



# TODOS LOS CAMINOS CONDUCEN A LA COMUNA

**Juan Carlos Orrego Arismendi**

Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia.

Como toda obra literaria —y, cabe decir, como todo gesto humano— la última novela de Pablo Montoya, *La sombra de Orión* (2021), puede entenderse de varias maneras. Recurro a esa sabiduría de Perogrullo para apuntalar, concretamente, esta idea: la novela es el punto de llegada de tres caminos distintos. Una de las sendas es la que trae a su protagonista, Pedro Cadavid; otra es la que sigue el novelista, y la de más allá —la más oculta entre el matorral que bordea el camino— es la que corresponde a la narrativa de tema indígena, subgénero que encuentra una expresión transversal —así sea tenue— en la escritura de Montoya.

La novela cuenta la historia de la conformación de La Comuna —reflejo de la Comuna 13 de la realidad extraliteraria, y, en otro sentido, alegoría de la Medellín popular y marginada—, y lo hace hasta desembocar en sus jornadas más violentas, cuando los intereses y fuegos cruzados de milicianos, paramilitares, delincuencia común y fuerza pública convirtieron al complejo barrial en un pandemonio y a sus habitantes en los condenados de un nuevo círculo dantesco. Esa historia —el antes, durante y después de la Operación Orión— es el contexto y acicate de la actuación del protagonista, el escritor Pedro Cadavid, quien, tras una ruda adaptación al término de un periplo francés, llega a La Comuna de la mano de Alma Agudelo, una joven universitaria de quien se enamora. Alentado por su musa, Cadavid no puede eludir la

tarea de escribir sobre La Comuna y las desapariciones que siguieron al operativo militar, y cuyos indicios estarían sembrados en un botadero de residuos constructivos alzado junto a los barrios. El sitio nefasto, conocido como La Escombrera, es propiamente la sombra de Orión, y quizá por esa equivalencia fue que la obra, en el proceso que convirtió el manuscrito en flamante libro de vitrina, transitó desde un título hasta el otro.

A Cadavid ya lo conocía el lector —o al menos podría conocerlo— desde *Los derrotados* (2012), la tercera novela de Montoya. Allí, en su presente de narrador, Cadavid ya es el mismo escritor viajero que conocemos en *La sombra de Orión*; de hecho, sabemos que se empeña en una tarea de especialista: escribir una biografía literaria de Francisco José de Caldas. Con todo, lo que más le interesa en ese momento es recuperar ciertas vivencias de su primera juventud: las que compartió con dos compañeros de liceo, con quienes aprendió el furor de la inconformidad y el deber de la crítica social. Al final, la melancolía de esas memorias —las arrasan la violencia constitutiva de nuestra historia social y la desesperanza que cala los destinos de los tres amigos— se corresponde con el fracaso del libro proyectado por Cadavid, rechazado por el editor a causa de su audacia experimental. La novela termina con esa caída, pero ese mismo accidente es el que pone en marcha las historias que alientan en *La escuela de música* (2018) y *La sombra de Orión*, novelas que, junto a *Los derrotados*, conforman la segunda trilogía del autor. La primera, en sentido estricto, es la serie de prosas poéticas reunida en *Terceto* (2016).

Cadavid abandona la universidad y a Medellín, y se radica en Tunja para estudiar música. Por entonces, apenas intuye su destino de escritor, pues, sobre cualquier otra cosa, sabe que lo que quiere es dejar atrás su pasado reciente de escauceos políticos y frustraciones personales, en buena parte domésticas: lleva a cuestas la sentencia freudiana de un mal desenlace de la relación con su padre. Al término de esa larga aventura de provincia que es *La escuela de música* —una historia de ensueños y vacilaciones de juventud, con las sinfonías de Beethoven como música de fondo y bajo el asedio enigmático de algunos fantasmas—, Cadavid cambia a Tunja por París, y mete en sus maletas la firme decisión de dedicarse por el resto de su vida a la literatura. Ese será, años después, el personaje que llega a Medellín: un escritor maduro que decide afrontar la tarea ardua de narrar la violencia de su ciudad, aun al precio de somatizar ese trauma histórico y colectivo enfermándose, casi fatalmente, él mismo. Cadavid, interrogado por el taita Gerardo, encuentra la manera más contundente de describir su dolencia: “Estoy lleno de muertos”<sup>1</sup>. Al tomar yagé, el escritor cambia las imágenes de su fabulación —en la que los muertos son los otros— por las de un éxtasis revelador en el que él mismo es un muerto, otro más entre los desaparecidos de La Escombrera. La conciencia de esa solidaridad salva al hombre y, de paso, a la obra. Se llega así, entonces, al punto final de la trilogía: el escritor ha concebido la obra plena en la que él, por fin, asume su ser social y se libera del dolor consecuente a esa identidad, al mismo tiempo que, con su memoria escrita, sirve una oportunidad para la

<sup>1</sup> Pablo Montoya. *La sombra de Orión*. Bogotá: Random House, 2021, p. 424.

sanación de sus conciudadanos. La derrota en *Los derrotados* había consistido, precisamente, en que el artista en ciernes huía de su región sin redimirla en la escritura.

