

Ciudades infernales y fantasmales de América Latina: un recorrido entre Colombia y Venezuela

Infernal and Ghost Cities of Latin America: A Tour
between Colombia and Venezuela

Giulia Nuzzo*

DOI 10.54103/criando.211.c395

RESUMEN

En el marco de una investigación dedicada a las representaciones contemporáneas de la violencia urbana, el trabajo propone un recorrido que de Medellín, ciudad ya ampliamente frecuentada por narrativas literarias y fílmicas, lleva al territorio venezolano, que emerge en las producciones recientes como punto de observación privilegiado de la crisis nacional. El análisis se centra en especial en *La sombra de Orión* de Pablo Montoya y *El tercer país* de Karina Sainz Borgo, obras que convergen en la afirmación de un mundo espectral, paradójico punto de agregación de las memorias de las víctimas de la violencia y escenario de actuación de la resistencia de los sobrevivientes, con una interesante interacción de instancias sociológicas, documentales, y enfoques fantásticos.

PALABRAS CLAVES

Violencia urbana, Colombia, Venezuela, Montoya, Sainz Borgo.

ABSTRACT

Within a research project dedicated to contemporary representations of urban violence, the article proposes a journey from Medellín, a city already widely frequented by literary and filmic narratives, to Venezuelan territory, which emerges in recent productions as a privileged point of observation of the national crisis. The analysis focuses in particular on Pablo Montoya's *La*

* Professoressa associata Università degli Studi di Salerno
ginuzzo@unisa.it
ORCID: 0000-0002-9959-6646

sombra de Orión and Karina Sainz Borgo’s *El tercer país*, works that converge in the affirmation of a spectral world, a paradoxical point of aggregation of the memories of the victims of violence and a stage for the survivors’ resistance, with an interesting interaction of sociological, documentary issues and fantastic approaches.

KEYWORDS

Urban Violence, Colombia, Venezuela, Montoya, Sainz Borgo.

1. Premisa

Estas páginas se presentan como una primera objetivación de un estudio en torno a la representación de la ciudad violenta contemporánea, en particular la que emerge de la literatura colombiana, centro neurálgico de las narrativas latinoamericanas en torno a la violencia, y de producciones recientes de la novelística venezolana, sensiblemente interesada en los últimos años por los efectos del naufragio de la “Revolución Bolivariana”. Se trata sin duda de un recorrido sombrío a través de territorios literarios que se articulan desde el paradigma del imaginario distópico, marcados por la emergencia de espacialidades inquietantes, basureros y vertederos, fosas comunes y cementerios ilegales, “narcofosas” y necrópolis: contraespacios –para decirlo con Foucault– en los que los escritores simbolizan la agonía de los procesos de modernización en la realidad latinoamericana, con los ojos puestos en las formas de la ciudad y la imaginación guiada por los modelos clásicos de las catabasis literarias, del *descensus ad inferos*.

«Quand l’homme essaye d’imaginer le Paradis sur terre, ça fait tout de suite un Enfer très convenable», dijo Claudel (1965: 684). Los textos de las *Crónicas de Indias*, pocos años después del descubrimiento de América, ya se habían centrado en las tierras del Nuevo Mundo como escenario de la involución que Claudel señala de manera tan concisa en este pasaje, desde la tierra donde triunfarían las utopías derrotadas en Europa al teatro de guerras sangrientas y violencias arbitrarias, en la disputa entre diversas formas de barbarie y degradación de la dignidad humana. Muchas ciudades se fundaron ya en los comienzos de aquella empresa, baluartes de la “civilización” asediados por la agresión de una alteridad pesallidesca siempre al acecho, ratificación de

