia, de adulto a niño intranquilo. Este infante, desdichado por el miedo a herir a Clara, decide arrojarse al Rhin y enfrentar así el vacío.

En la primera parte de su obra, en especial la cuentística, los hombres, que patean en medio de la agresión urbana, observan sorprendidos a la madre y las hermanas sin comprender mayor cosa. Al asistir a estas confrontaciones silenciosas, el macho “se siente marginal, a veces excluido, muy a menudo cantidad olvidable”, explica Jean Cournut (2001, p. 128). Fuera del universo

comprensible. La mujer representa entonces apenas encuentros fugaces, ligeras manos enlazadas, compañeras errátiles que aparecen como en sueños, en noches de embriaguez o bajo el efecto de la marihuana. Deviene un lazarillo para el héroe, la muleta del viajero, la inspiradora intocable. Errancia nocturna en la noche del cementerio, objeto observable y dormido para quien tiene las llaves de la ciudad, madre constancia, hermana comprensiva y protectora.

Compañera fugaz: entre la musa y una cierta conciencia del otro

Viajeros (1999a) constituye una colección de 70 hermosos retratos en prosa poética alrededor de nómadas que descubren el mundo, sean célebres o anónimos. No obstante, no hay ninguna viajera, o su presencia depende del *bon vouloir* de alguno de los errantes. Dido representa un ancla centralizante para Eneas, apenas “la certeza de que el mundo puede ser por un momento la felicidad” (p. 20); para ella, toda la ambición y la gloria del viajero son poca cosa, deleznable al lado de su amor. Américo Vesputio reconoce que toda su sabiduría de navegante es muda frente a la mujer, quien es “una extensión sin nombre que se me escapa”. La única salida que encuentra ante el misterio es huir, construir distancia, tal vez para “tratar de descifrar sus secretos desde lejos” (pp. 47-48).

En los cortos cuentos del libro *Habitantes* (1999b), la mujer está presente, aparece una mañana cualquiera, pero es un misterio inasible cuya “voz estaba hecha de distancias” (p. 10). “La muchacha”, por ejemplo, se despierta a la vida sexual en una sociedad lejana y secreta; el espejo es testigo de las masturbaciones lentas, contemplativas, ya que “ella es el único centro” (p. 26). El hacerse hembra conlleva enfrentar un universo agresivo y displicente, y el espejo semeja la representación de los ansiosos ojos masculinos de una sociedad que la espera afuera, en la calle, como con agrias ganas de venganza. La mujer es igualmente, como en la cincelada novela de Yasunari Kawabata o en la menos lograda de Gabriel García Márquez, una bella durmiente inaccesible e intocable, núbil que se deja rozar ligeramente por los dedos de un cerrajero fantasmal. También aparece como una prostituta, lista a satisfacer el ojo de una cámara morbosa y falsamente erótica, a dejarse utilizar por clientes tímidos o deseosos de hacer lo que el matrimonio católico, teórica u oficiosamente, no permite. Constituye así un simple objeto sexual cuyo deseo permanece ignorado e insatisfecho, cuyas palabras son discurso sin escucha. El hombre, siempre de paso, prosigue “sin prestar atención a mi ruego” (p. 46); es una esperanza incierta. La prostituta puede ser también presentada como

un vacío que una vez colmado empuja al suicidio, como si verla dormida al lado después del orgasmo insuflara el coraje necesario para cortarse las venas y liberarse de la realidad insostenible del Medellín de los peores años de la violencia ligada al narcotráfico.

