

«MI LITERATURA, MÁS QUE FANTÁSTICA, ES FANTASMAGÓRICA»: ENTREVISTA A PABLO MONTOYA^a

Espacio literario

DOI: <https://doi.org/10.21501/23461780.5142>

Juan Esteban Londoño*

Juan Esteban Londoño (JE): Pablo, ahora estás viviendo temporalmente en España, podría decirse que estás de nuevo en el exilio, y tu literatura se caracteriza por eso: por ser una obra de exiliados. Por ejemplo, *Lejos de Roma* es la novela de Ovidio exiliado. En *Los derrotados*, Andrés Ramírez es exiliado en Francia. En *La Escuela de música*, Pedro Cadavid, quien es de Medellín, se va a vivir a Tunja, mientras que la gente se va yendo de Tunja por distintas circunstancias. En *Tríptico de la infamia*, están los pintores exiliados Jacques Le Moyne, quien está en América, y François Dubois que sale de París a causa de la masacre de San Bartolomé. También está el tema del exilio en *Viajeros*, y el mismo Marco Aurelio en tu última novela está por fuera de Roma, enfrentado las guerras con los germanos. Incluso los personajes que regresan del exilio parecen no volver nunca a esas raíces. La pregunta que me surge al respecto es: ¿qué ofrece la realidad de estar exiliado a la creación literaria?

^a Entrevista al escritor Pablo Montoya el 21 de noviembre de 2024, quien en la actualidad realiza una estancia de investigación en Madrid, España, apoyado por una comisión de estudios de la Universidad de Antioquia.

* Doctor en Teología, Universidad de Hamburgo, Alemania; Magister en filosofía, Universidad de Antioquia; Magister en ciencias bíblicas, Universidad Bíblica Latinoamericana, Costa Rica. Profesor de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Integrante del grupo de investigación Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Antioquia, del grupo Pensamiento Crítico y subjetividad de la Pontificia Universidad Javeriana, y del grupo Filosofía y teología crítica de la Universidad Católica Luis Amigó. Correo electrónico: londono_jesteban@javeriana.edu.co, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2814-6381>

Pablo Montoya (PM): En el caso mío, yo creo que el exilio ha ofrecido no solamente la experiencia como motor de una determinada escritura, como el dolor de la nostalgia como base, o como estímulo de la escritura. Yo sé que hay una literatura celebratoria y vitalista, como decía Withman, de la nación y el imperio. Existe y la respeto. Y hay grandes momentos de esa literatura. Pero en el caso mío sí es muy importante esa anomalía, ese desequilibrio, ese dolor que produce el dejar la tierra natal, el sentirse desarraigado. Entonces, yo creo que la literatura mía, en cierta medida, es una literatura desarraigada y, en ese sentido, dialoga más a la venta corsa ucho con una cierta literatura o con gran parte de la literatura del siglo XX, y con una gran parte de la literatura occidental, desde Roma hasta nuestros días, de la experiencia del exilio. Entonces el exilio me ofrece esa posibilidad, o sea, un motivo para escribir. Lo otro es que la experiencia del exilio sí permite un conocimiento del afuera o una experiencia cosmopolita. De alguna manera se cuestionan los discursos literarios que tienen que ver con el terruño, con el terruño o con lo nacional. Cierto que a mí me parece que son conceptos que el exilio me ayudó, de alguna manera, a entender mejor y a cuestionarnos. Bueno, y está, por otro lado, la experiencia del exilio, y eso se traduce mucho en la obra mía, que tiene que ver con la crítica literaria, con la ensayística, que es la experiencia de las otras literaturas, y escribir sobre esas otras literaturas y tratar de mantener un diálogo con esos escritores, de afuera. En el caso mío, particularmente con los de Francia, en el libro este que se llama *Un Robinson cercano*. En *Una patria universal* también hay un permanente diálogo con esos escritores franceses europeos, latinos, prerromanos. Entonces, creo que esa apertura o esa extraterritorialidad, para emplear el término de Steiner, lo produce o lo provocó en mí el exilio. Porque si me hubiera quedado en Colombia, Juan Esteban, yo no sé qué hubiera pasado: si me hubiera quedado en Tunja o en Bogotá o en Medellín. Creo que hubiera entrado posiblemente, digamos, en esa órbita de lo regional, de lo que caracteriza a la literatura antioqueña, que tiene momentos muy buenos, sin duda alguna, como tú sabes. Pero yo ahí, de alguna manera, es cuando empecé a conocer la experiencia del exilio y del *inxilio*. Cuando regresé fue cuando comencé a sentirme algo asfixiado por esos cánones, o por esas formas, o por esas tendencias que son tan fuertes, que están tan marcadas en Antioquia y en Colombia y que tienen que ver con nombrar lo local y con dedicarse al terruño.

JE: Y ese regresar después de haber visto el mundo de otra manera, ¿te puso en conflicto con la literatura colombiana, la que se había escrito antes o la que se estaba escribiendo en el momento?

PM: El conflicto que yo tengo es cuando ese formato de la literatura regional se vuelve una especie de orden a seguir, cuando se instala como una especie de brújula para los escritores. Y yo creo que sentí muy rápidamente el rechazo a esa orden al irme para Tunja. Esa orden estaba muy presente en los talleres de literatura donde yo estuve en Medellín, donde se nos decía más o menos: «escriban sobre lo que está más cerca de ustedes, que es el entorno, el barrio, la ciudad de Medellín y el yo». En efecto, yo también obedecí esa orden, porque yo seguí parte del criterio que primaba en ese momento. Ahora, esos criterios curiosamente se estaban nutriendo en ese momento, en la década del 80, con unos formatos breves con el discurso poético, con lo fragmentario. Entonces, hay una cuestión que tiene que ver con la tradición literaria colombiana y antioqueña en particular: es decir, había que seguir la orden de Carrasquilla, había que seguir la pauta que propone Carrasquilla en *Las homilías*. Pero, por otro lado, yo estaba tratando de componer ese primer libro, *Cuentos de Niquía*, y quería poner las cosas que yo estaba captando en ese momento de mi aprendizaje, que era la relación con la poesía. Te repito, la relación con lo onírico, con el sueño, que eran como pasos muy tentativos que yo estaba dando. En realidad, no sabía muy bien que estaba haciendo eso, después se fue configurando en la medida en que comencé a escribir otros libros, y es exactamente lo fragmentario.