la conquista de un espacio indomable. Planeadas en el papel antes de construirse en la realidad, reflexionaba Rama en su clásico estudio (1984), las ciudades del nuevo mundo surgieron desde la Conquista como «sueños de un orden» y expresiones del poder sobre el caos de una naturaleza y una humanidad otras y voraces, redes de símbolos en los que se enredaron espesamente las proyecciones utópicas y las concreciones distópicas del colonialismo europeo. En el siglo XIX, alcanzada la independencia, ciudad y naturaleza con la pluma de Sarmiento se incrustarán pues en una dicotomía conceptual, civilización o barbarie, que guiaría una etapa crucial de la reflexión sobre el problema de las identidades nacionales y latinoamericanas, apoyadas, como ha analizado Alicia Llarena (2007), con singular intensidad en las simbolizaciones espaciales. Así, cuando en Europa «la città letteraria ottocentesca è soprattutto il luogo della fine delle illusioni, il ventre molle di una civiltà solo apparentemente tetragona, che deve tenere distinte le sue parti socialmente e culturalmente dicotomiche al fine di preservare la propria leggibilità» (Geffer Wondrich 2003: 8), en la América Latina independiente es ante todo el lugar utópico donde se declinan las esperanzadas visiones del porvenir de la región: la “Colombo” de Francisco de Miranda, capital de la “Gran Colombia” en el istmo de Paraná, “Las Casas” que Bolívar quería tributar al Defensor de los Indios, la “Argirópolis” de Sarmiento, proyectada urbe de los estados Confederados del Río de la Plata, la “Universópolis” de Vasconcelos, capital del mundo con sede latinoamericana emergida de los vaticinios de *La raza cósmica*.

Si estas utopías urbanas, como ha escrito Gisela Heffes en su libro sobre ciudades imaginarias (2008), funcionaron como un espacio teatral, un laboratorio experimental en los cuales proyectar el debate en torno a la construcción de las identidades nacionales, las representaciones emergentes de las obras en cuestión aquí compendian un juicio cáustico sobre el resultado de aquellas visiones optimistas, proyectando una luz siniestra sobre el futuro de la *polis* latinoamericana. La ciudad latinoamericana, con su acentuada, paradójica convivencia de residuos arcaicos y fantasmagorías futuristas, entre la arcadia de Macondo y la cosmópolis de la posmodernidad, se ofrece sin duda como punto de observación particularmente interesante de las transformaciones espaciales en el nuevo orden global, proponiéndose también en la literatura reciente como escenario ejemplificativo de la tensión entre las fuerzas de lo global y las resistencias de lo

local tras el debilitamiento de los relatos nacionales. Desde esta perspectiva, por ejemplo, trabajos recientes como el de Locane (2016), deudores de las teorías espaciales de Lefebvre, distanciándose de una tendencia macroscópica de los estudios culturales a favorecer el análisis de los procesos transnacionales, de las grandes mutaciones globales, en detrimento de los territorios locales, invitan a estudiar representaciones literarias que, sin dejar de abrirse al escenario de las dinámicas supranacionales, convergen en el nivel de «microterritorialidades urbanas».

En este sentido, las ciudades latinoamericanas con sus complejas fenomenologías de violencia, guerras y criminalidad se ubican en los reverses de las narrativas optimistas de la ciudad global, encontrando precisamente en los imaginarios distópicos que las pueblan los signos más significativos de sus precarias identidades estéticas. «Casi todas las capitales latinoamericanas son la *Tierra de nadie* como titula Juan Carlos Onetti una de las primeras novelas urbanas rioplatenses contemporáneas, verdaderas “Cacotopias” que anuncian un descenso cotidiano al infierno de la anti-utopía», escribía Fernando Aínsa (2000: 27). Seguramente las ciudades estudiadas aquí, más que de la “mutación del espacio” descrita por Jameson (1989), la “liquidación” de la arquitectura de la ciudad en el “hiperespacio” posmoderno, refieren de geografías signadas por la rutinización de la muerte –conectadas con las economías militarizadas y mortíferas del tercer mundo de las que habla Mbembe (2016) más que con las futuristas *cities* financieras de Estados Unidos–, y de ciudadanos compactados en la angustia de una «ciudadanía del miedo», para citar a Rotker (2019), marcada a diario por la experiencia de la violencia.

Aún así, cabe señalar que, a pesar de sus atmósferas pesadillescas, las ciudades literarias analizadas en estas páginas, no son imaginarias: en la medida en que puedan no serlo, evidentemente, “ciudades escritas”, “ciudades de papel”, «hechas de ladrillos, de hierro, de cemento. Y de palabras» (Campra 1989: 3)¹. Se estructuran sobre los modelos de ciudades reales en cir-

1 Ya en sí misma, la ciudad, más allá de su entidad física, de sus estructuras geográfico-naturales, arquitectónicas y urbanas, es sede y lugar de intercambio de una cultura inmaterial, una maraña de signos, discursos, imágenes e imaginarios, que también se alimenta significativamente de las proyecciones de la literatura y de otras producciones artísticas, y es objeto por parte de sus moradores y visitantes de un incesante desciframiento, que se fragmenta en una pluralidad de visiones, percepciones cartográficas

cunstancias históricas muy concretas, pero con un efecto de desvanecimiento surrealista y onírico de las atmósferas y los acontecimientos, entreteniéndose en eso un intenso diálogo con topografías legendarias de la tradición, la alucinante Comala en particular, y, más allá de lo latinoamericano, con el arquetipo universal de *La divina commedia* dantesca, *Le città invisibili* di Calvino, la *Antígona* de Sófocles.