Razia (2001) es un libro de cuentos donde Pablo Montoya juega con el paso del tiempo de manera magistral, funde las épocas cronológicas y difumina algunos eventos marcantes de la historia en una punzante denuncia de la insania humana. El cuento que le da nombre a la compilación presenta una mujer que intuye, en el sudor del lecho, que el peligro ronda cerca, y que prestamente el hombre que duerme a su lado será apenas una sombra deshaciéndose en el recuerdo: “La mujer se siente sacudida por una revelación íntima. Sabe que presencia una señal secreta de la cual sólo ella es testigo” (2001, p. 45). Poco importa la evolución temporal; la concretización del odio partisano en el asesinato es el aliento de una bestia carroñera, que lleva la risa de la hiena, y que está permanentemente hambrienta. La vida en pareja es corta: “Todo es tan breve que no sabe en verdad de dónde brota el ruido” (p. 42). Apenas el encenderse de una vela que apagan las botas de un enemigo sin rostro en la noche. Persiste, sin embargo, el carácter pasajero del personaje femenino: “en cuántas ocasiones me había dicho: voy a estirar la mano y agarrar la fruta y saborearla. Pasaba horas planeando acercamientos, sabiendo que el placer residía más en la preparación del camino que en el logro de la llegada”, piensa el solitario pasajero del metro (p. 18). Como si de antemano supiera que, como las frutas, su duración es un instante que se recuerda después. La mujer “existe como una imagen añorada pero inagarrable”, medita el solitario errante de otro relato (p. 74).

La novela *La sed del ojo* (2004) es bastante más generosa con respecto a la mujer, aunque lo sea presentándola sencillamente como objeto de contemplación, como un cuadro. Tanto el fotógrafo de desnudos, Auguste Belloc, como el comisario que busca arrestarlo, Pierre Madeleine, se extasían en la contemplación de la fémica, cuya presencia puede ser física o apenas la representación congelada en una fotografía. “Quiero decir que nos gusta distanciarnos de la mujer y mirarla desde diversos ángulos. Los dos podemos pasar horas tratando de imaginar los rasgos ocultos de la bañista” (2004, p. 10), explica el comisario. La novela desborda con la presencia de prostitutas, de modelos o mujeres bellas que pasan, pero que parecen no encarnarse en seres humanos sino en imágenes, meras presencias intangibles: “Eres bella, dije. Y la belleza, a veces, es mejor no tocarla” (p. 18). La comunicación se

construye exclusivamente entre la modelo y la cámara fotográfica, y es un intercambio mudo, sin palabras, como si conformase un silencio comunicante. La señorita Juliette Pirraux se escapa ligeramente al poseer un discurso al que los hombres pueden prestar atención. Puede que la síntesis la evoque el mismo Belloc cuando afirma: “Lo hago, Madeleine, para que usted sepa que nuestra búsqueda de la belleza no es producto del azar. Ni mucho menos de la perversidad. Nos hemos acercado a ella desde lo experimental. Desde la razón y la observación” (pp. 83-84). Y poco más adelante, contemplando los daguerrotipos a conservar, Madeleine mismo acota: “La desnudez de una mujer, usted lo entiende mejor que yo, doctor, es una realidad suspendida en la sugerencia. Y si su sexo existe es en tanto que invisibilidad. Quiero decir, sin embargo, que esa invisibilidad es ubicua” (pp. 85-86). A la modelo femenina, “cuyo cuerpo ha sido hecho exclusivamente para la holganza” (p. 63), se la observa a la vez que se intenta comprenderla. La mujer es aquí apenas una proposición contemplada; podría incluso decirse que solo se contempla su expuesta sexualidad.

Un nuevo libro de cuentos, *Réquiem por un fantasma* (2006), vuelve a los papeles de la mujer como madre y como hermana. La madre es una mujer en silencio, tanto en vida como en la muerte: “Una mujer en silencio, delante de ti”. Incomunicación permanente, piensa el personaje, pues “con tu madre, por ejemplo, has mantenido un diálogo de silencios desde el día de su muerte” (pp. 10-11). La mujer-hembra que aparece semeja otro fantasma surgido en una noche de cementerio, más que una compañera posible en la cotidianidad. En el cuento “Antígona”, la ausencia de discurso vuelve a caracterizarla: “Grita, pero ese grito es interno. Porque así es ella, porque así se esté muriendo de congoja, su queja es un silencio” (p. 29). De nuevo la queja sin sonido. Aquí, la hermana buscando al hermano drogadicto y desaparecido es una moderna heroína de tragedia griega, que permite equiparar el pasado heleno y el presente de una Antioquia asolada por las desapariciones cotidianas y acosada por una marginalidad creciente. La hermana, en medio de todo ello, “es tan solo una mujer que ha venido a prodigar no odio sino amor” (pp. 36-37). Tal vez el amor sea la única respuesta válida frente al absurdo, sin juicios, con una completa aceptación de las diferencias.

