

# ¿Pueden hablar los escombros?

## Al margen de *La sombra de Orión*, de Pablo Montoya

Amanda SALVIONI  
*Università di Macerata*

### *Resumen*

A partir de la paráfrasis del clásico ensayo de Gayatri C. Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?*, el artículo se propone indagar, en la novela de Pablo Montoya *La sombra de Orión* (2021), la emergencia de las voces silenciadas de las víctimas la violencia urbana en Medellín. A través de la indagación de las subjetividades de las víctimas, la novela trata de no encerrar a estas últimas en una categoría homologadora y cuestiona, al mismo tiempo, la categoría monolítica de sujeto referida al propio narrador. De esa manera, en las grietas de su subjetividad desgarrada, las voces de las víctimas encuentran un espacio de fugaz expresión.

*Palabras clave:* Violencia en Colombia, novela, representación, testimonio, Pablo Montoya.

### *Abstract*

Based on the paraphrase of Gayatri C. Spivak's classic essay, *Can the Subaltern Speak?*, the article aims to investigate the possibilities of the emergence of the silenced voices of urban violence in Pablo Montoya's novel *La sombra de Orión* (2021). Through the investigation of the subjectivities of the victims, the novel tries not to enclose the latter in a homogenizing category and questions, at the same time, the monolithic category of subject referred to the narrator himself. In this way, in the cracks of his torn subjectivity, the voices of the victims find a space for their expression.

*Keywords:* Violence in Colombia, Novel, Representation, Testimony, Pablo Montoya.

Hacia fines del siglo pasado, Gayatri C. Spivak titulaba su clásico texto con una pregunta que sigue resonando hasta el día de hoy: “¿Pueden hablar los subalternos?”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Publicado originalmente en Cary Nelson y Larry Grossberg (eds.). *Marxism and the interpretation of Culture*. University of Illinois Press. Chicago. 1988, el artículo formó parte del libro *A critique of postcolonial reason. Toward a history of vanishing present*. Harvard University Press. Cambridge. Uso y cito aquí la traducción al español editada por Santiago Giraldo, “¿Puede hablar el subalterno?”, en *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, 2003, pp. 297-364. En 2010, un libro editado por Roselind Morris, *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*, propuso un balance y una actualización del impacto del texto de Spivak.

La pregunta de la estudiosa india remitía al silenciamiento estructural de los subalternos dentro de la narrativa histórica del capitalismo. Para Spivak, los subalternos eran sujetos doblemente marginados por motivos de clase, género y etnicidad, al interior de las sociedades poscoloniales y en las periferias del mundo globalizado. A tales sujetos no se les reconoce una posición discursiva que les permita hablar o responder, sino que se les reserva tan solo el espacio en blanco entre las palabras. La respuesta negativa a la pregunta inicial –no, así las cosas, los subalternos no pueden hablar– estaba entonces implícita en las premisas. Spivak apuntaba más bien, por un lado, a discutir la categoría monolítica del subalterno, desenmascarando la violencia epistémica que la instituye, y, por el otro, reflexionaba acerca del trabajo intelectual que se hace cargo de ‘hacer hablar’ a aquellos sujetos sin voz o, dicho de otro modo, que pretende ‘hablar por ellos’. La crítica de Spivak procedía de una corriente analítica posestructuralista que hacía hincapié en la necesidad de descentrar al sujeto en tanto construcción ideológica occidental y, al mismo tiempo, de desentrañar las relaciones entre el individuo y la dominación; en especial, el ensayo aludía a las consecuencias de dichas relaciones a nivel de la formación de las subjetividades en términos de conciencia, intencionalidad, deseo e identidad. Spivak, analizando una conversación entre Foucault y Deleuze, al tiempo que delataba las contradicciones de la crítica occidental al sujeto soberano, revelaba “la banalidad de las listas producidas por intelectuales de izquierda nombrando subalternos políticamente astutos que se conocen a sí mismos; representándolos, los intelectuales se representan a sí mismos como transparentes” (Spivak, 2003: 309). Como se ve, era crucial, en su reflexión, la noción de representación en su doble sentido, estético y político, y, de manera implícita, la dimensión ética del testimonio.