JE: Tu libro *La muerte anda suelta*, que acaba de publicarse como una colección de cuentos, atraviesa diferentes épocas y etapas tuyas. Y esos cuentos y prosas poéticas que estás mencionando, sin duda son la cantera para tus novelas. Ovidio, Bartolomé de las Casas y Théodore de Bry ya aparecen en *Viajeros*. Pedro Cadavid ya aparece en *Réquiem por un fantasma*. Como cantera de *La sombra de orión* hay un cuento en *Réquiem por un fantasma* que se llama «Exhumación», y los personajes son una pareja que está buscando en un Renault 4 a su hijo desaparecido. ¿Cuál es la relación que estableces en tus procesos de escritura entre los distintos géneros? Es decir, ¿vienes escribiendo

la novela y dejas asomar un cuento o una prosa, como decir: yo estoy con una novela, ¿y aquí les ofrezco algo? ¿O, por el contrario, es de estas obras breves de donde surge lo que después va a convertirse en el material para la novela?

PM: Cuando escribí esos primeros cuentos, yo era estudiante de literatura. Trabajaba y vivía en París o en Tunja. Tenía unos compromisos familiares muy fuertes, y en realidad no tenía tiempo. Por un lado, no tenía la madurez literaria para enfrentar el formato novelesco, y porque tenía la idea de que el género novelesco era un género de la madurez literaria. Para explicar esto, me apoyo mucho en la experiencia de Brahms, del compositor alemán, que el hombre hizo muchas obras breves al comienzo, mucha música de cámara, oberturas por ahí, pero nunca escribió una sinfonía, sino hasta los 40 años, y escribió cuatro sinfonías que son, pues, impresionantes. Entonces, en algún momento leí que él decía que la sinfonía era el tema de la madurez de un compositor y que, por lo tanto, él había compuesto esa primera sinfonía pasados los 40, y yo la asocié con el género novelesco. Y creo que un poco, cuando yo ya pasé los 40 años, y ya estaba un poco más estable en mi vida, es decir, cuando ya estaba en la Universidad de Antioquia, tenía un trabajo, eso me prodigó a mí cierta tranquilidad y cierta seguridad de que ya era hora de que me enfrentara a la novela. Nace *La sed del ojo* y, luego, *Lejos de Roma* en mi época inicial de profesor en la Universidad de Antioquia, pero son novelas fragmentarias. Son novelas que se alimentan profundamente de lo que yo había hecho antes con las prosas poéticas, con los cuentos. Tú hablas de *Viajeros*. Entonces, claro, esos libros del principio son libros breves porque yo no tenía tiempo para dedicarme a los grandes formatos, no podía, no tenía cómo escribir una novela, ni tenía el ímpetu, ni tenía la claridad literaria, ni tenía la madurez para hacerlo. Pero después, de algún modo, comencé a sentir que un libro como *Viajeros* era una cantera. E inclusive esos cuentos del inicio me dieron muchas claves para después introducirlos en las novelas, porque yo pienso, de algún modo, que la obra de un escritor tiene que mantener esas correspondencias internas. Los textos van de un lado a otro. Tú sabes que eso lo plantea muy claramente Balzac, inclusive García Márquez. Cuando tú lees, por ejemplo, *Los funerales de la mamá grande*, ves que todos esos personajes aparecen en otras obras de García Márquez, como *Cien años de soledad*. Es, pues, como un círculo, un

ciclo. Y yo más o menos tengo en mis novelas y en mis libros el tema de la violencia en Medellín y en Colombia. Y los libros sobre la experiencia artística e histórica vienen de la vivencia afuera de Colombia. Creo que dialogan mucho con mis cuentos, con cosas poéticas e incluso con ensayos. Hay unos vasos comunicantes. Pero yo creo que la experiencia del cuento ya pasó. En estos días me preguntaron: «¿usted va a escribir más cuentos?». Y yo les decía: «yo creo que no». Yo creo que ya los cuentos están hechos. Creo que esa faceta cuentística ya pasó, y la que me interesa en este momento, en particular, es la faceta novelística y la faceta ensayística.

JE: Y ahora, con este libro que estás escribiendo sobre «Escenas romanas», ¿podría florecer de algún modo también o aparecer nuevamente la prosa poética?

PM: Tal vez. Pero ahora estoy más concentrado en la novela. Me parece que la novela es el género de la madurez. No sé si estoy equivocado. Sé que es un género muy difícil, muy exigente, que necesita largo aliento, disciplina, tiempo y, por lo tanto, es muy difícil escribir una novela.

JE: Y en la novela, Pablo, hay un paso de la novela corta a la novela larga. ¿Has sentido que hay una percepción de la gente actualmente, de los lectores que van más por la novela corta? Digamos, Han Kang se acaba de ganar el Nobel con novela corta. O las novelas de Kim Thúy, por ejemplo, son unas novelas cortas sobre Vietnam. Y en cambio, tu paso ha sido de la novela corta a la novela larga, incluso de la frase corta a la frase larga. ¿Cómo ha sido la experiencia de esa transformación estilística?

PM: Bueno, yo creo que, como experiencia propia literaria, ha sido tortuosa, por lo que te decía, porque son proyectos muy agotadores. Escribir *Tríptico de la infamia* no fue fácil. Escribir *La sombra de orión* tampoco lo fue. Escribir *La escuela de música*, eso fue una novela que yo pensé durante mucho tiempo y que era en principio la primera novela que yo iba a escribir, y siempre la postergaba porque no me sentía capaz de hacer ese recorrido por mis aprendizajes de la literatura y la música en Tunja. Entonces, en ese sentido, creo que se ha cumplido lo propuesto, y han sido experiencias satisfactorias.

De hecho, tú sabes, pues, que lo que se ha reconocido de mi obra en el espacio de afuera ha sido la parte novelesca y la novela larga. Más que la poética, más que la ensayística. Los ensayos míos, digamos, a ese nivel, no son casi leídos. Yo, por ejemplo, acabo de recibir los informes de ventas de un libro como *Una patria universal*, que publicó la Universidad de Antioquia, y es mínimo. O sea, yo decía, es que finalmente muy poca gente lee los ensayos míos.

JE: Los de nadie. Es difícil que sean leídos.