A un lado de lo que sucede con Pedro Cadavid, *La sombra de Orión* también significa una culminación del trabajo de Pablo Montoya. Por fuera del ámbito de la trilogía *petresca* —en su momento, los editores o los críticos propondrán un nombre adecuado—, el escritor nacido casualmente en Barrancabermeja ya había mostrado, desde varias perspectivas y con diversa intensidad, su interés por auscultar la violencia humana. En los cuentos de *Razia* (2001), por ejemplo, escenas dolorosas de la Colombia finisecular asoman entre escenarios europeos y tramas tocadas por la magia de Carpentier y Cortázar, mientras que en *Réquiem por un fantasma* (2006) los argumentos trágicos ganan en definición de los contornos y colorido locales. *Mutatis mutandis*, es lo que sucede en las novelas: la barbarie humana desfila con máscaras que ora son las de nuestra época y nuestro contexto nacional, ora las de otros siglos y otras latitudes. El exilio de Ovidio en *Lejos de Roma* (2008) es, como experiencia de desgarramiento, la antesala del horror total que se despliega en *Tríptico de la infamia* (2014), donde los indígenas de La Florida y los hugonotes franceses son despedazados por las armas del catolicismo español. En el ínterin, habían brillado las bayonetas de la Reconquista y los machetes del paramilitarismo en *Los derrotados*, y luego, en *La escuela de música*, a modo de interludio entre las intervenciones de los coristas tunjanos, suenan los cañonazos que echaron por tierra el Palacio de Justicia. Pero, como no fuera en algunos relatos de *Réquiem por un fantasma*, Montoya había dado vueltas en espiral —acercándose y alejándose— en torno de la Medellín en la que, entre disparos, creció, y a la que, más tarde, regresó para escribir sus novelas.

Con *La sombra de Orión*, su autor se instala por fin en el vórtice de la violencia, la cual, como referencia antonomástica, no puede ser otra que la violencia ligada a la historia personal; la violencia que es entraña, tal como, convincentemente, lo expresa el símbolo de un Pedro Cadavid que lleva los muertos adentro. Por supuesto, no solo interesa alcanzar el último círculo del infierno: también, dar con la manera adecuada de hacer su crónica, en un país en el que, como Colombia, la violencia es tema recurrente de la literatura casi desde la misma fundación nacional. Montoya apela a la reconstrucción histórica y sociológica al mismo tiempo que a una potente apuesta estética. Lo primero se materializa en un abordaje que rebasa la coyuntura en sí misma —la Operación Orión, cuyo telón cae antes de que la novela alcance la quinta parte de sus páginas—, toda vez que el narrador prefiere contar la historia de La Comuna desde varias décadas atrás y, de la misma manera, se extiende hasta el más allá de las secuelas de la intervención militar. A un lado de eso, por medio de un simbolismo cuyos colores llegan a ser estridentes, se ofrece la imagen caleidoscópica de una vida cotidiana conformada por una mezcla casi inextricable de pactos y conflictos. Es palpable que hay investigación previa al trabajo de escritura, y que no se trata, apenas, de superponer una elegía inútil —de ocasión— sobre una herida abierta en la experiencia medellinense.



Pablo Montoya  
*La sombra de Orión*.  
Penguin Random House, 2021.

El rigor documental que subyace a *La sombra de Orión* no llega a ser tal que inhiba la libertad del artista. Este, en particular, recurre a la tradición narrativa latinoamericana para hacer inteligible su propia versión del espanto. La historia de La Comuna llega a alcanzar los ribetes hiperbólicos del Realismo Mágico —la cocaína cae del cielo como nieve o, mejor, como un maná agridulce—, las cifras de los desaparecidos son tan elusivas como las de la Masacre de las Bananeras en clave garciamarquiana, y los muertos, sepultados bajo los escombros de la cantera infernal, hablan al oído de Cadavid de la misma manera que los difuntos de Comala susurran su desdicha a Juan Preciado. La narración no pretende apropiarse solapadamente de esas perspectivas e imágenes y, más bien, las revela al lector como herramientas de un vademécum universal, puesto al servicio de la comprensión de la tragedia humana: “Pedro pensaba que cada desaparecido debía contar, desde la fosa común, su historia. Esto otorgaría a la escritura un tono entre extraviado y desgarrador. Continuaba así el camino de Homero y Virgilio, de Dante y Shakespeare, de Lee Masters y Rulfo”<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 400.