En un primer momento, me pareció que la novela de Pablo Montoya *La sombra de Orión* (2021) planteara una pregunta similar a la de Spivak: ¿pueden hablar las víctimas de la violencia en Colombia? En uno de los numerosos pasajes metaficticiales de la novela, el protagonista –el escritor y profesor de literatura Pedro Cadavid, alter ego del autor– se propone escribir una obra a partir de las víctimas, y no de los victimarios: “Nada de sicarios y narcotraficantes. Nada de guerrilleros y paramilitares. Ningún asomo de esos personajes que eran los heraldos de la más reciente literatura colombiana” (Montoya, 2021: 207). Cadavid enmarca sus palabras dentro del antiguo debate sobre la novela de la violencia en Colombia, inaugurado por el célebre *Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia* (1959) de Gabriel García Márquez acerca de la narración de la violencia histórica partidista; un debate renovado sucesivamente con la espinosa discusión sobre la violencia contemporánea, ficcionalizada en la novela del sicariato y la narcoliteratura colombiana de los años ’90 y 2000. Queda claro que Cadavid, y con él el propio Pablo Montoya, se posiciona decididamente en un lugar distinto respecto de estas últimas dos corrientes literarias y de las maneras, ya codificadas en varios países de América Latina, de representar la violencia urbana contemporánea. Lejos de querer cristalizar una imagen de la violencia en Colombia como marca distintiva y comercialmente eficaz de la literatura nacional, el proyecto metaficcional de Cadavid/Montoya se propone indagar las relaciones entre la persona individual y la violencia dominante, deteniéndose, sin atajos posibles, en las subjetividades de las

víctimas y del propio narrador. En fin, parece haber, en *La sombra de Orión*, un proyecto narrativo que busca el modo de no encerrar a las víctimas en una categoría monolítica y homologadora, la cual, como en el caso de los subalternos para Spivak, terminaría generando una ulterior violencia discursiva. Al mismo tiempo, el proyecto narrativo de Cadavid cuestiona la categoría monolítica de sujeto referida al propio narrador, cuya conciencia de sí se irá desmoronando precisamente en el tentativo de llevar a cabo la novela. Pedro Cadavid, indagando en las vidas de las víctimas a través del testimonio de sus familiares, cae enfermo de gravedad. Sintiendo habitado por los fantasmas de las víctimas inocentes evocadas en sus pesquisas, el narrador pone en riesgo su propia integridad y, al mismo tiempo, da lugar al relato. Sin embargo, la crisis íntima del narrador, que termina por afectar su salud física y mental, no plantea una crisis de la representación –Cadavid no se convierte en un *unreliable narrator* en virtud de sus alucinaciones y pérdida de lucidez, generando la duda en el lector– sino que, en las grietas de su propia subjetividad desgarrada, las voces de las víctimas encontrarán un espacio de fugaz expresión.

Ahora bien, si muchas de las ficciones anteriores de Pablo Montoya ahondaban en las posibilidades y en el sentido de esa indagación acerca de la relación entre la subjetividad y la violencia, en esta novela parece producirse un desplazamiento. Dos significados de representación estarían operando al mismo tiempo: representación en el sentido de ‘hablar en favor de’, como en el discurso político dentro del sistema democrático representativo, y re-presentación en tanto repetición y simulacro de la realidad, como en el arte y en la filosofía. Pero, si muchos libros anteriores del mismo autor se concentraban mayormente en la segunda acepción, poniendo el foco de la atención en el lenguaje literario y en sus posibilidades de competir con otras formas de re-presentación (la pintura, la música), aquí parece prevalecer más bien el primer significado, es decir, la posibilidad de que el lenguaje represente a los que no pueden hablar, que hable en lugar y en favor de ellos. Este sutil desplazamiento explicaría también el cambio de tono y de registro reconocibles en esta novela respecto a las obras anteriores de Montoya, de pronto más tendiente a un estilo despojado, que no deja lugar a ambigüedades, como debe ser el discurso *representante* (delegado por un ausente, un cuerpo o una comunidad) que carga con una responsabilidad política, o sea relativa a la polis: en este caso, simbólica y concretamente, Medellín. Cadavid, según su propia admisión, en esta novela abandona “La tonalidad que primaba en los cuentos” –escritos con anterioridad–, que “se hundía en una bruma onírica” destinada a irse “tiznando de extrañeza” (Montoya, 2021: 195). Si en los cuentos “Cadavid se proponía narrar una urbe ensombrecida desde la esencia de la poesía” (Montoya, 2021: 196), en esta novela no quiere *simplemente* representar a las víctimas en el acto de hablar; no solo pretende encarnarse en sus voces, sino que busca ir al rescate de sus cuerpos e historias para hablar en favor de las víctimas y cumplir, así, con un mandato de la conciencia, una deuda social y un deber cívico. En la historia personal del protagonista, que presenta claros rasgos de autobiografismo en relación con la vida de Pablo Montoya, el regreso a Medellín después de años de vivir en París sume al sujeto en una mezcla de culpa y rechazo: por un lado se siente distanciado y ejerce una mirada crítica sobre la realidad

colombiana, por el otro, esa misma realidad le reclama una asunción de responsabilidad y, por último, un sacrificio personal.