PM: Sí leen de pronto a William Ospina, o leen a ciertos ensayistas, pero generalmente el ensayo no lo lee casi nadie. Lo que triunfa es la novela, lo que te proyecta a nivel internacional es la novela en general. Pero yo siento, por otro lado, que mis novelas cortas son las que más gozan o han gozado los lectores con más peso que yo tengo, aquellos que están más formados, que son más sensibles, más inteligentes, que conocen más la literatura, esos se conectan más con *Lejos de Roma*, por ejemplo. De hecho, *Lejos de Roma* es la novela preferida entre los poetas, de los poetas lectores que me han leído. O *La sed del ojo*, que fascina por esa brevedad, por esa evocación de un mundo a través de las imágenes. Entonces, mira que es posible que yo vuelva también de algún modo a la novela corta, no al cuento, pero sí a la novela corta o a los relatos largos. No sé, estoy pensando un poco qué es lo que sigue después. Estoy ahí, mirando hacia dónde dirijo el barco.

JE: Quedémonos aún en esos textos menos conocidos, porque hemos hablado en otros momentos de los textos más reconocidos. Hay otros textos que son muy propios, muy tuyos, muy exclusivos de Pablo Montoya, sobre todo las prosas poéticas: *Terceto*, que recoge tres obras en un solo libro. *Sólo una luz de agua*, el poemario sobre San Francisco y Giotto. *Hombre en ruinas*, que lo publicó Sílabas. O el *Pequeño libro de instrumentos musicales* que salió en 2024. ¿Cómo nació el proyecto de escribir la poesía de ese modo, a la manera de bloques que combinan el ensayo, el cuento y la poesía, es decir, un género híbrido?

PM: Yo creo que eso surge de mis lecturas que hago durante mis aprendizajes en Tunja. Por ejemplo, cuando yo estaba con la idea de escribir los cuentos de la sinfónica, estaba al mismo tiempo en una pesquisa de cuentos

musicales. Entonces, me encontré con un libro que influyó mucho en ese sentido, donde todos los cuentos confluyen en una misma atmósfera, en un mismo tratamiento, en una misma temática, que son los *Cuentos fantásticos* de Hoffmann, y sobre todo los cuentos musicales que hay ahí, porque tú sabes que lo musical en Hoffmann tiene una gran relación con lo fantástico, porque esos músicos de Hoffmann son músicos muy delirantes, muy locos. Bueno, son románticos, de algún modo son románticos alemanes. Entonces de ahí me vino la idea de escribir un libro de cuentos donde el asunto fundamental fuese la música. Y, al mismo tiempo, escribía ese libro de cuentos que se llama *Cuentos de Niquía*, donde el tema fundamental era la violencia de ese barrio. Entonces, de entrada, me situé frente a la idea de que en un libro de cuentos y un libro de poesía todos sus textos debían girar en torno a un mismo tema. En *Viajeros* es el viaje. En *Programa de mano* es la música. Todos mis libros de cuentos están girando en torno a unas mismas temáticas, a unos mismos tratamientos. Porque nunca me sentí a gusto con los libros de cuentos misceláneos. Siempre que escribía, o siempre que asumía la escritura de un cuento, la asumía como un conjunto de cuentos, como si ese cuento fuera parte de un conjunto. Y así escribí *El beso de la noche*. Así escribí *Réquiem por un fantasma*, *Adiós a los próceres*. Y así está, de alguna manera escrito, el libro del Giotto y San Francisco de Asís, siempre buscando esa noción. ¿Cómo llamarla? Creo que es Cortázar el que habla del libro de cuentos, no del cuento, como un sistema solar. Por ahí me fui metiendo y siempre me sentí a gusto siguiendo ese formato, e inclusive así veo los ensayos. Yo no escribo ensayos sobre temas determinados. Como tú puedes encontrar, por ejemplo, en Montaigne, quien escribe ensayos de cualquier tema. Yo escribo ensayos sobre escritores, sobre músicos, sobre pintores. Algunos están atravesados por reflexiones políticas. Pero generalmente los temas fundamentales de mis ensayos son los escritores, los músicos, los fotógrafos. Entonces creo que esa unidad, esa unidad que yo estoy buscando siempre en los libros, es una constante.

JE: Pero, aun así, hay personajes muy diversos. Por ejemplo, en *Viajeros* hay una percepción con voces muy distintas. Está Moisés, está el Quijote, está Ulises, está Darwin. ¿Qué te ha permitido decir, a través de estas figuras his-

tóricas o legendarias, que no hayas podido decir a través de figuras de autoficción, como Pedro Cadavid, que es esta figura que le da una gran unidad a tu novelística como también al cuento?

PM: Imagínate que yo he pensado muchas veces que el personaje de *Tríp-tico de la infamia*, el último personaje, que es el narrador de la novela, es Pedro Cadavid, o que tiene muchas cosas de Pedro Cadavid. Y en algún momento he pensado en una reedición de la novela. Le pongo nombre a ese narrador anónimo como para articular mejor ese personaje que es colombiano, que es del siglo XXI, pero que está dialogando con las épocas, que está dialogando con personajes del pasado, que está en un permanente ir y venir en el tiempo a través de la historia. Pero son experiencias las que aproximan a Pedro Cadavid con los personajes de *Viajeros*, y es justamente la experiencia del desplazamiento, la experiencia del desgarramiento, la experiencia de la nostalgia. En realidad, cuando yo escribí *Viajeros*, lo que estaba pensando era hacer una pequeña historia poética del viaje. Y, como estaba leyendo mucho a Borges, a Eduardo Galeano, a Henri Michaux, aquellos textos breves que estaban dedicados completamente a la experiencia del desplazamiento del viaje, empecé a acudir a las figuras queridas de mi infancia: a Moisés, a Jonás, porque Jonás no aparece en la primera edición de *Viajeros*, pero aparece en *Terceto*. Entonces no sé, como que empecé a apoyarme en, o a desdoblarme más bien, porque son en realidad desdoblamientos. Tú dices que en *Viajeros* aparecen muchas personas de diferentes épocas, pero todo está articulado a través de ese yo lírico que está pronunciándose frente a los temas fundamentales que prodiga el viaje. Entonces, claro, allí ya está claramente esbozado eso que inclusive hay en *Viajeros* o en *Programa de mano*. Hay, quizás, una experiencia más amplia del fenómeno estético por la versatilidad de los personajes, y de las maneras en que se tratan que las novelas donde está presente Pedro Cadavid, que son novelas más preocupadas por ciertos temas, digámoslo así. Mientras que en *Viajeros* hay una paleta muy amplia o en *Trazos*, por ejemplo, o en *Programa de mano*. Y esos personajes se complementan mucho con Pedro Cadavid, con los espacios por donde va circulando este escritor.

