

PABLO MONTOYA Y MARCEL SCHWOB: REESCRITURAS*

PABLO MONTOYA AND MARCEL SCHWOB: REWRITINGS

JUAN FELIPE RESTREPO DAVID
crisipos@hotmail.com
UNIVERSIDAD EAFIT

RECIBIDO (15.02.2017) – APROBADO (20.04.2017)
DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N41A04

Resumen: Marcel Schwob, entre 1894 y 1896, publica una serie de relatos fundacionales que se convertirán en una tradición literaria, “vie imaginaire”, que aún hoy continúa vigente por sus posibilidades narrativas y poéticas. En la literatura colombiana, la obra de Pablo Montoya podría leerse en clave “schwobiana”, en tanto la “vie imaginaire” puede rastrearse en algunos de sus textos, especialmente en *Adiós a los próceres*, como una reescritura que es celebración y homenaje, pero también crítica y desconfianza. Este artículo describe en qué consiste originalmente la propuesta de Schwob y cómo Montoya la asimila y reelabora.

Palabras clave: Pablo Montoya, Marcel Schwob, crítica literaria, narrativa colombiana, intertextualidad.

Abstract: Marcel Schwob published a series of short stories between 1894 and 1896 titled *Vies Imaginaires* (Imaginary Lives) that would spawn a new literary genre known as fictional biography, which remains relevant to this day for its narrative and poetic possibilities. In Colombian literature, a “Schwobian” tone is evident in the work of Pablo Montoya and elements of fictional biography can be found in some of his texts, especially *Adiós a los Próceres* (Farewell to the Founding Fathers), a rewriting of these national heroes that celebrates and pays tribute to them but also approaches them with criticism and mistrust. This paper describes the genre as originally conceived by Schwob and how Montoya assimilates and reformulates it.

Keywords: Pablo Montoya, Marcel Schwob, literary critic, Colombian narrative, intertextuality.

* Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación Poesía colombiana contemporánea, adscrito al Grupo Estudios de Filosofía, Hermenéutica y Narrativas de la Universidad Eafit, financiado por la Dirección de Investigación, Universidad Eafit.

Cómo citar este artículo: Restrepo David, J. F. (2017). Pablo Montoya y Marcel Schwob: reescrituras. *Estudios de Literatura Colombiana* 41, pp. 63-75. DOI:10.17533/udea.elc.n41a04

Una de las formas más productivas de diálogo con un autor es descubrir, justamente, la propuesta de lectura que ese mismo autor sugiere, ya sea de manera directa o no: permitir que la obra hable e indique ciertas coordenadas para transitar dentro de ella. Es lo que, llevado a sus más altas consecuencias, a posteriori de uno de los tantos posibles desciframientos, venimos a llamar lo “kafkiano”, lo “borgeano”, lo “garciamarquiano”. Se trata de que la obra, en su totalidad o parcialidad, pueda instalar una condición: visibilizar los recursos de su creación y cada una de las concepciones que fundan y sostienen su mundo literario. Pues bien, una de esas propuestas de lectura evidentes en la obra de Pablo Montoya (Barrancabermeja, 1963) es la “vida imaginaria”, ese curioso recurso narrativo que Marcel Schwob (Chaville, Hauts-de-Seine, 1867; París, 1905) llevó a su definición y práctica. Y a partir del cual una serie de escritores, a lo largo de las décadas y latitudes, se consideraron inscritos (por ellos mismos o por la crítica) en una misma herencia literaria que desde entonces no ha hecho más que enriquecerse; o, dicho de otra manera, ampliarse en ese juego de deslindar una misma forma narrativa. De aquí surge una de las primeras cuestiones, y es la que remite a las conexiones intertextuales, por cómo dialogan unas obras con otras, en esas relaciones esenciales con las ideas y estructuras ajenas; por esa “cámara de ecos” en los que se convierte cada texto cuando se abre en sus posibilidades interpretativas, en palabras de Barthes (1978, p. 84); en esos tejidos que aparecen en las obras y que son todo aquello que pone un texto en relación manifiesta o secreta con otros textos. Mi interés no es demostrar ni señalar tal intertextualidad entre Pablo Montoya y Marcel Schwob. Como se verá más adelante, Montoya la hace explícita (en prólogos y ensayos) en una declaración textual por sus lecturas, no tanto por una mera deuda de filiación, sino como un mecanismo de producción: una herencia que se legitima en tanto es motivo de continua creación. En ese sentido, me limito, más bien, a exponer cómo se presenta tal intertextualidad, cuáles son sus rasgos y de qué manera Pablo Montoya convierte la “vida imaginaria” en un recurso propio de su obra, característico en varios de sus textos narrativos y poéticos. Por eso, para llegar a ese lugar, me detengo primero en el desglosamiento de ese recurso: ¿A qué lugar llega Marcel Schwob con sus breves textos que denomina “vidas imaginarias”? ¿Cómo se componen y adónde apuntan?