La exploración sigue un recorrido que de Medellín, ciudad ya ampliamente frecuentada por narrativas literarias y fílmicas también de consumo masivo, lleva al territorio venezolano, erigido en las producciones recientes como punto de observación privilegiado de la dura crisis nacional. Se estudiará para el contexto colombiano la última novela de Pablo Montoya, *La sombra de Orión* (2021), sin dejar de confrontarla con producciones anteriores vinculadas con la narración de las guerras urbanas en la capital antioqueña, *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, ante todo, y para el ámbito venezolano la también reciente obra de Karina Sainz Borgo *El tercer país* (2021). Publicadas en el mismo año, las dos obras parecen ratificar la afirmación de un mundo espectral, condensado en torno a un paisaje cementerial, paradójico punto de agregación de las memorias de las anónimas víctimas de la violencia y escenario de actuación de la resistencia extraordinaria de los sobrevivientes. Vallejo escribía desde una Medellín sumida en las llamas del infierno, Montoya escribe cuando se ha establecido la calma aparente de una lúgubre paz y mira hacia las profundidades de la tierra, rehabilitando un mito, el de Antígona, que en los últimos años ha proliferado con una sorprendente fenomenología de sus reencarnaciones; un

y emocionales (de las cuales los estudios recientes subrayan el carácter fragmentario, subjetivo y arbitrario, favorecido por la constitución de escenarios urbanos cada vez más desprovistos de estructuras emblemáticas, inconexos y expandidos sobre enormes superficies). De este modo, reflexiona Scarano (1999) en la línea de Campra, «su naturaleza de “palimpsesto”, compuesta por una superposición de escrituras operantes simultáneamente, las exhibe en su carácter doblemente constructivo» (208). Fruto de una mediación imaginativa entre realidades empíricas y elaboraciones ficcionales, las “ciudades textuales” contribuyen proficuamente al desarrollo de los estudios urbanos y espaciales. Siempre más alejados hoy de los modelos cuantitativos tradicionales, y fortalecidos por cruces interdisciplinarios proficuos (urbanismo, geografía, sociología, antropología, psicoanálisis), estos exhiben hoy el fuerte desarrollo de los “imaginarios urbanos”, desarrollados en América Latina por los trabajos reconocidos de estudiosos como Néstor García Canclini (*Imaginarios urbanos*, 1997) o Armando Silva (*Imaginarios urbanos*, 2000).

mito que también protagoniza los territorios atravesados por las migraciones de la frontera colombo-venezolana en los que, con el acercamiento a la novela de Sainz Borgo, me detendré en las páginas finales de este trabajo.

2. Fernando Vallejo en el infierno de Medellín

La virgen de los sicarios (1994) de Fernando Vallejo se sitúa como un punto de inflexión, escritura canónica dentro de una tradición, la literatura de la violencia colombiana, que en los años noventa empieza a adentrarse siempre más con la mirada en los espacios fracturados de las ciudades, crecidas en las décadas anteriores con el flujo imponente de desplazados –expulsados por las áreas conflictivas del país– en extensas periferias dominadas por la marginalidad y la degradación, penetradas paulatinamente por los distintos actores de las indetenibles guerras colombianas. Producciones literarias y fílmicas han contribuido a difundir a nivel global la imagen de la Medellín natal de Pablo Escobar, cuna de los sicarios, quedando menos conocida para los espectadores más lejanos las dimensiones sangrientas de las guerras que azotaron el territorio antioqueño también en los años sucesivos, después de la caída del cartel, cuando la ciudad, subordinada hasta entonces a un papel de retaguardia en las dinámicas del conflicto nacional, se volvía «espacio geoestratégico para la movilidad y el despliegue de la disputa, así como para el control de recursos, el territorio y base social» (CNMH 2017: 26). Milicias de autodefensa conectadas con la izquierda armada, narcotráfico, paramilitares y fuerzas del orden han sido los actores principales de unas “guerras urbanas” que, entre 1995 y 2005, en la ciudad de Medellín dejaron un rastro de 52.004 víctimas (CNMH 2017: 24).