Por momentos, la novela apuesta por una plasmación expresionista. Más allá de la pátina alegórica que cubre la crónica del surgimiento y conformación de La Comuna, la experiencia directa de Cadavid toca con un mundo regido por una lógica que ya no parece cartesiana ni, en general, plausible. El antiguo lugarteniente de un jefe miliciano es ahora cartógrafo, y su trabajo consiste en trazar el mapa de los hechos de sangre ocurridos en La Comuna, pero ese mapa, casi tan grande y complejo como la realidad misma que quiere representar, se extiende a lo largo de cuartos, pasadizos y casas, a la manera de un desconcertante grabado de Escher. Aparece también un músico que camina por las ruinas de La Escombrera como quien camina por la Luna, auscultando la tierra con sondas y micrófonos, con la idea de registrar los murmullos de los desaparecidos. Esos ecos, difusos y siniestros, reposan en una sonoteca que es poco menos que un museo del espanto, del todo similar —en intención y cualidad— a la “Exposición del dolor” que en *Toño Ciruelo* (2017), novela de Evelio Rosero, trata de representar la versatilidad de la violencia humana por medio de una serie demente de instalaciones. Logra entenderse que, para Montoya —y, de paso, para Rosero—, el exorcismo que la literatura puede practicar sobre el horror es trocar su continuidad en discontinuidad; es someter su inconmensurabilidad a la medición; es llevar su carácter amorfo a la formalización, de manera que, como objetos, sus manifestaciones puedan ser coleccionadas, entendidas y controladas, así sea a modo de una relegación en el gabinete del olvido.

Finalmente, cabe hablar de lo que en *La sombra de Orión* se relaciona con el subgénero narrativo referido al mundo indígena, y que, con alguna imprecisión —de la que aquí no podemos ocuparnos—, se ha dado en llamar *indigenismo*. Por lo demás, no se trata de un ámbito desconocido por Montoya: sin que sea necesario tener en cuenta las prosas que en *Viajeros*

(1999) dibujan personajes y cosas amerindias, y sin que haya que conceder mayor atención a una imagen postrera de *Los derrotados* en la que una indígena de Mutatá exhibe su mendicidad y desesperanza ante Cadavid, es suficiente, para sopesar la filiación del escritor con esa tradición narrativa, tener en cuenta que la primera parte de *Tríptico de la infamia* versa sobre las refriegas entre franceses y españoles en las comarcas indígenas de La Florida, en el siglo XVI. Lo que sucede en la nueva novela es, acaso, más significativo: de la actuación de los personajes indígenas surge la cura de Pedro y, con ello, el desenlace no solo ontológico —la restitución del ser del protagonista— sino estético —la revelación extática por medio de símbolos y colores— de la novela.

En la última parte de *La sombra de Orión*, Alma acompaña a Cadavid hasta el resguardo de Karmata Rua, con la idea de beber yagé bajo la tutela de Alberto, un jaibaná emberá. El tratamiento no es del todo exitoso, pero aun así logra producir en el paciente un alivio transitorio, y quizá porque el curandero sabe insinuar el diagnóstico: el escritor tiene los muertos enredados en los dedos. Días después, la pareja visita a Gerardo, un taita cofán radicado a las afueras de Medellín, y quien, otra vez con infusión del bejuco, conduce a Cadavid por la que será la experiencia definitiva: la visión que lo sitúa como un desaparecido más de La Escombrera y luego lo hace sentir rescatado por una garra que lo saca de la tumba. El taita, trocado en guerrero, vence de esa manera a Orión, el rival que pretende retener al escritor en el Hades del dolor. Más allá de tan sugestivo simbolismo, conviene no perder de vista el detalle etnográfico de las dos tomas: en el primer caso, la bebida es administrada en una comunidad que, como al emberá, no está ligada ancestralmente al consumo ritual del yagé. En el segundo, aunque se alude a la etnia cofán —ligada históricamente a la tradición—, el dador ha ido hasta las goteras de la urbe para ofrecer el rito como alternativa terapéutica a los ciudadanos.

Lejos de señalar un presunto yerro etnológico o de denunciar una supuesta connivencia con los procesos de aculturación —tan cándida sería una empresa como la otra— nuestro interés es señalar el arribo de Montoya a una plasmación del tema indígena en un marco multiculturalista. En *La sombra de Orión* ya no hay lugar para una imagen del mundo como sistema de culturas monolíticas e impermeables en confrontación, sino como red de vínculos en la que los valores —ideas y costumbres— van y vienen, con independencia de cuales individuos las realicen. Vale la pena tener en cuenta que en *Los estratos* (2013), novela de Juan Cárdenas, la toma de algo que podría ser yagé tiene lugar no lejos de un puerto marítimo, en un contexto de comunidades negras; y que en *Finales para Aluna* (2013), de Selnich Vivas Hurtado, un rito de pago es celebrado, sin asistentes indígenas, en el corazón de Freiburg. A la luz de esos antecedentes, la novela de Montoya, si no una consolidación propiamente dicha, representaría un paso firme de la literatura colombiana hacia una comprensión no esencialista de las prácticas culturales del continente. ■