Piedra de toque: *Vies imaginaires* (1896)

Para el año de su muerte, Marcel Schwob era considerado un simbolista, en parte debido a que en 1898 Rémy de Gourmont lo había incluido en su lista de escritores simbolistas en *Le Deuxième Livre des Masques*. Por las vanguardias emergentes, la Primera Guerra Mundial, la misma decadencia del simbolismo y por los desafíos que proponían los nuevos narradores (como *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust, 1913), la obra de Schwob se silenció en Francia. El inicio de la recuperación de Schwob, especialmente de *Vies imaginaires*, vendría a darse en el ámbito latinoamericano con una obra que, sin reconocer de entrada su filiación, con los años iniciaría una especie de “comunidad” literaria: *Historia universal de la infamia* (2003) de Jorge Luis Borges, quien habría de convertirse, por decirlo así, en su mayor discípulo; o, dicho de otra manera, el mismo Borges haría de Schwob uno de sus precursores.¹

En *Historia universal de la infamia* no es explícito el nombre de Schwob. Es más, el mismo Borges se encarga de acentuar la mirada del origen de sus textos en Chesterton y Stevenson (2003, p. 7). En 1986, Borges confesaría en el prólogo a *Vies imaginaires*, en su colección Biblioteca Personal, la influencia de Schwob: “Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia universal de la infamia*. Una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica, fue este libro de Schwob” (p. 10).² La manera en que se opera esta relación tiene su clave en un tema y sus variaciones: el duelo (entre delincuentes y canallas, artistas e iluminados, genios y mediocres, en medio

¹ Pueden considerarse dentro de esa “comunidad” latinoamericana: *Historia de la soledad* (1969) de José Edmundo Clemente, *Más arriba del reino* (1980) de Pedro Gómez Valderrama, *La sinagoga de los iconoclastas* (1981) de Juan Rodolfo Wilcock, *Noticias de un convento frente al mar* (1988) de Germán Espinosa, *El pasajero Walter Benjamin* (1989) de Ricardo Cano Gaviria, *Con quién habla Virginia caminando hacia el agua* (1995) de William Ospina, *La travesía del vidente* (1995) de Mario Mendoza, *La literatura nazi en América* (1996) de Roberto Bolaño, *La marca de España* (1997) de Enrique Serrano, *Los geógrafos* (2000) de Julio César Londoño y *Los mártires* (2004) de Juan Esteban Constaín.

² Habría que mencionar como antecedente que en 1949 Borges prologa *La cruzada de los niños*, traducida por Ricardo Baeza en 1917; en 1922 había traducido *Vies imaginaires*, y es justamente Baeza quien presentará la obra de Schwob al grupo del Ateneo de la Juventud de México, del que hacían parte Alfonso Reyes y Julio Torri, cuya influencia también será evidente en *Retratos reales e imaginarios* (1920) y *Ensayos y poemas* (1917), respectivamente.

de ambientes sórdidos, oníricos, ridículos). Borges encuentra en Schwob las ideas de desafío y competencia. Sin embargo, esa relación va mucho más allá del tema: se concentra en la forma, en la disposición de los elementos y cómo estos crean un flujo encaminado al delineamiento del contorno de un personaje en su medio, en sus acciones y transformación. Pues bien, desde esta “forma” y su asimilación es como se establece esa tradición literaria de la “vie imaginaire”. Y para comprenderla habría que detenerse en el “Préface” de *Vies imaginaires*, titulado después por Schwob “L’art de la biographie” en *Spicilège* (1896). Discriminados, los siguientes serían los elementos constitutivos.