JE: ¿Y cómo se complementa Pablo Montoya con Pedro Cadavid? ¿O en qué se diferencia?

PM: Pedro Cadavid es un personaje de papel, un personaje de ficción. No es enteramente yo mismo, pero sí tiene muchas cosas mías. Sí, creo que yo le otorgo demasiadas cosas mías. Le otorgo, digamos, la curiosidad, la curiosidad por irse afuera, por los viajes, su escepticismo, su sentido erótico. Sí, muchas cosas que yo creo que he podido reflejarlas en él. Pero siempre estoy consciente de que es un personaje de ficción, o sea, que no reproduce fielmente lo que yo soy, porque es imposible que eso suceda. Pero no me atreví a ponerle mi nombre, sino Pedro, porque siento una especie de pudor en ponerle mi propio nombre a mis personajes, como sucede en la autoficción, por ejemplo. Y por evitar caer en la vanidad, en el narcisismo narrativo, que es lo que más aparece justamente en los libros de autoficción. Y te confieso, me da una brega leer esos libros justamente por esa presencia de la vanidad, de la vanidad del escritor, que se vehicula con mayor facilidad. Entonces creo que el haber nombrado a un personaje que tiene muchas cosas mías, pero que es diferente a mí en ciertas cuestiones, como es Pedro Cadavid, me ha permitido mermarle un poco esa expresión narcisista y vanidosa de la literatura, que yo la veo, como te digo, muy presente en los libros de autoficción. Yo, por ejemplo, en este gran bestseller, que es Emmanuel Carrère, el protagonista de sus novelas es él, es un hombre llamado Emmanuel Carrère. O bueno, la experiencia de Fernando Vallejo en su obra. A mí me parece que, por momentos, esa literatura cae en el regodeo de Narciso y en la vanidad del hombre de letras, y yo trato de no caer en eso. Pues, que los hombres de letras somos vanidosos, sin duda alguna que el artista tiene un ego grande. Pero yo creo que hay que controlarlo, porque si no se puede malograr la obra de arte.

JE: Antes hablabas de la obra como una disposición arquitectónica, una arquitectura. En varios libros has hablado de la pintura, pero en *Hombre en ruinas* estás hablando de la arquitectura desde la ruina. Esto me hace pensar, por ejemplo, en la relación que tiene la composición de la *Divina comedia* con la estructura de las catedrales medievales. ¿Qué piensas que le ofrece la arquitectura a la literatura? ¿Es la arquitectura una forma de mapa de la realidad humana?

PM: Yo he abordado la arquitectura en ciertos pasajes. Por ejemplo, hay un texto en *Trazos* que se llama «Amiens». Hay otro texto en *Hombre en ruinas* que se llama «Catedral», que es la Catedral de Amiens donde he tratado de aproximarme a esos espacios, y he tratado de nombrarlos desde la escritura sin caer en el exceso del barroco. Porque yo pienso que, generalmente, sobre todo en el caso latinoamericano, cuando la literatura se aproxima a lo arquitectónico cae necesariamente en lo barroco, y los casos más visibles son, quizás, Lezama Lima, Carpentier, Germán Espinosa en Colombia, el mismo García Márquez en *El otoño del patriarca*. Yo creo que las descripciones que se hacen, por ejemplo, en la poesía de Octavio Paz, cuando habla de este calendario solar azteca en *Piedra de sol*, se cae inevitablemente en esa tentación de lo barroco. Porque se trata de describir un espacio en toda su magnificencia o en toda su ruindad, que es lo que yo trato de hacer en *Hombre en ruinas*, a través de las ruinas del foro romano o del Coliseo, y de otras partes. Pero yo creo que la arquitectura no es una de mis preocupaciones fundamentales. Yo no soy un experto en arquitectura, soy sensible a los espacios como todos los escritores. Y cuando escribí *Hombre en ruinas*, la indagación es en lo que deja el vestigio a través del tiempo, y la incapacidad de capturar el secreto del vestigio, a pesar de que se viaja a través del tiempo. De algún modo, eso fue lo que yo intenté hacer en *Hombre en ruinas*: poner a viajar al lector a través del tiempo desde la experiencia del vestigio, de la piedra, del polvo. Pero sí sé que hay una obra, te repito, sí sé que hay obras que están muy fundamentadas en la experiencia arquitectónica. Hay un ensayo de Carpentier que se llama *La ciudad de las columnas*, que es sobre la Habana vieja. Y claro, ahí se ve la formación arquitectónica de Carpentier, que conocía la arquitectura porque estudió arquitectura y era sensible, muy sensible a ese tema. Ese ensayo molesta mucho porque es de un exceso barroco increíble. O inclusive una novela como *El siglo de las luces* está muy afincada en la descripción arquitectónica. Yo no. Yo simplemente creo que lo más visible, repito, que puede haber frente a ese asunto de la arquitectura, es quizás *Hombre en ruinas*.

JE: Sí, claro, pero es más la ruina que la arquitectura, ¿no?

PM: Me atrae más el vestigio de lo que antes fue un gran espacio, una gran forma arquitectónica. Y hay unas experiencias de las que yo bebí para escribir *Hombre en ruinas*. Ahí está, pues, el ensayo de Yourcenar *El tiempo, gran escultor*. O, por ejemplo, las obras de Piranesi, tanto las prisiones imaginarias como la otras obras que él hizo donde también aparece ese esplendor arquitectónico antiguo, pero siempre asediado por la ruina, por la maleza y la destrucción. Esto, para nombrarte dos referencias en las que pienso ahora en el momento en que estaba escribiendo *Hombre en ruinas*, sabiendo que lo que nutre ese libro es el viaje por los vestigios. Ese libro es una especie de diario de viaje por la ruina.

JE: Y pasando a otra de las artes, hay un registro de la música muy presente en *La escuela de Música*, tal vez una de las grandes artes en tu obra. Es una novela que yo, cuando converso con la gente, digo: «bueno, usted tiene que leerla e ir poniendo las obras musicales que ella hace vivenciar: El canto general de Theodorakis, por ejemplo, las Sonatas de Bach, la Sinfonías de Beethoven, El Requiem de Berlioz». Es una obra maravillosa. Pero también en tu obra aparecen otras figuras de la música, como los raperos en *La sombra de Orión*, que dan testimonio de la guerra. Los músicos clásicos en *La escuela de música* están componiendo, están haciendo unos montajes maravillosos, mientras en Colombia mueren líderes de derechos humanos, ocurre la toma del Palacio de Justicia, y en *La sombra de orión* son los raperos que testifican la realidad de la Comuna 13. ¿Crees que hay alguna posibilidad de denuncia y alguna forma de salvación en la música en un contexto de guerra y de violencia?