En *Réquiem*, la mujer está a la espera del marido desaparecido, del hijo ausente, del amante casual que no se acerca, y finalmente es ella quien se encarga de los últimos detalles del muerto, de su certificado de defunción, del entierro, del recuerdo. A la manera de Ingmar Bergman, Montoya deja intuir

que el rol de la mujer en la vida es primero dar la vida, y recoger y cerrar los ojos de los muertos tranquilizados después. Se establece la certeza de que son ellas quienes, como Ariadna, indican la salida posible, las encargadas de conjurar lo descomunal, las que metafórica y valientemente exhuman los cadáveres de las fosas comunes de la amnesia. Ellas son la permanencia, la seguridad, lo inamovible ante la tempestad, la clave de la existencia terrena. Curiosamente, en este libro las mujeres, encargadas de la pesada tarea de darle cuerpo a la esperanza, tienen nombres con al menos dos aes: Alejandra, Sara, Ariadna, Antígona, Marta. Quizá para recordar la existencia de un origen alfa hacia el cual hay que volver, condenados. ¿Se esconderá la luz en ese oscuro vértice? En su búsqueda, el hombre de este infierno oscuro persigue su rastro: “Eres ese hombre laberíntico, dices, que buscas no la verdad sino el rastro de Ariadna” (p. 18). Son ellas quienes, como las abuelas de la Plaza de Mayo, en Argentina, o las Madres de la Candelaria, en Colombia, se encargan de hacer imposible el olvido puesto que carecen de “quebradiza memoria” (p. 89), son las que perpetúan la permanencia de los muertos anónimos: solamente se persiste vivo en la constante insistencia del recuerdo de quienes han amado al hombre. Si ellas dan la vida, si tienen esa terca persistencia y la acusadora mirada, es porque dominan el secreto de la existencia. Como los personajes del teatro de Jean Giraudoux (1882-1944), las mujeres de Montoya no son afectadas “por los sofismas poéticos o jurídicos elaborados por los belicistas para justificar la guerra” (Mercier-Campiche, 1968, p. 79); la rechazan y la condenan puesto que conlleva la pérdida de los hombres.

El exilio de Ovidio en Tomos es recreado por Pablo Montoya en *Lejos de Roma* (2008). En esta novela, el poeta romano concibe la mujer como una evocación posible en la soledad, pero que no tiene existencia si no es nombrada de antemano (nombrar es poseer):

Quando pone el manto sobre la hierba, al inclinarse, el movimiento me revela la redondez de sus muslos. Tras la etérea túnica veo el contorno de sus caderas. Y ellas son como una palabra que necesita que alguien, al tocarlas, las pronuncie (2008, p. 127).

Tres mujeres, Fabia, la esposa, Emilia, una amante ocasional, y Julia, la hija del emperador Augusto, conforman el universo femenino de Ovidio; las otras mencionadas son apenas pincelazos de boceto. La primera significativa, que ha insistido en compartir el destino del poeta partiendo al exilio con él, “se estaba aferrando a un hombre que era más una aparición abatida que otra cosa” (p. 51); Ovidio sabe o imagina que lejos de Roma ella no soportaría mucho tiempo. Privarse de ella puede impedirle mejorar las rudas condiciones