Es necesaria aquí una aclaración de la paráfrasis inicial del título de Spivak: los sujetos sin voz convocados en la novela de Montoya son subalternos hasta las extremas consecuencias del dispositivo segregacionista del sistema: se trata de los desaparecidos de Medellín (y de sus familiares), víctimas de la violencia del conflicto armado interno, cuyos cuerpos han sido arrojados a un vertedero de residuos de materiales de construcción ubicado al margen de un barrio periférico de Medellín –la ahora célebre Comuna 13–, conocido como La Escombrera. La desaparición forzada de miles de personas es el resultado de los operativos militares que enfrentaron ejército, paramilitares y milicias urbanas guerrilleras en Colombia, el más sangriento de los cuales, llevado a cabo en 2002 en Medellín y conocido como la *Operación Orión*, le da el título a la novela. El protagonista se propone investigar sobre las identidades y el paradero de los desaparecidos de la ciudad, los quiere sustraer a la impersonalidad de una categoría monolítica –la de los ‘desaparecidos’– para devolverles una subjetividad, lo que equivale a decir, devolverles la palabra: darles una ubicación cierta no solo en el espacio físico –aunque sea una tumba, y no una fosa común–, sino también en el discurso –aunque sea en una novela de ficción–, en lugar de un espacio en blanco entre las palabras de los otros. Al mismo tiempo, el escritor y académico Pedro Cadavid no puede erigirse en *representante* de esos sujetos sin voz sin poner en tela de juicio su propia subjetividad, su función social, su identidad cultural, su propia humanidad. Cadavid responde indirectamente a la crítica de Spivak en contra de los intelectuales que pretenden actuar como enunciadores transparentes de palabras ajenas; por eso se representa a sí mismo en el acto de representar a los otros sin voz. La novela escenifica, en un complejo juego metanarrativo, la gestación y el cumplimiento de la novela misma; en consecuencia, renuncia a la primera persona gramatical<sup>2</sup> para recuperarla en el momento en que entran en escena los espectros de los desaparecidos que habitan su subjetividad desgarrada. El logro del propósito inicial –hablar por las víctimas– pasa por un proceso de posesión fantasmal sucesivo a una toma de conciencia civil.

El primer paso de ese proceso consiste en la composición del lugar de las víctimas, es decir la observación de la Escombrera desde la distancia y el progresivo acercamiento de Cadavid por medio de guías –habitantes de la Comuna entre los cuales prima la mujer salvífica, Alma– que favorecen la toma de conciencia del narrador.

No creo que exista una imagen más eficaz que la Escombrera como emblema del margen, entendido concretamente como espacio periférico urbano y metafóricamente como margen del discurso y de lo humano. Su descripción física plantea varios problemas de representación. En primer lugar, resulta difícil obtener una percepción abarcadora del lugar: “Hay partes [...] que se pueden transitar; otras, verlas de cerca; y otras más, divisarlas desde lejos” (Montoya, 2021: 201), afirma un personaje de la novela.

---

<sup>2</sup> “Pedro le decía a Alma que, desde una voz omnisciente, sucesos entre sangrientos y grotescos revelarían las maneras en que una población, sometida a los excesos de los grupos armados, se hundía en los núcleos de la desgracia y se atrevía a confrontarla” (Montoya, 2021: 206).

Cadavid, en su rol inicial de observador distanciado, recurre a una metáfora orgánica – la Escombrera como herida de la montaña– que contrasta con lo inorgánico de los componentes esenciales del botadero, es decir los escombros edilicios: “Al divisar La Escombrera, Pedro pensaba en una herida. Un paraje montaraz que sangraba. Un resquebrajamiento de la tierra” (Montoya, 2021: 202). Además del contraste desolador entre lo inorgánico de los escombros y lo orgánico de los cuerpos allí sepultados, la imagen de la herida sangrante alude a otro aspecto de ese mismo lugar que parece otorgarle una función fisiológica: en la Escombrera hay también una cantera para la extracción de materiales de construcción destinados a la expansión edilicia urbana:

Desde hacía años se tiraban allí restos de ladrillo, tejas de asbesto, estructuras de madera, tuberías de agua y gas, fieltros para techos [...]. Era como una pirámide de diferentes niveles moldeada sobre la ladera de la montaña. Si se la miraba desde la distancia, parecía camuflarse con una fábrica de arena. De hecho, su área se abrazaba con lo que eran varias canteras. De estas se extraía material para la edificación de casas y edificios en Medellín. Era una fuerza que hacía crecer la urbe y resultaba curioso que las canteras se abrazaran con los botaderos de escombros. A Pedro Cadavid esta doble circunstancia le parecía un cara y sello paradigmático de la ciudad. Sobre una misma montaña [...] confluían el nacimiento y la degradación. (Montoya, 2021: 202)

La Escombrera funciona, entonces, como un órgano metabólico de la ciudad, un principio generativo que alimenta los otros barrios y al mismo tiempo los libera de sus deyecciones. Empiezan, así, a aparecer sus contornos más contradictorios: la Escombrera ya no se ubica en el margen de la ciudad, sino en sus propias vísceras. Cuanto más Cadavid se acerca a la Escombrera, tanto más ésta se convierte, en su percepción, en el centro de la ciudad, en su “corazón”, aunque se trate de un órgano ya no vital, sino mortífero: “es como un corazón [...] pero donde entran, sin poder salir, todas las sangres insanas” (Montoya, 2021: 250). El acercamiento progresivo de Cadavid a la Escombrera coincide con un cambio de perspectiva: de objeto observado, esa herida de la montaña se convierte en punto de observación sobre la ciudad y, finalmente, en el lugar de la enunciación del narrador. Ya posicionado en sus alturas, Cadavid asume la Escombrera como un contradictorio dispositivo visual de ocultamiento y revelación: “pienso en ella como si fuera un punto ciego. Es decir, un punto a través del cual, por un lado, no se puede ver nada; pero por el otro, es posible verlo todo” (Montoya, 2021: 289). Puesta en la altura desde donde poder observar Medellín y, al mismo tiempo, ocultando una dimensión paralela en sus profundidades insondables, la Escombrera funciona como una especie de aleph, de espejo o de agujero negro, un mirador cósmico capaz de devorar la ciudad: “como esos hoyos que se desparraman por el universo, se podría devorar tarde o temprano a la ciudad. Lo cual tampoco sería insólito en la historia de las urbes” (Montoya, 2021: 289). Todo relato que asuma ese lugar de la enunciación tendrá que cargar con sus dobleces.

En segundo lugar, volviendo a los problemas de representación que plantea la Escombrera, hay una cuestión relativa a la referencialidad: los tentativos de descripción desde lejos del botadero se configuran como zonas del discurso basadas en vaguedades, imposibilidades y conjeturas. A sus límites físicos se contraponen lo indefinido de las palabras que la definen:

La Escombrera se erigía como un terreno cuyos contornos los definían los testimonios vagos de los asesinos, las impresiones inasibles de los asesinados y los vivos con su red inacabable de interpretaciones. (Montoya, 2021: 262)

Testimonios vagos, impresiones inasibles e interpretaciones inacabables constituyen la materia discursiva de la que dispone Cadavid para la composición del lugar. Tampoco vista de cerca la Escombrera restituye a los ojos una forma certera que corresponda a un referente concreto, sino tan solo provoca un malestar físico que induce Cadavid a alejarse de nuevo. No sorprende, entonces, que la forma imaginaria que termina dándole el escritor sea la del infierno dantesco –“Una torre invertida de la cual su vértice se fundía con el seno de la tierra.” (Montoya, 2021: 214)– lo que le permite configurar su propio relato como un descenso a los infiernos, para ir al encuentro de los condenados de la tierra. Pero, ¿quiénes son los damnados?

En la Escombrera, los cuerpos de los desaparecidos se vuelven escombros ellos mismos, o, visto desde otra perspectiva, se encuentran allí porque ya eran considerados escombros por una ciudad incapaz de inclusión y justicia social. “Soy vómito del vómito y la expulsión que no cesa es mi única verdad” (Montoya, 2021: 205), canta Machuca, el rapper de la Comuna que sorprende a Cadavid por la eficacia de sus versos, mientras que a él, escritor profesionalista, “le costaba escribir sobre esa parte de Medellín” (Montoya, 2021: 205). Con los desaparecidos de la Escombrera se cumple el proceso de basurización de los cuerpos y de las vidas despojadas por mano del biopoder. Se puede decir que la Escombrera materializa, ante los ojos de Cadavid, la imagen que Zygmunt Bauman utiliza como una metáfora: la del vertedero metropolitano donde las vidas desperdiciadas, producto consustancial de la modernidad, son confinadas *como si fueran* desechos. En Medellín la metáfora sociológica de Bauman se vuelve concreta hasta sus últimas consecuencias: allí, las vidas de los excluidos *son* puros desechos. En este contexto, la subalternidad ya no es una categoría útil para el análisis: ya no se trata de subordinación como opuesto dialéctico de la hegemonía dentro del sistema productivo capitalista, sino de la expulsión física de los sujetos fuera del sistema, y de la nuda vida.