Primero, estarían aquellos evidentes y preceptivos:

Singularidad. “Par vivants, entendez individuels”, afirma Schwob (1896, p. 7); y no se refiere a las ideas que considera patrimonio de la humanidad, sino a las particularidades de las que cada hombre es único dueño (un rasgo, una marca): “Le libre qui décrirait un homme en toutes ses anomalies serait un oeuvre d’art comme une estampe japonaise où on voit éternellement l’image d’une petite chenille aperçue une fois à une heure particulière du jour” (p. 4). Una “vie imaginaire”, en tanto puede, se aleja de lo público, instancia en que el personaje rara vez se permite afirmar su más espontánea y genuina individualidad. Concentra, más bien, su atención en la soledad del personaje (el cuarto, la noche, la ausencia, la sombra, la sexualidad, el exilio, el viaje...). Esa singularidad a la que apela Schwob es aquella del secreto revelado a voces, es decir, la de la imprudencia, la de la puerta abierta sin permiso, por eso su afecto a Diógenes Laercio y a James Boswell. En palabras de Mauro Armiño (2015): “A Schwob es el individuo lo que le interesa, una esencia única que flota por encima de los acontecimientos históricos, de las condiciones económicas, de los caracteres genéticos” (p. xv).

Elección. El coraje estético de seleccionar, de eso se trata: de renunciar al capricho en función de un ideal. Para Schwob no cuenta ni la totalidad ni el caos, ni mucho menos la verdad del mundo en tanto fidelidad y correspondencia con la realidad. Selección como delineamiento de lo justo, como actitud *demiúrgica*. Dice Borges: “En ciertos libros del Indostán se lee que el universo no es otra cosa que un sueño de la inmóvil divinidad que está indivisa en cada hombre; a fines del siglo XIX, Marcel Schwob [...] trata de volver a soñar lo que había soñado hace muchos siglos [...]” (1984, p. 9). Ese imaginar sería el decisivo movimiento de la escogencia: no hay cómo soñar esa totalidad de la “inmóvil divinidad”, sino experimentar la parte de

ese sueño que a cada uno le ha tocado en suerte. Las “Vies imaginaires” de Schwob son los fragmentos de su sueño, hechos de sobria precisión (Borges, 1984, p. 10). Esa selección también comportaría una elección en el vacío: al tomar vidas cuya trayectoria vital es, con mucho, desconocida, dicha selección recae sobre la inexistencia de datos, es decir, en la conjetura.

Humanidad. “¿No observó acaso Gibbon que lo patético suele surgir de las circunstancias menudas?”, decía Borges de Schwob ([1984, p. 10). Y eso “menudo” le puede pertenecer a cualquiera. No debe interesarse el arte en un solo tipo de hombres, por ejemplo los ilustres: “Aux yeux du peintre le portrait d’un homme inconnu par Cranach a autant de valeur que le portrait d’Erasmus” (Schwob, 1896, pp.19-20). Shakespeare, en ese sentido, no tendría por qué ser más importante o representar un mayor hallazgo que la vida de un desconocido actor. Una “vie imaginaire” entiende esa condición única de cada existencia; por eso cuenta, con el mismo cuidado, las circunstancias de los hombres, tanto si fueron divinos, mediocres o criminales (Schwob, 1896, p. 21). Aunque Schwob parece no haber tenido tal claridad desde el inicio. Cuando apareció la primera “vie imaginaire” el 29 de julio de 1894, en *The Journal*, la precedía el siguiente anuncio: “Nous commençons aujourd’hui la série: Vies de certains poètes, dieux, assassins e pirates, ainsi que de plusieurs princesses et dames galantes, mises en lumière et disposées selon un ordre plaisant et nouveau par” (Armiño, 2015, p. xxii). Solo hasta el 2 de enero de 1896 saldría a la luz “L’art de la biographie”, en *The New Review*. Tal como se anuncia, en principio a Schwob le llamaron la atención los ilustres, las grandes familias, las estirpes y los destacados, en alguna condición social, política, religiosa o criminal. Solo con el pasar de los meses se hace explícito ese principio suyo de considerar “lo único” como universal y humano. Podría suponerse que tal principio fue resultado de la misma escritura. Así, comienzan a publicarse las demás historias sobre pescadores, soldados, jueces, herejes, prostitutas...