del exilio en Tomos. La segunda, Emilia, más joven que el desterrado, posee una conversación en latín digna de este (aunque ella hable también una lengua bárbara), y sabe dar forma al hombre que desea: “como si ella fuese una de esas mujeres remotas que siempre han trabajado el barro para crear a los hombres que sueña su deseo” (p. 129). No obstante, existe en una especie de limbo del cual saldrá cuando el hombre le otorgue una razón de ser a su vida. Constituye una posibilidad de futuro para los viejos días, pero en realidad es apenas una cesación para el escritor exilado: “¿Cómo decirle que ella sólo ha sido una efímera tregua?” (p. 149), suspira el poeta. El padre de Emilia lo ha enunciado en sus conversaciones con el romano, las mujeres deben aliviar la “extenuación de los caminos con las dádivas de sus caricias” (p. 119). Y la última, Julia, deseo pasajero de Ovidio, es una mujer que dispone libremente de su cuerpo y de sus pasiones, pero por ello es castigada por el padre emperador al destierro y la soledad, confinada al silencio. “El insomnio arrasa cualquier vestigio de lucidez. Julia ha olvidado las costumbres del aseo y las inmundicias se adhieren a su cuerpo. Cada día planea el suicidio” (p. 113). Estas consideraciones de Ovidio parecen conllevar una contradicción de género: el hombre puede y debe soportar estoicamente el exilio, pero la mujer perderá su espíritu y enloquecerá en el desarraigo. ¿Ancla, en el primer caso, la creación poética? ¿Es esta una razón suficiente para sobrevivir o sobrellevar una animalización al ser puesto al margen de la sociedad?

En *Adiós a los próceres* (2010a), serie de retratos humorísticos e iconoclastas de 23 próceres de la Independencia colombiana, hay apenas evocadas tres mujeres combatientes: Antonia Santos, Manuela Sáenz y Policarpa Salavarrieta. Sobre esta última escribe:

Le dijeron que su cuerpo, por ser instrumento del pecado, no sería expuesto en los lugares públicos. “¡Pueblo indolente, españoles hideputas, todos mojigatos de mierda!”, gritó cuando vio que el pelotón preparaba las armas y el pueblo colombiano de siempre, pusilánime e impávido, presenciaba los acontecimientos. Pero la historia prefiere recordar otras palabras. En tono declamatorio, y el fandango cesó para que se le oyera con claridad, Policarpa Salavarrieta infló su hermoso tórax y entonó: “Pueblo de Santafé ¿cómo permites que muera una paisana vuestra e inocente? Muero por defender los derechos de mi patria. Dios eterno, ved esta injusticia” (2010a, p. 72).

Montoya mismo acota en una de estas semblanzas, tan llenas de seducciones de una noche, lo que puede ser el meollo de su versión burlesca de los anales de la gesta colombiana: “La historia, en lo que respecta a las biografías de los militares, es completamente antifeminista, y esta semblanza

desgraciadamente no ha podido superar tal escollo” (p. 133). Las armas, las batallas, el estruendo de los cañones inspiran mejor que la dulzura, los celos, la maternidad, la entrega, el compromiso o el luto de las compañeras de las charreteras.

En *El beso de la noche* (2010b), otro libro de cuentos, está el tal vez más interesante y curioso relato para los propósitos de este estudio, “Las mujeres de Aspasio”. Aquí, la contemplación de las jóvenes durmientes conoce una variación importante: ellas están muertas, y por ello Aspasio se aprovecha de su belleza indefensa para poseerlas, es un necrófilo violador que en las noches de los anfiteatros satisface solitario sus instintos. “La mujer parecía dormida y un gesto de placidez marcaba su rostro. Poseía algo, quizás en el mentón, acaso en las mejillas o en las cavidades de la nariz que la emparentaba con un adolescente” (p. 11), como si a la indefección se añadiera la indefinición de género. Pero es la similitud con las mujeres narcotizadas la que prima finalmente: “El cuerpo, más bien, conservaba erguidos los senos y tensa de vitalidad la piel del vientre y de las nalgas” (p. 14).