PM: Yo no sé si de salvación, Juan Esteban, pero sí de resistencia. La música es un goce, es la fiesta, es la posibilidad de dialogar con lo espiritual, con Dios o con los dioses, no sé, con la intimidad, todo lo que propicia la música. Pero también la música, y eso está planteado en ciertos pasajes de *La escuela de música*, la música es alienante. Es peligrosa. La música, si no se pone al servicio de una inteligencia sensata, puede devenir en algo espantoso, que es lo que sucede ahora. Lo que está sucediendo, o lo que ha sucedido, cuando la música es utilizada por los grandes poderes, y el de ahora, que es el poder mediático, el poder del consumo, ahí es cuando la música se vuelve muy peligrosa. Pero

también hay una forma de música que es la música que enfrenta las imposiciones de los poderosos, los atropellos. Y, en ese sentido, por eso fue que se me ocurrió meter en *La sombra de Orión* a los raperos, porque es que ellos son, inclusive cuando tú registras la historia de la Comuna 13, y tú que eres músico y que fuiste un músico activo en ese sentido, pues sabes que la música es una forma de resistencia, de denunciar, de negar los atropellos. Ahora, de salvarnos de eso, no sé hasta qué punto yo pueda decirte que sí, porque yo tengo un poco la idea de que la música puede ser resistencia, y eso está muy presente en los últimos músicos de *Programa de mano* —que son los músicos que fueron atropellados por el nazismo—, todos estos músicos perecieron durante los campos de concentración. O sea, uno dice: ¿cómo es posible que hombres tan sensibles, tan educados, tan maravillosamente creativos, hayan terminado aplastados por ese monstruo? Ahí están sus obras, y sus obras son un ejercicio de resistencia, sin duda alguna. Pero, finalmente, en ese caso ellos son aplastados. Y está el famoso cuento, para reforzar un poco esto de que la música, pues, es muy peligrosa cuando se vuelve manipuladora. ¿Tú te acuerdas de un cuento de Kafka que se llama «Josefina la cantora»? Ese es un cuento impresionante porque muestra cómo justamente el poder de la música sirve para someter. Y Josefina la cantora, en realidad, no produce música, produce ruidos y la gente está encantada con esos ruidos. Y creo que *La escuela de música* sí planteaba mucho esos temas del peligro de la música y de las diferentes facetas de la música. Claro que en *La sombra de Orión* también hay menciones a ese peligro, pero también a la resistencia. Y esos estudiantes son una forma, la resistencia en ese conservatorio, así no estén estudiando música colombiana, sino que estén estudiando contrapunto armonía, estén montando obras del repertorio clásico, pero también montan el *Canto general*.

JE: Hay unos punkeros también en *La escuela de música* que lanzan un piano desde un balcón.

PM: Claro, sí, sí, o sea, porque ahí de algún modo confluyen muchas músicas que, en ese momento, se estaban dando en Colombia. Pero como era un conservatorio, un conservatorio que tenía unas medidas particulares de enseñanza de formar a los músicos, y es un conservatorio que está en medio de una

especie como de isla. A nadie le dije que *La escuela de Música* es una novela que está muy influenciada por *La montaña mágica* de Thomas Mann. O sea, yo tomé como modelo *La montaña mágica* para escribir *La escuela de música*, formalmente hablando. Pero tengo la idea de que en *La montaña mágica* hay un hospital allá en lo alto mientras Europa se está aproximando, peligrosamente, a la Primera Guerra Mundial. Yo más o menos concebí *La escuela de música* como una especie, no de un hospital, sino de un sitio donde se refugian de algún modo una serie de muchachos mientras el país está devorado por las llamas.

JE: Y hablando de música, en el *Pequeño libro de instrumentos musicales* hay un verso que me gustó mucho: «No hay nada más amargo que ver una guitarra aporreada». Y hablando de música que ahora no manipula, sino que es manipulada, ¿qué te produce ver que los instrumentos musicales vienen siendo cada vez más lastimados por las secuencias musicales o por las inteligencias artificiales?

PM: No, eso es tremendo. Yo no sé, yo ya soy un hombre que está declinando finalmente. Estos días me pedían de la Universidad de Antioquia una reflexión sobre la inteligencia artificial, y yo les dije: «no, pero es que yo no conozco la inteligencia artificial». Pues, yo sí sé que existe y que está ahí, que nos está agobiando y que va a manipularnos, pero yo nunca he escrito bajo un formato de inteligencia artificial, nunca. Y trato de estar un poco lejos de esa manipulación. Pero sé que existe, y sé que está haciendo obras de arte, obras de literatura y música. Se están haciendo ya. Y es muy posible que reemplace finalmente la creatividad humana. Entonces, frente a eso, ¿qué hacer? No sé, yo pienso que en el caso mío es seguir escribiendo de manera anacrónica, antigua, que no esté vinculada con el ahora. Yo te confieso que escribo las novelas y los cuentos primero en cuadernos, y me gusta la textura del cuaderno de la hoja y del lapicero. Y después lo meto al computador porque mi computadora es una máquina de escribir, nada más. Y hasta ahí va mi experiencia con la computadora. Lo demás es imaginación, lo demás es suposición, lo demás es enfrentar a los fantasmas, los fantasmas que te proponen escribir, y las impotencias, los desánimos, las epifanías. Pero sí sé que estamos asediados por ese fantasma

terrible de la inteligencia artificial y que las nuevas generaciones están ya metidas ahí. Tú me cuentas lo que haces en tus cursos con los estudiantes y cómo tratas de sacarlos de eso.

JE: Claro, mi propuesta es que escriban con papel y lápiz, que el texto pase por el cuerpo y que sientan con las manos, porque la escritura debe pasar por el cuerpo. Y hablando de cuando te piden opiniones sobre temas diversos, también tuviste un breve paso por la columna de opinión en el *Diario Criterio*. Cuéntanos, ¿cómo fue esa experiencia que recoges y valoras al ser escritor y haber incursionado como columnista? ¿Y qué importancia le das a la participación de los escritores en espacios de prensa y otros medios de comunicación, sobre todo en un contexto como el nuestro?