La literatura no tardaría en registrar aquellas dinámicas. De una manera paradójica, señala Pablo Montoya, la violencia del mundo marginal y suburbano de las nuevas ciudades «se convierte, en la obra literaria, en centro ígneo donde confluyen todas las coordenadas de la imaginación y la palabra», hasta volverse «vasta representación de la realidad nacional» (2000: 50). *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo se impondría como una de las obras imprescindibles de la literatura de la violencia, por su capacidad excepcional, señalaba Seymour Menton, de captar «la tragedia no sólo de Medellín en la década de 1990 sino de toda Colombia, de todas las naciones latinoamericanas,

de todas las naciones de Tercer Mundo y de muchas de las naciones del Primer Mundo en la época de la globalización» (2007 [1978]: 186). Debía tal acierto a la potencia del lenguaje, más cercano al flujo del “poema en prosa” que a la compleja organicidad de la novela, como reflexionaba el crítico norteamericano, y al equilibrio de la estructura narrativa, “minimalista” y saturada de subjetividad, plagada de inverosimilitud pero en el calculado juego de refracciones autobiográficas que envuelve el discurso en primera persona del narrador-protagonista en un espeso halo de veracidad: un interrumpido, mordaz monólogo del gramático homosexual cincuentón, alter ego del verdadero Vallejo, que después de una larga ausencia vuelve a una patria, Colombia, desfigurada por el “incendio” de una violencia incontenible. Medellín es el epicentro de la enfermedad nacional, «capital del odio, corazón de los vastos reinos de Satanás» (Vallejo 1994: 95), escenario a lo largo del cual, en el aire salpicado por el vuelo de los gallinazos y los tiroteos de los jóvenes reclutas del narcotráfico, este Fernando-Vallejo peregrina junto con dos adolescentes sicarios, que se vuelven sus amantes y lo acompañan en una *flânerie* alucinada, en un mundo fraguado por la muerte incesante.

En el incendio de *La virgen de los sicarios* Vallejo refleja el fenómeno de los criminales que tras el declino del cartel de Medellín y la caída de Pablo Escobar, en 1993, se desarticulaban en desbandada transformando la ciudad en un matadero. El tono hiperbólico hasta la desmesura apocalíptica y el venenoso sarcasmo sostienen el vertiginoso desahogo verbal de este Fernando Vallejo, «especie de Diógenes enarbolando un cinismo letal que atropella, que escupe en la cara, que golpea en el pecho, que incomoda el pensamiento por sus aseveraciones donde ni derechas ni izquierdas ni neutrales se salvan de la invectiva» (Montoya 2000: 54). Como ha enfatizado la crítica, el yo narrador se presenta como un representante de la “ciudad letrada” colombiana, exponente de una influyente tradición nacional, la casta de los gramáticos, «la que atesora la pureza del lenguaje en un país en donde, durante la hegemonía conservadora, como parte de su proyecto de nación, esa pureza se relacionó estrechamente con el mantenimiento del orden político» (Orella Díaz Salazar 2012: 83). Los estudiosos han visto entonces en *La virgen de los sicarios* una reacción a la desintegración de los derechos de los sectores privilegiados del país, de los administradores del poder letrado, espectadores impotentes de una “barbarie” que del fondo rural del país se habría establecido en el corazón de

la ciudad, infectando el país con las semillas de la ignorancia, el odio atávico y la violencia incontenible, según los despiadados diagnósticos de Fernando, rebosantes de un venenoso racismo:

A machete, con los que trajeron del campo cuando llegaron huyendo dizque de "la violencia" y fundaron estas comunas sobre terrenos ajenos, robándoselos, como barrios piratas o de invasión. De "la violencia"... ¡Mentira! La violencia eran ellos. Ellos la trajeron, con los machetes. De lo que venían huyendo era de sí mismos. (Vallejo 1994:119)