Varios de los cuentos de este libro vuelven a la madre, a los hermanos. El epígrafe de uno de ellos, de Eugenio Montejo, “oscura madre, tú que gravitas, tú que antecedes” (p. 35), introduce una historia de mujer abandonada y que, después de dar vida a sus dos hijos, se encuentra paralítica. Los espacios de la casa familiar se hallan “siempre vigilados por los ojos de una mujer que nunca cesó de maldecir al hombre que, sin ninguna explicación, se había esfumado de la tierra” (p. 36). Otro de los relatos nos muestra el rol protector de la mujer, presente en medio de la angustia:

Cecilia, digo con mi mente ahora que escribo, ¿qué sería de mí sin tu protección? ¿En qué desolado sanatorio estaría recluso? ¿A qué jornadas de terapias dementes tendría que someterme? Cecilia, digo otra vez. Ella aparece y se ubica a mi espalda, a la manera de un ángel guardián (p. 53).

Y la historia se cierra en una ambigüedad incierta que precede a la cópula. En el relato “Tomás”, la familia posee un carácter omnipresente, y aparece como interminable, “unos entraban y otros salían. Unos subían las escalas y otros las bajaban”. El centro vital es, sin embargo, la madre, “que se llamaba Josefina, preparaba la comida en medio de rosarios y consejos”, mientras que las hermanas “parecían Josefinas tocadas por los aires de la juventud” (2010b, pp. 71-73). Es una de estas quien recupera el hermano descarriado o desamparado, como ocurre igualmente en el relato “Figura con paisaje” y en otros textos, para cerrar el anillo de la fratría.

El perenne hilo de la existencia

En *Los derrotados* (2012), el personaje femenino aparece como al descuido de las páginas de la novela, mezcla de dos tiempos históricos: las guerras de la Independencia y la guerrilla de la Colombia de hoy. Matilde, indígena de gran agilidad que se ocupa del sabio Francisco José de Caldas desde niño, lo quiere como a un hijo, a la vez que es una fuente segura e inagotable de transmisión del conocimiento:

Le muestra variedades de yerbajos y dice sus nombres. Caldas pregunta por las bebidas que la servidumbre consume en las horas de holganza. Matilde responde y le da las hojas para que reconozca su forma y huelga sus aromas. Ella también lo conduce a los rincones donde la luz es fugitiva. Le muestra los hongos y los líquenes. Algunos se pueden coger, oler, comer. Otros, no hay que meterse con ellos: intoxican el cuerpo y desquician la mente (2012, p. 46).

Pero que este fragmento merezca una doble y atenta lectura no impide que Matilde después pase al olvido: que despierte al botánico al aprendizaje de las ciencias no merece otras líneas. Ana Bastidas, por su parte, es la mujer que se olvida de su futuro personal para que su compañero progrese; una vez que esto ocurre, él le reprocha su estancamiento, le echa en cara el haberse quedado atrás. Y cuando el hijo parte, Ana se convierte en una mujer a la espera: “Si has de venir, ¿por qué no vienes ya? Te espero, hijo de mi desdicha. Me siento sin fuerzas” (p. 181). Su existencia gira entonces alrededor de los hombres, su vida es un sacrificio deliberado. Manuela Barahona, virtuosa esposa del sabio Caldas, es una mujer de provincia, que “había sido educada en los más rigurosos principios del catolicismo payanés” (p. 211). Ha aceptado convivir con un revolucionario, pues “estaba enamorada más de la curiosidad del hombre que de los usuales atributos masculinos que subyugan a las mujeres” (p. 20). Ella también desconoce la realidad concreta del amor, aceptando resignadamente la distancia.

Finalmente, piensa otro protagonista de esta novela, mujer y revolución son definitivamente causas perdidas (p. 70). En esta obra, las mujeres son eternamente víctimas de la guerra: “los dos espacios más destruidos en las guerras son la iglesia y el vientre de la mujer. El tercero es la escuela” (p. 226).³ No en vano, pues en estos tres espacios reside la permanencia de una sociedad, la posibilidad de su perennización:

³ Véase igualmente la dolorosa historia de Leidy, tan repetida en la historia de las guerras civiles colombianas (Montoya, 2012, pp. 240-241).

Eran tres adolescentes que estaban paradas en el quicio de una puerta. Parecían las tres gracias de Urabá caídas en desgracia. Eran hermosas, de dientes blancos, en sus cabellos gruesos las trenzas se anudaban con una imaginación candorosa. Cantaban los versos de un vallenato que tronaba en uno de los bafles. Se celebraban mutuamente el estado avanzado de su gravidez (p. 258).