PM: Pues mira, Juan Esteban, te confieso que lo de *Criterio* desapareció. Desapareció de la web porque era un diario virtual. De las más de 50 columnas que yo escribí, no hay ningún registro de ellas. Yo las tengo en mi archivo personal, pero no existen en la web. Durante dos años estuve escribiendo muy contento, muy animado, en medio de la crisis de salud que me dio en el 2022 con la parálisis facial que estuve tan mal. De las pocas cosas a las que me aferré fue a esa columna y, evidentemente, a la escritura de la novela de Marco Aurelio. Pero la columna siempre la mantuve. Siempre la mantuve cada quince días. Me parecía que era un ejercicio de crítica, de juicios, de proponerle a los lectores de esa columna mis gustos, mis consideraciones literarias. A veces concebía esas columnas como pequeños ensayos, más que como una columna periodística. Eran como pequeñas reflexiones ensayísticas. O ese era el modelo que yo trataba de seguir. Algunas me crearon grandes problemas con la audiencia por las críticas que hice a Jaime Jaramillo Escobar, o mi crítica que hice al movimiento *Aguanta Ucrania*. Hay un debate, un debate que me parece, pues, con todo lo visceral que pueda suceder en Colombia, me parece que es algo normal dentro de las faenas periodísticas, pero el diario desapareció por una bancarrota. Y yo quedé tan desajustado que no he terminado por recuperarme de ese golpe, porque dije, yo digo, bueno, escribí ahí, pensé que esa era mi trinchera, mi trinchera periodística, y de pronto desapareció eso. Y me sentí como, bueno: ¿dónde escribo ahora? ¿A dónde vuelvo? Porque toqué todas las puertas,

o casi todas las puertas de los diarios en Colombia, a una columna de libros antes de entrar a *Criterio*, antes de que *Criterio* me lo ofreciera, porque ellos aparecieron ofreciéndome ese espacio, yo no los busqué. Pero yo sí busqué la posibilidad de una columna en *El espectador*, en *El tiempo*, en *El Colombiano*, en diferentes revistas, en *Arcadia*, cuando era buena la revista, y en todas partes me cerraban las puertas, porque pensaba, y pienso, que un buen ejercicio para un escritor es mantener una columna para opinar cualquier cosa, no para decir estupideces como usualmente pasa con nuestros columnistas, sino para escribir sobre mis lecturas, para escribir sobre mis consideraciones musicales y artísticas, y también, por supuesto, para intervenir en mis cuestiones políticas, en las cuestiones políticas, porque me parece que vivimos en un entorno en el que es fundamental hacer ese tipo de trabajo.

JE: Tu intención era entrar en el debate. No sé si tu opinión era una cátedra que todo el mundo tenía que obedecer, o si más bien querías decir una cosa muy distinta sobre Jaime Jaramillo Escobar, un escritor que me gusta y respeto, y frente a tu valoración de él pienso diferente. Pero no siento que Pablo estuviera pontificando sobre X-504, sino que opinaba y le podíamos responder y debatir. ¿Es cierto esto?

PM: Claro que sí. Y el debate me parece un ejercicio interesante. Este era un diario marginal, un diario que leía muy poca gente, pero me gustaba eso, que fuera marginal. Me gustaban algunos columnistas que me acompañaban en ese diario. Me sentía bien escribiendo ahí porque estaban esas dos o tres personas que parecía que lo hacían bien. Pero, como te digo, desapareció, y yo finalmente me quedé sin columna, me quedé sin diario. Y ahora estoy pensando en si retomo el blog, mi blog personal, que no lo he actualizado desde hace muchísimo tiempo. Llevo casi diez años sin actualizar el blog, y pienso que el blog sería un buen espacio para yo seguir escribiendo esas columnas o esos ejercicios de opinión. Pero no sé si lo haga en realidad. A veces me planteo esa posibilidad de actualizar el blog, de meter todas las columnas de *Criterio* en el blog para que sigan en la Web, y seguir con ese ejercicio y no seguir tocando puertas en los diarios de Colombia, que me parece que cada día están más malos, entre otras cosas. Los columnistas de *El espectador*, los columnistas de *El tiempo*: eso es una decadencia que yo decía: ¿pero ¿qué lee uno?

JE: Es cierto. Muy pocos se salvan. Y hablando no solo de la columna en Colombia, sino de la literatura en general en nuestro país, ¿qué ha hecho la literatura colombiana que no quisieras repetir? ¿Y qué no ha hecho la literatura colombiana que quisieras abordar?

PM: Yo creo que hay una literatura colombiana que, al tratar la violencia, naufragó en la denuncia, en el panfleto, y eso es lo que no se puede seguir haciendo. García Márquez sí dejó muy claro eso. García Márquez, Mejía Vallejo, Eduardo Caballero Calderón, el mismo Cepeda Samudio. Ellos, que fueron escritores que tuvieron que ver con ese período y que terminaban haciendo una novela sobre la violencia, unos cuentos muy interesantes, sobre todo muy estéticos. Me parece que por ahí está el camino. El espacio cruel de la violencia no siempre tiene que aparecer. Yo, por ejemplo, comparto esa preocupación estilística y estética propuesta por esos escritores como García Márquez y de los otros que acabé de hablar. García Márquez decía que, en la literatura colombiana, la violencia no debía llenarse de muertos. Sin embargo, una novela como *La sombra de Orión* está llena de muertos. Yo creo que no hay que hacerles caso completamente a esos criterios, pero lo que sí es cierto es que no podemos caer en la literatura fácil, en la literatura amarillista, espectacular, que eso también lo produjo la narcoliteratura. Eso ha sido lo peor que nos ha pasado a nosotros, me parece a mí, como país literario, la narcoliteratura, el formato espectacular de la violencia. Creo que eso no se debería hacer. No se debería repetir. Pero seguramente se está haciendo y se volverá a hacer, porque a la gente le gusta mucho eso.

JE: Vende bastante.

PM: Y se vende mucho. Pero creo que eso es algo que ha pauperizado completamente la literatura colombiana, e inclusive las caricaturas del realismo mágico. También han empobrecido mucho la literatura colombiana. No deberíamos seguir transitando por esos espacios. Lo que viene y lo que hay ahora es una literatura muy promisoría, una literatura escrita por mujeres, escritas por afros, por indígenas, una literatura escrita por escritores marginados. Yo creo que lo que prima en la literatura colombiana, ahora viviendo afuera, es la literatura del establecimiento. Pero esa no es la gran literatura colombiana. Yo

creo que la gran literatura está oculta. Hay un mapa subrepticio y de ahí van a venir cosas muy interesantes y que es muy posible que algunas de esas obras se conviertan en éxitos editoriales. Creo que son promisorias, porque hay nuevas formas de ver esos fenómenos de la literatura colombiana. La naturaleza, por ejemplo. Ahora está muy presente esa naturaleza y cómo se recupera esa naturaleza, porque somos un país lleno de naturaleza. Vos venís a Europa, y la experiencia con la naturaleza no es tan fuerte como en América. Existe el bosque, existe el parque.