Luego, vendrían aquellos elementos latentes y en tensión:

Brevedad. Schwob lleva al máximo punto la selección de los elementos para crear un engranaje milimétrico. Apuesta total por la eficacia de una evocación que contenga solo lo necesario para la recreación de una trayectoria vital, en la que el personaje elegido es desnudado en ese momento irreplicable en que su destino se decide. Pequeños instantes, gestos representativos, e impredecibles, no por el pensamiento, sino por la emoción como desencadenante. Todo ello en función de los hechos íntimos, en el que una vida ocurre

en soledad. Una brevedad que, aunque muestra esa vida de su nacimiento a la muerte, no es reductiva ni pretende abarcar esa misma vida en todas sus dimensiones. Tal brevedad suele ser un listado de acciones específicas a partir de las cuales se construyen sentidos sugeridos. En una elección retórica y dramática.

Sordidez y fantasía. Borges (1986) ya había advertido parte de este rasgo: “Para su escritura inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de este volumen está en ese vaivén” (p. 10). A las “Vies imaginaires” suelen caracterizarlas una presencia constante de elementos visionarios y oníricos, que bien llevan a dobles vidas. La fantasía, más que celebración o recompensa por una conquista, aparece también como una atmósfera sórdida que erige misterios o narraciones crípticas de seres miserables o indescifrables a veces, de finales abiertos o ambiguos que exaltan naturalezas ariscas e indomables.

Ironía. Este es uno de los movimientos en los que más claramente dialoga Schwob (1896) con su tradición de biógrafos, aquellos que en “L’art de la biographie” lista como sus precursores: Diógenes Laercio, James Boswell y John Aubrey (pp. 5-6). La singularidad aparece casi siempre como una forma de desprecio, burla, sátira, escepticismo y desencanto; al fin de cuentas, como un giro que trastorna valores y que da como resultado lo menos esperado, por indeseado o inimaginable. La ironía en las “Vies imaginaires” nace de una búsqueda por los caminos alternos, marginales. Solo que ni ese margen ni el centro terminan siendo los lugares de construcción de ideales: ningún mundo es el de los finales felices. Se trata de cómo vivir en el caos frente a las pocas (o ninguna) oportunidades.

Ahora bien, una descripción de los elementos constitutivos, deducidos del prefacio a *Vies imaginaires*, tampoco agota las posibilidades de comprensión. Una “vie imaginaire”, dice Crusat (2015, p. 45), es también la exploración de la escritura y de los problemas de la articulación de la escritura, y de los problemas de articulación de un mundo; y en tanto su campo de acción es el arte, en tanto pone su mirada en lo particular y no en lo general, anhela la libertad y rechaza la determinación (Schwob, 1896, p. 2). Así, aspira a contemplar la transformación de la semejanza en la diversidad. Mientras la “vida imaginaria” se aleja del estilo histórico, se acerca al estilo del “cuentista” (Crusat, 2015, p. 45). Es aquí, en la forma del *cuento*, donde se inscribe la presencia de la obra de Schwob en la obra de Pablo Montoya.

Crítica e incredulidad: presencia de Schwob en Montoya

En su ensayo “Mis cuentos musicales” (2007), Pablo Montoya relata su proceso de creación con *La sinfónica y otros cuentos musicales* (1997). Allí alude a *La sed del ojo* (2004), a *Viajeros* (1999) y a su novela aún inédita *Lejos de Roma* (2008; titulada entonces “Ovidio”), y aclara que su principio narrativo obedece a lo que propone Schwob en el prólogo a *Vies imaginaires*: cómo la individualidad es la afirmación del misterio en cuanto rechaza la generalización, por eso la escritura debe propiciar el rescate de lo que está “escondido entre los trazos simétricos del discurso de la historia oficial” (Montoya, 2007, p. 169). “Historia oficial” es aquí lo normalizado, lo que niega lo diverso porque solo admite una versión. Desenterrar, descifrar, volver a darle voz y luz a lo que se oculta, a lo que aún no ha sido visto ni nombrado, es el oficio creativo de dar contenido a lo que no lo tiene. Reinterpretar lo que aún precisa de multiplicidad y pluralidad, precisamente, porque una “vie imaginaire” vuelve sobre la pregunta por el cómo se vive y las decisiones (ya sean voluntarias o impuestas) que se toman y que prefiguran el propio destino, frente a lo que representa la imposibilidad de llegar a saberlo todo de alguien. Pues ese mismo alguien se transforma, abandona cosas para abrazar otras, termina caminos o los deja inconclusos: una vida, aunque sea en la invisibilidad o total estatismo, es afirmación de movimiento. No se trata de una preocupación ética o política, o no solamente de eso; más bien, y en esto hay una clara relación de la obra de Montoya respecto a la de Schwob: lo que se propone es la recreación estética, o “rescate”, de lo humano en el arte, la imaginación y el sueño, en la conservación de lo mágico. Dice Montoya, a propósito, en una nota sobre Schwob: “fue un escritor raro y exquisito. La historia lo atraía, pero no en su enunciación oficial, sino en los intersticios donde la imaginación se mueve libremente. Y más aun que la historia, le interesaba la poesía que hay en toda existencia pasada” (2015).