Este atisbo de esperanza en un futuro para Colombia, en un retorno de las risas, léase de un cierto olvido, reside, sin que ellas lo deseen o lo hayan reivindicado, en las manos de las mujeres adolescentes. Pero este bello retablo del escritor, a pesar de lo tremendo, no es otra cosa que una moderna versión paisa de *Las tres gracias*, o de las tres parcas. La manzana parece tener gusanitos dentro...

La obra *Programa de mano* (2014a) no incluye ninguna compositora,⁴ y a la manera de *Viajeros*, son hombres los protagonistas de todas las cortas semblanzas poéticas de músicos compositores; la mujer, de nuevo, surge apenas con un papel de musa o de amante.⁵ A veces es infiel, como en “Gesualdo”, pero tiene la entereza suficiente para sonreír desafiante ante el odio vengativo del compositor que cuchillo en mano asesina a los amantes. En “Monteverdi”, Montoya intuye de nuevo la imposibilidad de comprender a la mujer: “La misión de Orfeo no es rescatar a Eurídice. Ella siempre ha sido un espejismo” (2014a, p. 25), y él, a pesar de lo que promulgan sus lúgubres cantos, terminará por triunfar sobreviviente ante el duelo de la pérdida. “Rameau” constituye el retorno a un tema predilecto, y teje sus variaciones alrededor de las bellas durmientes: “Tal dulzura impalpable, cree Rameau, es el gran pilar de su deseo” (p. 33). Objeto de contemplación estética, intocable, es un vital elemento de inspiración final a la espera, pues la música es lo primordial; la criatura, en medio de sus “vellos sutiles”, puede continuar “sumida en su amnesia de fábula” (p. 33). En “Górecki”, las mujeres, madre e hija, están al acecho del ausente: “En ella encontraste la voz de la madre que busca a su hijo en la guerra” (p. 86). Un eco lejano de la *Tota pulchra es* o de la *Stabat Mater*, de la genitora de un redentor crucificado por los hombres, que ha prometido volver íntegro, pero que ha desertado por la eternidad el costado de su madre.

⁴ El libro de ensayos *Un Robinson cercano. Diez ensayos sobre literatura francesa del siglo XX* (2013b), sigue la misma línea: diez autores, y Marguerite Yourcenar representa exclusivamente a las mujeres.

⁵ Cf. la lúcida presentación que hace el traductor al francés, Christophe Barnabé (2015, pp. 231-236).

Es en la novela *Tríptico de la infamia* (2014b) donde Pablo Montoya crea su más bello personaje femenino hasta ahora, en la perfecta e inasible superviviente, Ysabeau. Al inicio es una mujer enamorada que, desde el muelle, ve partir a su hombre, Jacques Le Moyne, hacia América, e intuye que no volverá: “Cuando se dio cuenta de que no la llevaría consigo, Ysabeau previno al aventurero de lo que podía ocurrir” (p. 29). Larga espera vacua; la hallamos de nuevo al lado de François Dubois. Ella, la inasible, significa la continuidad, el lazo de unión, la transmisión. El pintor imagina que “es el rostro de Ysabeau el que me mira desde más allá del tiempo, diciéndome que, después de la soledad, el silencio y el horror que nos impuso, nos reuniremos en algún lugar de la muerte” (pp. 126-127). El tiempo fluye como un río, la permanencia de la mujer es la constante. No obstante, páginas después, Dubois dirá algo lleno de significado, pues se aproxima a la referencia de un objeto: “Me sentía libre entonces de reproducir a Ysabeau como me diera la gana” (p. 145). Recrear en la ausencia, como en el inicio de la Biblia, a partir de aquella costilla original. Por cierto, es el pie de la mujer-modelo el que se ve reflejado en un espejo en los dibujos, cerca de las camas deshechas en las que claramente se ha hecho el amor, de las almohadas concebidas para reclinarse durante el placer: “Algunos de mis compañeros sonrieron incómodos por esta voluntaria invisibilidad que hacía de ella su mayor protagonista” (p. 146). Calmado el deseo, la mujer debe partir, debe retornar a su muy dicente invisibilidad silenciosa. Este lugar inicuo al que se ha relegado a Ysabeau no dista mucho del que le ofrece finalmente el cotidiano “teatro de la crueldad” (p. 190) que deja tras sí la masacre de la San Bartolomé a su paso, la integración a la nada, la conversión en un objeto de nostalgia en medio de la soledad.