Bastaría esta aclaración para determinar la imposibilidad lógica de que los sujetos sin voz evocados en la novela hablen en serio, lo que, como es obvio, no está aquí en discusión. Los escombros no pueden hablar, pero no porque en literatura los muertos no hablen (toda una genealogía de muertos que hablan está enunciada en el texto: “de Homero y Virgilio, de Dante y Shakespeare, de Lee Masters y Rulfo” (Montoya, 2021: 372), sino porque, a diferencia de las ruinas, vestigios que la tradición occidental ha resignificado como objetos parlantes de un pasado lejano, los escombros son estériles desechos de destrucciones recientes. Marc Augé traza una distinción precisa entre los dos vocablos: “Los escombros acumulados por la historia reciente y las ruinas surgidas del pasado no guardan parecido. Hay una gran distancia entre el tiempo histórico de la destrucción, que nos relata la locura de la historia (las calles de Kabul o de Beirut), y el tiempo puro, el ‘tiempo en ruinas’, las ruinas del tiempo que ha perdido la historia” (Augé, 2003: 154). Por otra parte, Gastón Gordillo da un paso adelante y afirma que los escombros, es decir lo que queda después de la destrucción, conllevan una crítica a la

ideología de la ruina y ven a las ruinas como la sedimentación de procesos de violencia y declinación antes que como objetos de contemplación.

Considerando la obra de Montoya en su conjunto, no se puede menos que detenerse en este punto. Su extenso poema en prosa *Hombre en ruinas* (2018), por ejemplo, nace justamente de una resignificación de la experiencia romántica de la contemplación de las ruinas. “Frente al Coliseo –se afirma en la *Nota del autor*– asediado de voces y de imágenes que me llegaban desde el fondo de la memoria más remota, tuve que aferrarme en la escritura” (Montoya, 2023 [2018]: 133). Montoya trabaja aquí un tópico plurisecular que considera las ruinas como representaciones del tiempo. Su contemplación pone al sujeto en relación con la dimensión abismal del tiempo histórico, provocando un sentimiento comparable al vértigo de lo sublime (algo parecido a lo evocado por el autor en la *Nota* al poema). El hombre se refleja en la ruina por su relación conflictual con la memoria, su incapacidad de despedirse del pasado y recomponer en una imagen coherente los fragmentos dispersos de su propia existencia y de lo que lo conecta visceralmente con el mundo<sup>3</sup>. Para los románticos, nos recuerda Francine Masiello, “las ruinas despiertan al mundo sensorial. Al desestabilizar la estructura habitual de las cosas, las ruinas ponen los sentidos en estado de alerta”; hacia mediados del XIX, empieza “el paso lento desde la percepción centrada en el cuerpo, en los cinco sentidos, hacia una nueva disciplina que pone énfasis en nuestra relación con las cosas a través de la psicología, a través de la interioridad del observador” (Masiello, 103). Del mismo modo, el yo poético de *Hombre en ruinas* pone en alerta sus cinco sentidos: voces, susurros, luces, olores, texturas, es lo que estructura la contemplación poética de los vestigios, esos “espectros asombrados por la destrucción” (Montoya, 2023 [2018]: 17). Ruinas, espectros: el escándalo del tiempo histórico, encarnado en las piedras antiguas consiste en la presencia audible y visible de los muertos que han precedido al observador en esos mismos lugares:

Gritos y exclamaciones. Rezos y aullidos. Los otros cuerpos que fui asumen sus contornos [...] Veo anatomías despedazadas. Ojos cubiertos de un limo que tiene la coloración del crimen. Brazos protegidos por una yedra ardiente. Una comisura de labios devorados por el moho [...]. (Montoya, 2023 [2018]: 14)

La contemplación romántica de los vestigios no se resuelve aquí en un *memento mori*, sino en una identificación del sujeto con la ruina misma. El yo termina por asumir en sí todo lo insepulto del tiempo: “Soy el lugar de todas las exhumaciones” (Montoya, 2023 [2018]: 15). Ahora bien, este mismo verso aparece en *La sombra de Orión* cuando, hacia el final de la novela, Pedro Cadavid recurre a la medicina indígena para sobrellevar su profundo malestar interior. Las curaciones por medio de psicotrópicos le producen

<sup>3</sup> Señala, por otra parte, Marc Augé: “La contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia o del que tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo *puro*, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte” (Augé 2003: 9).