En la obra de Vallejo se reactivaría con un fuerte significado simbólico la vieja dialéctica civilización-barbarie, concluye Locane, en diálogo con otros estudiosos; tal vez sí, pero en la perspectiva emocional de un yo que habla ya desde las puertas del infierno en una condición de deriva ideológica, arremetiendo con igual desdén contra los potentes de la República, los sabios, los políticos, y contra los pobres, los sicarios, la «roña humana» (119) o los desgraciados consumidores de bazuco de las comunas. Ciertamente es que, como guardián de la cultura de una Colombia en vías de extinción, «último gramático colombiano», como se define en un citado pasaje de la obra, se ensaña con especial agresividad contra la legión de los nuevos científicos, los sociólogos, que van analizando, sin mucho provecho, el fenómeno de la violencia nacional. La burla a las jergas de «los "comunicadores sociales"» (Vallejo 94: 59), «los tanatólogos» (65), como él los llama, presupone un divertido cuestionamiento también de las posturas comprometidas y la retórica humanitaria de una literatura que en aquellos años, a menudo sobre las pautas del género testimonial, se proponía como diagnóstico de las patologías nacionales, instrumento de curación de la acentuada desigualdad social de la realidad colombiana. En 1990 Antonio Salazar –autor también de *Las subculturas del narcotráfico* (1992)– publicaba *No nacimos pa' semilla* (1990), libro de crónicas en que, con «una conmovedora mezcla de literatura de testimonio y reflexión sociológica», se otorgaba la palabra a los protagonistas del fenómeno del sicariato, «trazando un tenebroso pero real croquis de la nueva ciudad latinoamericana» (Montoya 2000: 50). Un año más tarde salía la obra casi gemela *El pelaíto que no duró nada* (1991), del escritor, cineasta y sociólogo Víctor Gaviria, autor además de dos películas imprescindibles de la historia del cine colombiano, *Rodrigo D. No Futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998), ampliamente identificadas en su enfoque coral

con la ciudad de Medellín, protagonista mayor de una narración filmica que, a partir de un importante trabajo de observación sociológica y etnográfica, promovía la actuación de actores naturales como interpretes autobiográficos de sus mismas vivencias, marcadas por la marginación y la penetración de la culturas del narcotráfico.

Arturo Alape, ya autor de *Ciudad Bolívar* (1995), sobre las periferias sureñas de la capital bogotana, con *Sangre ajena* (2000), construida sobre un ambiguo juego entre testimonio y ficción, pretendía captar la vida de los jóvenes marginados de las comunas de Medellín, más allá del estereotipo social del sicario, promovido por una prensa, una literatura y un cine comerciales, interesados sobre todo en aprovechar el auge consumista de la grave materia sociológica. Tomando las distancias de aquella literatura fácilmente sensacionalista, la novela antioqueña del sicariato, que Héctor Abad Faciolince en un texto de 2008 remitió a un proceso de «narcotización del gusto» en el país, Alape promovía su obra como un “puente” entre dos “ciudades” in-comunicadas, la “ciudad letrada” de los escritores, de los intelectuales, de los sociólogos, y la “ciudad real” de una compleja cultura popular a la cual brindar escucha y voz.

Sobre aquel surco geográfico-cultural insistirán desde luego las novelas urbanas del mismo Abad Faciolince, que la violencia de su Medellín natal la había vivido en su propia piel, con la experiencia desgarradora de la pérdida del padre –Abad Gómez, destacado médico, profesor y activista, asesinado por los paramilitares en 1989– en el centro de las estremecedoras evocaciones de *El olvido que seremos*. Es tal vez el libro más bello del escritor antioqueño, logrado en la intersección de las memorias familiares con la evocación del colapso de la ciudad en el bárrato de la violencia, la “epidemia”, la “peste” que el padre ve expandirse impotente y que arreciará también en la obra sucesiva, *Fragmentos de amor furtivo* (1998), estructurada en un marco narrativo que retoma abiertamente la arquitectura temática y formal del *Decameron*. Como en la Nápoles de Boccaccio, el placer de contar y el placer del eros se imponen como antídotos al cerco de una muerte ominosa, que estalla aquí con la materialidad letal del plomo de los conflictos a fuego desde los sectores desaventajados de la ciudad “baja”, con la cual los privilegiados protagonistas cortan toda relación, en un ensimismamiento egoísta y deleitoso:

Medellín, es decir casi todo Medellín, era invivible para ellos. No

sabían nada de la otra ciudad. La de los pobres, la de los muertos. La de la gente que no se moría de infarto ni de vieja sino de bala o cuchillada. Su mundito se reducía a ese vecindario que domina la ciudad desde las colinas [...] Abajo estaba la peste. Ellos se encerraban en las fortalezas de las colinas mientras abajo la peste hacía estragos. No era cólera ni bubas y ni siquiera sida; era plomo, puro plomo lo que se iba llevando al cielo por puñados, por racimos, las almitas de la gente de su ciudad [...] Ellos no querían ser ni médicos ni enfermos en esta epidemia. Esperaban poder quedar al margen, encerrándose a hacer el amor y a contarse historias en esa fortaleza con cobijas de su cama. No eran capaces, definitivamente no eran capaces de ser médicos y tampoco querían ser apestados. (Abad Faciolince 2008: 17-18)²