Podría plantearse un importante corpus en Pablo Montoya que tendría como fondo la estrategia de la “vie imaginaire”, variado y enriquecido a lo largo de estos años, concebido tal vez como un plan de trabajo en cuyo conjunto cada libro cumple un papel especial, ya sea por su temática o por su intención. Así lo revelan sus novelas, como *Lejos de Roma* (2008), que recrea el exilio de Ovidio en Tomos, y *La sed del ojo* (2004), que cuenta los inicios de la fotografía erótica en la Francia de mediados de siglo XIX —ambas construidas a partir de breves capítulos que oscilan entre monólogos, descripciones y narraciones en tercera persona—. Y sus libros de pequeñas prosas

poéticas y narrativas, como *Habitantes* (1999), *Cuaderno de París* (2006) y *Programa de mano* (2014). Este último recuerda un personal catálogo de historia de la música, concebido desde la idea de “antología”: lo que se lee no es más que una selección, filtrada por razones editoriales (el autor como editor de sí mismo) así como por las decisiones de ese mismo autor en busca de una armonía equilibrada entre las voces y sus personajes. El *anthos*, flor, y el *legein*, escoger (Gómez de Silva, 2006, p. 65), es lo que podría entonces condensar la lectura, que consistiría en que dicha *anto-logía* sería más un punto de llegada de un proceso del que nada se percibe, tan solo las “mejores flores seleccionadas”. De allí que esa selección pueda pensarse también como autocensura: los textos escogidos reflejan, o deberían hacerlo, unos códigos valorativos; enlistar dichos valores contendría líneas de interpretación. Una de ellas, a los ojos de Montoya, sería la de aquellos personajes del exilio y la de aquellos que, con desencanto o en ansias de conocimiento, buscan para sí mismos otros horizontes, lejanos a los de su nacimiento, para perderse en abismos sin regreso o para hallar la anhelada reconciliación con su propio ser.

Como ilustración, merecen comentario algunos textos de otros libros de Montoya, de marca “schwobiana”. Ellos reflejan varios de los elementos antes deducidos y descritos a partir del prefacio de *Vies imaginaires*: singularidad, elección, humanidad, brevedad, sordidez, fantasía, ironía. “La resurrección de la mujer de Benevento” de *Sólo una luz de agua: Francisco de Asís y Giotto* (2009, pp. 85-87) recrea el momento en que una anciana vuelve de la muerte con un mensaje para Francisco, solo que un detalle, único, inesperado, trae la esencia de ese regreso: qué aliento puede ser el de un muerto revivido sino una especie de “letrina” rociada de “incienso”. Francisco, que aún es hombre, y no un santo en imágenes, no puede evitar el asco de una podredumbre inaguantable, y pierde el mensaje que le traen de la muerte.

“Nijinsky, ese efímero fuego” de *Música de pájaros* (2005, pp. 111-118) es una narración de especial resonancia de lo que puede significar la locura para un artista. Uno de los mayores bailarines de la historia es delineado, no en sus contornos de hombre público, sino en los del hombre íntimo desesperado, incómodo de sí mismo, angustiado por las severas racionalidades de una sociedad intolerante, y, especialmente, en esa voz que es puro cuerpo, que solo consigue entenderse en las modulaciones que ante los demás no son más que las reiteraciones insoportables de un “pobre miserable” que una vez saboreó la gloria, y ahora, retirado, en un sanatorio, salta y salta queriendo volar.

“Van Gogh” de *Trazos* (2016, p. 170) es una queja al mismo tiempo compasiva y rabiosa de un artista que, antes que saberse incomprendido o rechazado por uno u otro motivo, con sus propias decisiones se ha lanzado a un camino que no tiene vuelta atrás. Ha entregado todo a su arte, y ese arte, como expresión inclemente, le ha ampliado un mundo en el que, antes que salidas, solo abre más y más puertas que difuminan cada vez más las fronteras del control; no hay otra manera ya, tan solo aguardar la consecución del tiempo, implacable.