una escisión de la conciencia y, finalmente, el estado de alucinación le provee al narrador una intolerable visión desde dentro de la Escombrera:

Y era como si esa tierra y los desechos que lo cubrían fraguaran hendeduras por donde él no podía salir. Pero, en cambio, le permitían la entrada a una muchedumbre de seres estrafalarios. Eran miles e iban invadiendo el hueco al que aquella garra inconmensurable lo había lanzado. (Montoya, 2021: 374, 375)

Es aquí donde se produce la revelación: “Pedro reconoció por fin que él no era el hombre cloaca que suponía, sino *el lugar de todas las exhumaciones*” (Montoya, 2021: 385, *itálica agregada*). Si es cierto que *La sombra de Orión* es una novela profundamente intratextual, un verdadero entramado de autocitas que reverbera en lo autobiográfico, también es verdad que, como recuerda Masiello, “la reiteración funciona como un encantamiento para despedirse de los horrores de la historia” (Masiello, 107). En las frases repetidas se condensa el conjuro del tiempo. Como es obvio, no existen repeticiones, sino resignificaciones: entonces, si frente a los vestigios romanos el yo poético de *Hombre en ruinas* no deja de ser un observador abismado en un tiempo infinito de regeneración –“tantas jornadas de muertes y nacimientos” (Montoya, 2018: 18)–, debajo de los escombros Pedro Cadavid experimenta algo así como el fin del tiempo. Si la multitud de muertos evocados por las ruinas romanas habla de la Historia y su íntima relación con el sujeto, la muchedumbre de espectros atrapados en la Escombrera solo parece emitir sonidos indescifrables, apenas unos susurros espantosos que remiten al eco sordo de una destrucción reciente e irreparable.

No faltan en el texto tentativos de contravenir esta lógica. Mateo Piedrahita, uno de los habitantes de la Comuna que Cadavid encuentra al aproximarse a la Escombrera, armado de micrófonos para captaciones profundas, es un arqueólogo sonoro que busca “en las ruinas el eco de lo ya vivido”, porque “en las grietas de las cuevas persisten vibraciones remotas que aún se conservan” y cree que es posible “oir pedazos de voces cuyos emisores hoy son solamente polvo” (Montoya, 2021: 251):

- ¿Cómo son esos sonidos? – le pregunta Cadavid a Piedrahita.
- Imagina susurros resquebrajados. Gritos contenidos. Resuellos agrietados. Un pedazo de palabra entrecortada por el peso de los escombros [...]. A partir de esas astillas audibles estoy componiendo algo. Una obra hecha de fragmentos sonoros que anhelan ser lenguaje.
- ¿Lenguaje? ¿Para qué?
- Para demostrar que la muerte solo tiene sentido para los vivos. (Montoya, 2021: 253)

El estrafalario propósito técnico-científico de Piedrahita coincide claramente con el proyecto literario de Cadavid, es decir, reconstituir en lenguaje los ecos sordos de los hundidos, devolverles la palabra para que los salvados encuentren un sentido. Más allá de los resultados, lo que distancia los dos proyectos –la sonoteca de Piedrahita, por un lado, y la novela de Cadavid, por el otro– es su dimensión ética: Piedrahita, en tren de recuperar un tenue rastro sonoro de las voces de los desaparecidos, se mantiene emocionalmente distante y no busca contacto con los familiares de las víctimas, en tanto que Cadavid se apresta a hacerse intérprete de esas voces, involucrándose cada vez más

con el dolor de los allegados, bajo el insostenible peso moral del testimonio. Frente a la insistencia con la que Cadavid interroga a Piedrahita acerca de la cualidad exacta de las voces captadas por los aparatos de grabación, el músico termina negándole cualquier utilidad a aquellas vibraciones inaudibles: “te repito una vez más que esos registros no son voces. Ojalá lo fueran. Podrías escribir una tragedia parecida a la de Sófocles. Solo es un enjambre descomunal y aturde cuando se oye” (Montoya, 2021: 256). Por más que se trate de demostrar lo contrario, los escombros, a diferencia de las ruinas, no hablan y plantean tan solo problemas de gestión: ¿cómo deshacerse de ellos? “¿Qué hacer con los muertos?” (Montoya, 2021: 200) se pregunta el narrador y protagonista, más de una vez. Escribir sobre ellos equivale a darles sepultura, pero también equivale a pensar que con los escombros se puede volver a construir. No es casual que el reciclaje esté presente en el relato como práctica reivindicada por los habitantes de la Comuna, capaz de regenerar recursos a partir de los residuos de la ciudad. Tampoco es casual que el reciclaje practicado en la Comuna se concentre en la recolección de papel y esté destinado a mantener la biblioteca del barrio y que asuma, de esa manera, un significado simbólico: por un lado, aboga por la regeneración urbana pensada como proceso cultural interno al barrio y no como proyecto político de militarización de la sociedad. Reciclar es una práctica virtuosa que nace de abajo, alternativa a ‘pacificación’ por las armas impuesta desde arriba: “¿Usted sabe qué es el reciclaje?”, pregunta la monja activista, Rafaela, al jefe de las milicias revolucionaria, Rogelio: “Es limpiar la basura. ¿Y sabe qué pasa cuando se limpia la basura? El otro siguió en silencio. Se hace el bien, dijo la hermana” (Montoya, 2021: 144). Por el otro lado, el reciclaje parece aludir también a los modos de producción cultural de las modernidades periféricas que privilegian la resignificación de los restos, la recreación, el *ready made*, la cita, como agentes positivos de transformación y creación. Un rasgo, éste, que guarda puntos de contacto con la poética de Montoya.