JE: Pero domesticados. Los bosques de Europa están domesticados.

PM: Está todo domesticado. Ahí no hay peligro de extravío. No son espacios completamente asimilados, o sea, no son inquietantes. Yo creo que la naturaleza dejó de ser inquietante desde los románticos alemanes. Porque los europeos sí domesticaron todo esto, mientras que, en un país como Colombia, la naturaleza es ella. Entonces creo que de ahí pueden salir cosas muy interesantes y cosas muy refrescantes. Como te digo, la presencia de las alternativas sexuales también puede generar cosas muy interesantes. En estos días me dijeron que hay una literatura de ciencia ficción muy fuerte en Colombia. Yo ignoro esa literatura. Pero sé que esa literatura de ciencia ficción está muy conectada con la naturaleza. Creo que por ahí se pueden ver o atisbar cosas muy interesantes que oxigenarían completamente nuestra literatura nacional.

JE: Hay un espacio de vida que no se ha contado de Pedro Cadavid y de su estancia en Francia. ¿Podríamos pensar que *Cuaderno de París* es una sugerencia para esa estancia? ¿Podría ser *Cuaderno de París* una cantera para una próxima novela de Pablo Montoya?

PM: Pues mira, ahí tocaría terrenos muy delicados.

JE: ¿Delicados? ¿Por qué?

PM: Porque hay personas cercanas en esas experiencias vividas. Pero ahí sí hay algo que me interesaría de pronto para indagar en mí, para indagar en Pedro Cadavid. O sea, es como otorgarle a ese Pedro Cadavid, que estaría

presente en *Cuaderno de París*, que es un Pedro Cadavid muy fantasmagórico, muy fantasmal y al mismo tiempo muy delirante, muy periférico, muy marginal, que no tiene nombre. Ese personaje que desfila por *Cuaderno de París* no tiene nombre, pero podría ser Pedro Cadavid. A ese personaje de *Cuaderno de París* podría otorgarle una intimidad, una intimidad familiar. Pero escribiría un libro tan doloroso, tan desgarrado, tan desolado y, al mismo tiempo, tan rico en el conocimiento de la experiencia del exilio, que no sé si tenga fuerzas para hacerlo, pero creo que ahí hay una opción. Si vuelvo sobre París, volvería sobre esa faceta, por ejemplo, sabiendo que, bueno, que ahí encontraría, por supuesto, puntos de susceptibilidad muy grande en mis familiares. Y tú sabes que muchas veces los escritores no escriben sobre determinadas cosas para no herir sensibilidades. Porque tú sabes eso más que yo. Hay temas que son delicados, porque pueden alterar profundamente. Y en vez de cerrar una herida, la abren.

JE: Hay que saber narrarlos o poetizarlos.

PM: Hay que saberlo hacer muy bien.

JE: Mencionabas lo fantasmal y lo onírico que aparece en *Cuaderno de París*. Tus personajes a lo largo de tu obra tienen muchos sueños y ven fantasmas. Por ejemplo, en *Réquiem por un fantasma*, en *La escuela de música* o en *Lejos de Roma*, cuando Ovidio ve un montón de migrantes fantasmales. *Cuaderno de París* es un libro onírico donde aparecen Víctor Hugo y figuras fantasmales sobre la Catedral de Notre Dame. ¿Qué lugar tienen los fantasmas en tu obra literaria? ¿Podría decirse que es una obra que dialoga con fantasmas?

PM: Sí, es muy fantasmagórica. Más que fantástica, es fantasmagórica. Porque si el fantasma es una entidad fantástica, mi literatura juguetea con lo fantástico, pero es más que todo un fantasma de tipo onírico, es un fantasma que conecta con el pasado a través del trance. Entonces, el fantasma en mi obra me permite establecer esos diálogos con los tiempos, con las épocas, ¿Por qué? ¿Por qué lo fantasmagórico? ¿Porque soy fantasmagórico? Porque me acosan o me acosaron en un tiempo muchas voces. Porque, por ejemplo, cuando yo fui a Roma la primera vez y vi el Coliseo, y estuve con el Coliseo, me

dio un trance, un trance inesperado, me llené de voces, me desconecté de la realidad y me sumergí en un sitio donde estaba lleno de presencias fantasmagóricas. Inclusive las noches que pasé en Roma, que fueron cuatro o cinco, fueron muy atribuladas porque no podía dormir. Estaba lleno de sueños. Estaba invadido. No sé si soy como una esponja. Soy una esponja, eso ya se me ha ido quitando un poco, ¿sabes? Por ejemplo, ahora que fui a Pompeya, me dije: «voy a pasar una noche terrible porque se me van a pegar todos estos fantasmas que deambularon por aquí, todo este montón de gente que pereció aquí». Y no, ¿sabes qué? Dormí más o menos bien, no me sentí asediado por ese tipo de cosas. Te cuento esto porque desde la infancia tengo esa experiencia, esa experiencia, no sé cómo llamarla, de índole psicológica, parapsicológica. Estoy muy conectado con eso, y eso me ha amargado mucho ciertos momentos de mi vida, porque hubiera querido ser más transparente, hubiera querido ser más común y corriente, digámoslo así, no tener esos trances. ¿Y sabes qué? Me he encontrado con escritores, eso no lo hablamos, no lo he hablado contigo, pero sí lo he hablado con otros y me he dado cuenta de que hay escritores que padecen más o menos esas mismas cosas. Y para liberarse de eso, escriben. Entonces yo he acudido al fantasma, te lo repito: he acudido al fantasma para conectarme con el pasado, y eso pasa en *Lejos de Roma* y en *Tríptico de la infamia*.

JE: En *La Escuela de Música* cuentas que Pedro Cadavid, de niño, con un amigo que no tiene nombre, iban a ver muertos. Y después el niño Pedro tiene toda esa imagen en su cabeza y no puede dormir, pero tampoco puede escapar.