“Montaigne”, del ya citado *Viajeros* (2016, p. 56), es una “vie imaginaire” que contiene una idea sugerente en tanto interpretación: el ensayo, esa forma que Montaigne propuso, no sería más que una larga conversación con el padre. Ni siquiera un diálogo abierto, una carta que podría tener cualquier destinatario. Se trataría de una conversación directa: la de Montaigne con su padre ausente, un anciano que él recrea en sus palabras e ideas, una ficción dentro de los mismos ensayos, y a la que puede hablarle de frente y contarle todo aquello que siente y piensa como hombre. Sería así una escritura que exalta y defiende la plena subjetividad porque de allí nace, pero que no olvida jamás todas las formas de la otredad: una de ellas, y quizás la más especial, sería la amistad, la *filia*.

Pero tal vez sea *Adiós a los próceres* (2010) la obra de Pablo Montoya en la que de manera más directa se percibe la influencia de Schwob y de la “vie imaginaire”. En su “Prólogo” (2010, p. 9), dice Montoya que tras sumergirse en la Independencia colombiana leyó en las historias “oficiales” de próceres, héroes, mártires, intelectuales, mujeres, científicos, artistas y militares, antes que sabiduría y transparencia, “torpeza”, “delirio”, “equivoco” y una “gama variopinta de valentías”. Por eso, en esas veintitrés semblanzas lo que se percibe es una muy personal mezcla de “información histórica” e “imaginación literaria”. De lo primero, nace el “formato de la biografía enciclopédica”, y, de lo segundo”, las “atmósferas de cuento, pasajes poéticos y consideraciones ensayísticas [que] atraviesan los tristes fragores que se narran” (2010, p. 9). Y aquí está la consideración clave:

He tenido también como guías a Borges y a Schwob y, en cierta forma, a ellos como a otros los he *parodiado* un poco. En realidad, lo que me atrae de la narrativa histórica es la *imaginación abrazada a la invención apócrifa* y no el respeto sacrosanto de los acontecimientos. Creo, y en estas convicciones planean las sombras de aquellos dos maestros, que a la historia la tejen múltiples *máscaras*, que detrás de sus figuras caprichosas solo hay vacío e irrisión. A los eventos de la historia se los puede alabar

o *criticar*. He preferido lo segundo porque me atrae más la *incredulidad* y la reserva que la ingenuidad y el ditirambo (2010, p. 9).³

Ahora bien, si Montoya deja en claro que su intención creativa respecto a la lectura de la historia se dirige hacia la crítica hecha de escepticismo, entonces, ¿de qué manera se filtra la obra de Schwob?, no en tanto postura ideológica y ética, sino en cuanto forma y escritura. En el citado ensayo, “Mis cuentos musicales” (2007), estaría explícita una de esas maneras. Dice Montoya: “Lo que escribimos inevitablemente remite a otros que ya escribieron más o menos sobre lo mismo. Somos, en los terrenos del arte, ineludible *palimpsesto*. Esta circunstancia es la que nos hace pertenecer a una tradición” (p. 166).⁴ Para comprender y discutir ese movimiento del “palimpsesto” propuesto por Montoya al interior de su obra valdría la pena detenerse en su texto “Antonia Santos, guerrillera” de *Adiós a los próceres*, en paralelo al texto de Marcel Schwob “Katherine, la Dentellière” de *Vies imaginaires*. Como se podrá comprobar a simple vista, las semejanzas son más que notorias: funcionan como situaciones especulares en las que “Antonia” corresponde a “Katherine”, como en aquel juego en el que dos destinos, al menos en su inicio, se repiten.