El carácter residual de los desaparecidos de la Escombrera se define por otra carencia suya: un déficit de aquella ‘autoridad de las víctimas’ que la palabra castellana *desaparecidos*, cristalizada en la historia sangrienta de los años ’70, le otorga en varias lenguas del mundo a las víctimas de la violencia de Estado en América latina, en tanto opositores de regímenes autoritarios asesinados a causa de sus ideas y actuación política. Los desaparecidos de la Escombrera, en cambio, son muchas veces habitantes de los márgenes suburbanos –“gentes humildes que cayeron en el magma de las confrontaciones” (Montoya, 2021: 264)– aplastados por el engranaje perverso de la violencia policiaca, paramilitar, miliciana, narcotraficante, en connivencia con las instituciones corruptas. Esas desapariciones forzadas, identificadas en numerosos casos como ‘falsos positivos’, cargan con una apabullante pérdida de sentido si se las relaciona con la lógica de la violencia política convencional (partidista, revolucionaria, etc.). Las víctimas no se caracterizan exactamente por ser militantes, dueños y enunciadores de un discurso propio, público y reconocible, sino por ser en su mayoría mujeres y hombres comunes, tan solo enunciadores de conversaciones familiares. Escombros de la polis, los desaparecidos de la Escombrera quedan como suspendidos entre lo político y lo privado, lo público y lo familiar, en esa etapa de la vida ciudadana que los griegos

llamaban *stasis*, y los modernos “guerra civil”, donde es imposible distinguir claramente entre guerra y paz, militares y civiles, adversarios y criminales. La *stasis* asimila y hace indecibles el hermano y el enemigo, el adentro y el afuera, la casa y la ciudad; es el umbral de la indiferenciación entre el *oikos* y la *polis* (Agamben, 2019 [2015]: 22). En esa indiferenciación busca un lugar la memoria de las víctimas: si para los griegos la *amnēstia* es una invitación a olvidar los crímenes cometidos durante la *stasis* o, mejor dicho, a no hacer un mal uso de esos recuerdos, para los modernos esa praxis es insostenible (Agamben, 2019 [2015]: 29). Quien busca a los desaparecidos de la Escombrera son sus propios familiares: ellos reclaman –para seguir con el léxico de Agamben– la politización del *oikos* y chocan con una polis depolitizada, que les niega una definición cierta a sus seres queridos. –“¿Cómo delimitar a un desaparecido?”– se pregunta el yo poético de *La sombra de Orión* cuando finalmente encara la escritura de los desaparecidos de la Escombrera –“Ni siquiera otorgándole la muerte es posible hacerlo”– (Montoya, 2021: 261).

Volviendo entonces a la pregunta inicial, plantearse si los escombros pueden hablar significa postular dos alternativas: o bien *La sombra de Orión* testimonia la posibilidad poética de darles la palabra a las víctimas de la violencia, o bien instituye una trágica imposibilidad y, como el ensayo de Spivak, termina interrogándose a su vez sobre su propio lugar de la enunciación. ¿Qué significa escribir desde Medellín? ¿Qué es mirar la ciudad desde La Escombrera? ¿Cuál es el horizonte móvil ganado desde sus alturas y profundidades? ¿Qué responsabilidades conlleva? Pensándolo bien, esta disyuntiva no tiene mayor utilidad, puesto que no hay una respuesta que excluya a la otra.