PM: Esa historia también en los cuentos de *La muerte anda suelta*, que se llama «Juego de niños». Yo meto algunos cuentos de otros libros, como dijiste, en *La escuela de música* y *La sombra de orión*, un poco para poner a dialogar mis propios cuentos con los cuentos de Pedro Cadavid. Es un lazo que establezco. Es un vínculo con la muerte muy curioso, e inclusive he tratado como de entenderlo a través de la literatura, de las lecturas que yo hago y que he hecho sobre esoterismo, sobre este tipo de temas paranormales, pero también lo he entendido un poco gracias a mis experiencias con las medicinas ancestrales, que me han ayudado a entender ese tipo de experiencias, sobre todo a liberarme del yugo de ese tipo de vivencias, cuando son tan opresivas hay que

sacarlas de algún modo. Hay que limpiarse de ellas. Entonces, eso me ha permitido, pues, o me ha ayudado a entenderlo y a superarlo de algún modo, mi paso por las medicinas ancestrales. Porque si tú le dices a un psiquiatra, si tú le cuentas esto a un psiquiatra, ¿qué te hace? ¿Qué te dice? Te manda a tomar pastillas para que duermas, para que no tenga esas visiones, y te atontan.

JE: Y a dejar de crear. Ya no se escribe más con tanta fluidez.

PM: Exactamente. Ese es el tratamiento de la psiquiatría. Por eso yo desconfío tanto de los psiquiatras. No de todos, pero sí de muchos. Porque te anulan eso que es parte de tu creatividad.

JE: Pablo, acabas de hablar de medicinas ancestrales. Hablemos entonces de esa experiencia que tiene Pedro Cadavid llegando al final de *La sombra de Orión*. ¿Esta es una experiencia que también tuviste? Es decir, ¿pudiste reconciliarte con la violencia a través de las medicinas ancestrales?

PM: Yo, en realidad, cuando escribí *La sombra de orión* ya había pasado un periodo muy difícil que tuve, en el que llegó una profunda oscuridad. Yo me gané el Rómulo Gallegos, e imagínate que pocos meses después me cayó una oscuridad profunda. Yo no sé de dónde llegó esa oscuridad. Es muy posible que me hayan echado un maleficio, o alguna cosa de esas cosas terribles que a veces pasan, en las que yo no creía porque nunca me habían pasado. Pero cuando me comenzaban a pasar, entonces, claro, yo dije: «¿qué me está pasando? ¿Me estoy enloqueciendo? ¿Qué sucede? ¿Por qué me están dando estas cosas? ¿Por qué estoy soñando de esta manera? ¿Por qué no puedo dormir? ¿Por qué estoy tan atribulado por cosas que yo sentía que no eran mías?» Entonces vino todo un proceso de cura muy largo, y es, ¿cómo llamarlo?, un período bastante difícil, porque es acercarme a esa medicina o a las plantas ancestrales americanas, como el yagé, por ejemplo. Fue quitarme de la cabeza todo mi aparato racional occidental que me había enseñado que todo eso era pura charlatanería, que todo eso era un mundo completamente oscuro. Pero, finalmente, me quité todo ese caparazón que tenía y me curé, me alivié. O sea, el yagé me quitó esa oscuridad, me limpió. Entonces, toda esa experiencia que yo tuve se la paso de algún modo a Pedro a David. Pero, claro, en *La sombra de Orión* hay

una experiencia que tiene que ver con los desaparecidos, pero que también es fantasmal. Y también es profundamente oscura. Entonces yo pensaba, porque es que, a ver, te quería contar eso: ¿cómo concebí yo *La sombra de Orión*? *La sombra de Orión* yo la concebí de este modo: un hombre, que es Pedro Cada-vid, indaga sobre la desaparición forzada y él se enferma al hacer ese trabajo. Pero, ¿de qué manera se enferma? Se convierte él mismo en una fosa común. Yo tenía dos opciones: o dejaba que el personaje se muriera, se enloqueciera y se matara, feneciera, o que terminara loco, que era la otra opción, o comple-tamente desequilibrado, que es una opción válida dentro de lo que vivimos en Colombia frente a la desaparición forzada, o curarlo.

JE: ¿Y aliviarlo y reconciliarlo con la ciudad a través del yagé?

PM: Porque me interesaba indagar en el mal de la ciudad de Medellín, en la oscuridad social, de cómo esa ciudad, digamos, ha confrontado la violencia y cómo ha salido entre comillas de ella. Confrontar esa forma en que la ciudad se ha liberado de su estigma y, finalmente, reconciliarme con ella, o reconciliar a Pedro con ella, y eso es lo que pasa al final de la novela. Finalmente, lo que yo pensé: «bueno, la única manera de aliviar a Pedro es inhumarlo cada día». Sin embargo, inhumarlo para que haya en ese sentido exhumación, y haya una especie de honra fúnebre. Entonces, claro, a Pedro Cadavid lo que lo exhuma es el yagé. Lo limpia, lo purga, le saca ese montón de muertos que tiene. Ahora, eso es una propuesta que yo hago, que le molestó a algunos lectores. Piensan que una charlatanería: que «¿cómo así que un escritor tan riguroso en las investigaciones terminó derivando en la barbarie, etcétera, etcétera?» Pero bueno, finalmente se me ocurrió otorgarle a Pedro Cadavid ese rasgo de lo que yo mismo había vivido en algún momento dado.

JE: Por supuesto, porque en *La sombra de Orión* lo que aparece es la cura y la reconciliación de una sola persona frente a esa realidad. Pero todavía están esas madres de la Candelaria reclamando por sus muertos, y hay que seguir escuchándolas. Y yo creo que, en el fondo, ese puede ser el gran acierto de esta novela: que se oigan las voces de los muertos.

PM: Sí, esas voces están ahí permanentemente hasta que no enterremos al último, hasta que no encontremos el último de los huesos. Por eso es tan vigente *La vorágine* de Rivera, con Clemente Silva buscando a su hijo. Y yo creo que esa es la parte feliz de *La vorágine*, o la parte positiva de *La vorágine* es que Clemente Silva encuentra los huesos de su hijo. Entonces yo digo: al menos hay una cosa esperanzadora en *La vorágine*. Bueno, hay muchas, o hay varias, pero una de ellas es que se pueden encontrar los huesos de un desaparecido. Yo creo que es el compromiso que tiene Colombia de encontrar a sus desaparecidos para que se produzca una especie de cura, de sanación.

(Agradecimientos a Mateo Vásquez Grajales del Semillero de Estética, poética y hermenéutica de la Universidad Católica Luis Amigó por la transcripción de la entrevista).