Ambas historias avanzan luego hacia caminos diferentes. Katherine, de costurera, comienza a cansarse, y se lanza a los caminos: al inicio, trabaja de prostituta, en posadas, pero, una vez aburrida de ello, continúa en los caminos hasta que termina en un lejano y decadente cementerio, durmiendo entre las tumbas, seduciendo a los mendigos más por costumbre que por sobrevivencia. Una noche es asaltada y, sin que nadie la recuerde, Katherine deja este mundo. Antonia se convierte en una de las “próceres” de la Independencia colombiana, líder militar que dirigió su propio grupo guerrillero; después de mucho resistir y combatir es encarcelada por el ejército de Pedro Agustín Vargas. Así, Antonia, una de las más aguerridas mujeres que haya conocido el siglo XIX colombiano, es ejecutada en el Socorro, una mañana, a la vista de todos, para que la lección de insubordinación a la Corona no se olvidara. Aunque la una fue costurera prostituta y la otra guerrillera culta, ambas comparten ese mismo destino en que, en el momento de su muerte, la propia vida parece pasarles cuenta de cobro: cómo una existencia, cuyo camino inicial parece estar colmado de seguridades y alegrías, poco a poco comienza a convertirse

³ Se agregaron las cursivas.

⁴ Se agregaron las cursivas.

en una lucha, en la que parecen agotarse las opciones, sea porque se han rechazado o se han agotado, de modo que la muerte no es más que el fin de un camino que cuidadosamente se ha concebido. Una “vie imaginaire” no sería aquí más que el relato de ese recorrido, o de su momento crucial.

<p>Inicio de “Katherine, la Dentellière”</p> <p>Elle naquit vers le milieu du quinzième siècle, dans la rue de la Parcheminerie, près de la rue Saint-Jacques, par un hiver où il fit si froid que les loups coururent à travers Paris sur les neiges. Une vieille femme, qui avait le nez rouge sous son chaperon, la recueillit et l'éleva. Et premièrement elle joua sous les porches avec Perrenette, Guillemette, Ysabeau et Jehanneton, qui portaient de petites cottes et trempaient leurs menottes rougies dans les ruisseaux pour attraper des morceaux de glace. Elles regardaient aussi ceux qui pipaient les passants au jeu de tables qu'on appelle Saint-Merry. Et sous les auvents, elles guettaient les tripes dans leurs baquets, et les longues saucisses ballottantes, et les gros crochets de fer où les bouchers suspendent les quartiers de viande. Près de Saint-Benoît le Bétourné, où sont les écrivains, elles écoutaient grincer les plumes, et soufflaient la chandelle au nez des clercs, le soir, par les lucarnes des boutiques (1896, pp. 163-164).</p>	<p>Inicio de “Antonia Santos, guerrillera”</p> <p>Nació en la segunda mitad del siglo XVIII, en la hacienda El Hatillo, cerca de la localidad de Pinchote, un día de abril en el que el ternero de la Mariposa fue devorado por un tigre. Su madre, que tenía un lobanillo en la punta de la nariz, le enseñó a planchar y a doblar con delicadeza las prendas, a persignarse en las noches, a recitar de memoria los preceptos de Gaspar Astete. Su padre la condujo por las sendas de la aritmética, la lectura y la gramática. Desde niña se entrometió en las faenas bucólicas. Ordeñaba las vacas en las madrugadas, recogía las arracachas en la huerta, sus mejillas tenían el color de los huevos que atrapaba entre las patas de las gallinas. Guillermina, Isabel y Juana fueron sus amigas de correrías y de las ensoñaciones primeras. Solían ir al Socorro en los días de mercado y oteaban, colgadas de los tenderetes pringosos, las ristras de longaniza y morcilla, las cabezas y pezuñas de los cerdos inmolados. En la plaza veían los escritorios de comino en donde las plumas y el tintero hacían las escrituras de las propiedades y los decretos de los impuestos de la Corona y de la Iglesia (2010, p. 95).</p>
---	---

Palimpsesto como reescritura, de “Antonia Santos, guerrillera” sobre “Katherine, la Dentellière”, que al sustentarse en el movimiento de raspado de un texto original, no borra ninguna de las marcas. Sería, por decirlo así, una reescritura cicatrizada que enseña, a la luz del día, cada uno de sus pasos: es como tejer frente a los demás y luego mostrar el revés de ese mismo tejido. Así, el palimpsesto de Montoya es sobre todo la propuesta de un lector que afirma que la creación, en una de sus tantas fuentes, nace de la lectura de otros. Dice Montoya que es a “Schwob y no a Borges a quien se debe la feliz