Otras mujeres aparecen fugazmente como compañeras de los tres artistas evocados en esta novela, como Caroline, que arriesga su vida para salvar la obra del pintor Le Moyne cuando este ha escapado aterrado por el fragor de la batalla; o Catherine, siempre preocupada del bienestar de su envejecido esposo De Bry; e incluso algunas incomprensibles mujeres indias, para completar el retablo. Acusosas, indispensables, pero pesan poco al lado de los pintores o de Ysabeau.

De cómo se estructura la cohorte

En este cierre temporal (en espera de nuevas obras), vale recordar que Sigmund Freud, un hombre entonces, sostiene que la obra cultural es masculina, lo que conlleva una sublimación de los instintos. Si esto se acepta,

es necesario suponer que, como explican Colorado López y sus colaboradoras, “el hombre dispone de una parte de su energía psíquica para los fines culturales, energía que sustrae a la mujer y a la sexualidad”, lo que genera una actitud hostil de la mujer hacia la cultura (1998, p. 42). ¿Explicaría esto el porqué los protagonistas de las obras del autor estudiado son casi todos creadores, rebuscadores, inventores, científicos, revolucionarios, músicos, escritores o viajeros? ¿Que se recomiende a los deportistas abstenerse de todo encuentro sexual antes de la competición? ¿Debemos suponer que mujer y energía psíquica son incompatibles? ¿Qué golpea inmisericorde el boxeador: el adversario o el reflejo de su frustración personal? Tan concentrados están todos en la creación, en la *performance* o en su egoísmo ombliguista que, obnubilados, ignoran o dejan enfriar a la mujer colocándola de lado. Sí, primero la acción, después la distracción y el descanso, parecen decirse para tranquilizar o acallar su miedo.

La madre y las hermanas de los primeros textos de Pablo Montoya constituyen una “cohorte”, si extrapolamos a la literatura el sentido propuesto por el psiquiatra Yves Pelicier sobre las mujeres francesas de cincuenta años. Son personajes que comparten “un cierto número de características, de rasgos de sensibilidad, de experiencia” (1985, p. 247), y con ellos se enfrentan a la sociedad. Buscan entonces la paz, o el amor, o la continuidad, o todo ello junto. Son las columnas en las que se apoya la estructuración masculina, las que ocultan el terror del vacío. En las obras posteriores del autor estudiado, la mujer no es una Lilith reivindicadora; al contrario, es una Eva dócil, descendiente en línea directa de la tradición judeocristiana, que entrega todo de sí para empujar a su hombre a cumbres insospechadas, que desaparece y se sacrifica por el otro, en silencio y sin merecer reconocimiento. El creador, a la manera del loco de Ulises, “recorre el mundo, pero gira sin parar alrededor de la presencia imaginada de Penélope: Itaca es el corazón de la Odisea”, como sostiene Pelicier (1985, p. 248). Si el hombre encarna la acción, la mujer sabe esperar, está centrada primordialmente en una estrategia acomodaticia y no en una estrategia de acción. El hombre es un electrón acelerado, atraído incesantemente por un femenino núcleo, a donde inevitablemente caerá cansado.