Cuando Pedro Cadavid llega al núcleo generador del relato, es decir, la restitución de la voz a los desaparecidos, el discurso se sitúa entre un ‘hablar por ellos’ y ‘en favor de ellos’, los dos polos de la representación. “La ideaba como una especie de inventario y era, sin duda, la parte más ardua de escribir” (Montoya, 2021: 371). Inventarios, listas, catálogos, en las palabras de Umberto Eco, surgen de la imposibilidad de expresarlo todo y sugieren el vértigo de un etcétera. Pero aquí el inventario es lo más difícil de escribir. En un primer momento, “Pedro pensaba que cada desaparecido debía contar, desde la fosa común, su historia. Esto otorgaría a la escritura un tono entre extraviado y desgarrador. Se decidió, al final, por un narrador que, mientras iba recogiendo los testimonios de los vivos, se dejaba invadir por las voces que provenían de La Escombrera”. (Montoya, 2021: 371,372). Cuando los desaparecidos toman la palabra en la novela, en efecto, se produce un súbito movimiento del lenguaje que se hace más denso, convirtiéndose en una palabra creadora y alusiva que aparece y se desvanece en seguida, como no queriendo instalarse en el centro del discurso, sino quedar en su margen. El recurso poético de los muertos parlantes, que remite a la genealogía mencionada anteriormente, no resiste a la terca mudez de los escombros. Entre el yo fugaz y poético de los muertos y el yo desgarrado del narrador, los que toman por fin la palabra son los familiares de las víctimas, y, con ellos, el discurso *representante* se vuelve testimonial.

El testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene en su centro mismo algo que es

intestimoniable, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los “verdaderos” testigos, [...]son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que han tocado fondo [...]. Los que lograron salvarse [...] hablan en su lugar, por delegación: testimonian de un testimonio que falta. Pero hablar de delegación no tiene aquí sentido alguno: los hundidos no tienen nada que decir ni instrucciones ni memorias que transmitir. [...]Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tienen que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y eso altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista. (Agamben, 2005 [1999]: 34)

Pedro Cadavid no se limita a recoger testimonios de los vivos; se deja invadir por las voces de los muertos, es decir que imagina recibir en su propio cuerpo la parte faltante del testimonio. Pero lo que lo invade es algo inservible: las voces de los muertos no son palabras, relatos, historias o ideas que pueda referir y poner por escrito. Es un murmullo confuso y violento, que lo arrastra hacia la enfermedad. Cadavid se enferma de empatía, ya no puede dormir, comer, trabajar. Está lleno de voces que no dicen nada y que solo quieren que se hunda con ellos. Y sin embargo, es a esa altura de la novela que se realiza el inventario. Es a través de la deshumanización del escritor que los testimonios empiezan a tomar forma a través de un yo. Por momentos, el yo es el de uno que otro muerto que habla desde la Escombrera, con su lengua poética desgarradora; por otros, el yo es el de Cadavid, que narra sus encuentros con los testigos indirectos y a través de ellos reconstruye las historias de las personas desaparecidas. Solo después del catálogo empezará su curación.

Ahora bien, frente al testimonio, la posibilidad o imposibilidad de la representación pierde todo interés: no es el arte, la música o la literatura que pueden llenar una falta constitutiva. El núcleo indecible del testimonio tiene que pasar por el cuerpo, enfermarlo, deshumanizarlo, y solo así, habrá lugar para que la huella del paso fugaz por la tierra de los desaparecidos de Medellín se haga visible: “No son ni el poema ni el canto los que pueden intervenir para salvar el imposible testimonio; es, al contrario, el testimonio lo que puede, si acaso, fundar la posibilidad del poema” (Agamben, 2005 [1999]: 36).

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2005): *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo Sacer, III*, Valencia: Pre-textos.
- AGAMBEN, Giorgio (2019): Stasi. *La guerra civil como paradigma político, Homo Sacer, II, 2*, Torino: Bollati Boringhieri.
- AUGÉ, Marc (2003): *El tiempo en ruinas*, Barcelona: Gedisa.
- BAUMAN, Zygmunt (2013): *Vidas desperdiciadas*, Buenos Aires: Paidós. Augé
- GORDILLO, Gastón (2014): *Rubble. The after life of destruction*, Durham: Duke University Press.
- MASIELLO, Francine (2008): “Los sentidos y las ruinas”, *Iberoamericana*, VII, 30, pp.103-112.
- MONTOYA, Pablo (2023): *Hombre en ruinas*, San Cristóbal: Acirema.
- MONTOYA, Pablo (2021): *La sombra de Orión*, Madrid: Random House.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorti, (2003): “¿Puede hablar el subalterno?”, *Revista Colombiana de Antropología*, 39, enero-diciembre, pp. 297-364.