certeza de que puede existir poesía en la erudición”, pues “Schwob, igual a Borges, creció entre los libros de una biblioteca familiar, se extravió en ellos y concluyó que ser escritor es sobre todo ser lector” (2015). En esa escritura que es lectura, el palimpsesto no sería una elección sino el paso obligado, acaso inevitable: cada superficie ha sido ya intervenida, cada palabra ha sido ya usada, cada historia ha tenido ya una versión. No hay inicios como tal; antes bien, escribir sería como ingresar a un camino que hace mucho existe; sería, acaso, llegar tarde a un banquete. Aunque se desconozca, o no se quiera, a la creación la socava otra creación. Lo que se arriesga en esta escritura es hacer visibles los ríos invisibles que corren al interior de cada palabra. Al texto de Montoya, “Antonia Santos, guerrillera”, lo sustenta un férreo principio de honestidad literaria: no ocultar los puntos de apoyo, o sea, la lectura. Es como una autobiografía intelectual hecha en presente, adentro y en paralelo a la obra misma.

Si lo que hay es una versión de un texto primero, Montoya pondría el acento en ese mencionado escepticismo, que promulga lo incompleto, lo fragmentario, es decir, la necesaria diversidad: la posibilidad inquebrantable de elegir y de transformar la propia escritura, cuya motivación nace en ese lugar de intereses y obsesiones que solo pertenece al creador. Ahí radicaría su intención de continuidad respecto a la tradición de la “*vie imaginaire*” schwobiana: “incredulidad” ante cualquier versión presentada como única, que iría más allá de cualquier suspensión del juicio; no es escepticismo solo como una lúdica de la negación por sí misma, es instalar una actitud crítica como apertura de interpretaciones. Así, sería asumir de entrada que no hay lectura, ni escritura *palimpsestica*, impune. Si desde un lugar se habla, no hay mayor responsabilidad estética que definir ese lugar. Y el de Montoya es el de la inaceptación de cualquier imposición; que si existe una verdad (como la de la herencia de Schwob y su tradición), esta se aceptaría como celebración, pero asimismo con restricciones, incluso desconfianza. Escribir, en Montoya, sería caminar sin sostenes pero a tientas, no al borde del abismo sino justo en su centro. Podría pensarse que asimilar la “*vie imaginaire*”, y fundamentar la escritura en algunos de sus elementos estructurales, asentaría un espacio de comodidad: el de la fórmula. Lo notorio, a fin de cuentas, es el riesgo, como una apuesta al vacío, por la constante confrontación y recreación que exige. Y eso sucede en *Adiós a los próceres*, y en otros textos narrativos y poéticos de Montoya: leer a Schwob, reescribirlo, pero dudar de él, volverlo a nombrar como un punto de partida, pero reservarse a sí mismo el destino de llegada.

Referencias bibliográficas

1. Armiño, M. (2015). Prólogo. En M. Schwob. *Cuentos completos* (pp. XIII-XXX). Madrid: Páginas de Espuma.
2. Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.
3. Borges, J. L. (1984). Prólogo. En M. Schwob. *La cruzada de los niños* (pp. 7-11). Barcelona: Tusquets.
4. Borges, J. L. (1986). Prólogo. En M. Schwob. *Vidas imaginarias* (pp. 10-11). Barcelona: Hyspamérica.
5. Borges, J. L. (2003). *Historia universal de la infamia*. Barcelona: Destino.
6. Crusat, C. (2015). *Vidas de vidas. Una historia no académica de la biografía. Entre Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Páginas de Espuma.
7. Gómez de Silva, G. (2006). *Diccionario etimológico de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica.
8. Montoya, P. (2005). *Música de pájaros*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
9. Montoya, P. (2007). Mis cuentos musicales. En O. Escobar Giraldo (Coord). *Todos los cuentos el cuento. La breve invención del mundo* (pp. 161-172). Medellín: Comfama.
10. Montoya, P. (2009). *Sólo una luz de agua. Francisco de Asís y Giotto*. Medellín: Tragaluz Editores.
11. Montoya, P. (2010). *Adiós a los próceres*. Bogotá: Grijalbo.
12. Montoya, P. (2015). Marcel Schwob o la poesía de la erudición. *Literariedad*. Disponible en <https://literariedad.co/2015/02/15/marcel-schwob-o-la-poesia-de-la-erudicion-por-pablo-montoya/>
13. Montoya, P. (2016). *Terceto*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
14. Schwob, M. (1896). *Vies imaginaires*. Paris: Bibliothèque Charpentier. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k933648n/f176.double>.