Los personajes de Montoya son aparentemente el producto de un sueño, como si ese Adán dormido de donde se tomó la costilla para fabricar a la mujer continuara “a ver la mujer según sus sueños y no en su realidad”, como acota Marianna Mercier-Campiche (1968, p. 85). “¿Por qué se produce la exclusión de la mujer? Tal vez porque es imposible excluir a la madre, principio de vida,

Otro absoluto y primordial tanto para el hombre como para la mujer”, afirman Colorado López y sus colaboradoras (1998, p. 181). No obstante, es evidente que excluir comporta una cierta voluntad, una al menos parcial consciencia del otro, del excluido o del negado. Es patente que los hombres continúan sin integrar a las mujeres,⁶ no comprenden su universo, no lo pueden integrar, “es muy difícil de vincular, de representárselo, de simbolizarlo”; pero aunque este ser sea irrepresentable, se pueden seguir narrando historias, como sostiene bellamente Cournut (2001, p. 208). Por ello, el personaje femenino terminará por imponerse por su propia solidez en la obra del escritor de Barrancabermeja. Hasta ahora ha indagado, no la verdad, sino su preciosa huella. Con un largo camino en devenir como creador, Pablo Montoya, que ha demostrado ampliamente sus innegables calidades de literato, está madurando seguramente esa presencia. Cual un destilado de las huellas hasta ahora percibidas, sintetizará la veracidad de la mujer. Aguarda paciente y sabiamente que llegue la hora de la madurez antes de cosecharla para nombrarla en voz alta, granada que se abre en todo su esplendor, para permitirse escuchar así su dulce murmullo esta vez sin cera en los oídos.

Referencias bibliográficas

1. Barnabé, C. (2015). Les notes indiscretes de Pablo Montoya. *Revue Europe* 1038, pp. 231-236.
2. Cohen, C. (2003). *La femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire Occidentale*. Paris: Belin-Herscher.
3. Colorado López, M., L. Arango Palacio y S. Fernández Fuente. (1998). *Mujer y feminidad en el psicoanálisis y el feminismo*. Medellín: Colección Autores Antioqueños.
4. Cournut, J. (2001). *Pourquoi les hommes ont peur des femmes*. Paris: Presses Universitaires de France.
5. Harris, M. (2011). *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
6. Homero. (2000). *Odisea*. Bogotá: Editorial Sol 90.
7. Mächler Tobar, E. (2014). Entre el pudor y el desenfreno. El erotismo de dos cincuentones colombianos: Pablo Montoya y Evelio Rosero. *América, Cahiers du CRICCAL* 45, pp. 195-204.
8. Mercier-Campiche, M. (1968). L'héroïne dans le théâtre de Giradoux. In Jean Jacquot (Ed). *Le théâtre moderne. Hommes et tendances*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, CNRS, troisième édition, pp. 79-87.

⁶ Esto a pesar de todos los proyectos que en el mundo propugnan una igualdad de derechos, de salarios, de jerarquías directivas y demás.

9. Montoya, P. (1996). *Cuentos de Niquía / Nouvelles de Niquía*. París: Vericuetos.
10. Montoya, P. (1997). *La Sinfónica y otros cuentos musicales*. Medellín: El propio bolsillo.
11. Montoya, P. (1999a). *Viajeros*. Medellín: Universidad de Antioquia.
12. Montoya, P. (1999b). *Habitantes*. París: Indigo éditions.
13. Montoya, P. (2001). *Razia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
14. Montoya, P. (2004). *La sed del ojo*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
15. Montoya, P. (2006). *Réquiem por un fantasma*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.
16. Montoya, P. (2008). *Lejos de Roma*. Bogotá: Alfaguara.
17. Montoya, P. (2010a). *Adiós a los próceres*. Bogotá: Grijalbo.
18. Montoya, P. (2010b). *El beso de la noche*. Bogotá: Panamericana.
19. Montoya, P. (2012). *Los derrotados*. Medellín: Sílabas Editores.
20. Montoya, P. (2013a). *La música en la obra de Alejo Carpentier*. Medellín: La Carreta editores.
21. Montoya, P. (2013b). *Un Robinson cercano. Diez ensayos sobre literatura francesa del siglo XX*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
22. Montoya, P. (2014a). *Programa de mano*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
23. Montoya, P. (2014b). *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
24. Pelicer, Y. (1985). Les espaces de la vie: L'avenir à 50 ans. *Cahiers de Sexologie Clinique*, 11 (64), pp. 247-250.