Sobre aquellos territorios de guerra se lanzan en cambio imprudentemente los protagonistas masculinos de *Rosario Tijeras*, libro que en Colombia se convirtió pronto en un *bestseller*, buen ejemplo de aquellas narrativas de consumo popular. Con los ingredientes sentimentales de la novela rosa, entretejidos en torno a la trágica figura de una sicaria de legendaria belleza, el autor también pretendía novelizar el encuentro entre dos realidades comunicadas, vaciando sin embargo el serio asunto documental en una mitología evanescente, de «corrido popular, de romance urbano, de folletín tremendista, en el extremo opuesto de la visión alucinada, macabra, celinesca y pulp que de un material semejante ofreciera Fernando Vallejo en *La Virgen de los Sicarios*» (Echevarría 2018). Lejos de aquellas románticas mitologías urbana, atrincherado en su cupo derrotismo, el Vallejo de *La Virgen de los Sicarios* subrayará su distancia también de los voluntariosos propósitos de los estudiosos, que ridiculiza en un alarde ininterrumpido de impotencia cognitiva y nihilismo:

Dicen los sociólogos que los sicarios le piden a María Auxiliadora que no les vaya a fallar; que les afines la puntería cuando disparen y que le salga bien el negocio. ¿Y cómo lo supieron? ¿Acaso son Dostoievsky o Dios padre para meterse en la mente de otros? ¡No sabe uno lo que uno está pensando va a saber lo que piensan los demás! [...] Cuando a una sociedad la empiezan

2 *Angosta*, de 2004, desarrolla en cambio el esquema vertical de la anterior novela urbana en una más compleja estructura tripartida, construida sin embargo sobre un modelo de “ciudad utópica” y de “geografía contrafáctica”, que parece modular aspectos salientes de las tres más importantes ciudades colombianas, Bogotá, Cali y Medellín, como propone Vera Toro en una reciente contribución.

a analizar los sociólogos, ay mi Dios, se jodió, como el que cae en manos del psiquiatra. Por es no analicemos y sigamos (Vallejo 1994: 17; 74-75).

A las referencias bíblicas, más que a las coordenadas sociológicas, se aferra en efecto el peregrino en la representación de una Medellín, reino de Satanás (95), degenerada y maldita como Sodoma y Gomorra (96), que dentro del angosto Valle de Aburrá aprieta en un «abrazo de Judas» dos ciudades distintas:

Podríamos decir, para simplificar las cosas, que bajo un solo nombre Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienes encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. (Vallejo 1994: 95-96)

Elementos del análisis del fenómeno de la violencia realizado por los estudiosos (el desempleo como causa de la degeneración social, por ejemplo) son irónicamente retomados por la voz narrativa y articulados en un discurso marcado por un drástico determinismo social: la violencia letal, al azotar a la juventud, hace que disminuyan las tasas de desempleo, sin que aumenten las tasas laborales, razona Fernando, insistiendo en la representación de una ciudad de pobres que vive en un delicado equilibrio entre fornicación, ciego instinto reproductor y muerte niveladora:

pero trabajando así, con tanto tesón, sin crear nuevas fuentes de empleo disminuye el desempleo que aquí, según dicen los tanatólogos, es el que trae más violencia. O sea que mientras más muertos menos muertos. Mi señora Muerte pues, misiá, mi doña, la paradójica es la que aquí se necesita. (Vallejo 1994: 65)

Al discurso científico de los sociólogos se opone así la palabra del escritor maldito, nuevo Rimbaud vidente de una Medellín maldita, que vive en íntima relación con el mundo de la muerte, y con su mirada ubicua logra penetrar los horizontes de las Comunas donde arden las chispas de la violencia, él que, asegura, sabe «más de Medellín que Balzac de París»:

¿Qué cómo sé tanto de las comunas sin haber subido? Hombre,

muy fácil, como saben los teólogos de Dios sin haberlo visto [...] Creen los tanatólogos que ellos son los dueños y señores de la muerte porque tienen empleo con el gobierno en sus “consejerías para la paz”, mientras que este su servidor no tiene “destino”. ¡Jua! La muerte es mía, pendejos, es mi amor que me acompaña a todas partes. (Vallejo 1994: 100; 83)

«Flâneur anacrónico» en una ciudad hundida en el caos y en la violencia letal, atravesando barreras infranqueables, empujado por una pulsión autolesionista entre motos rugientes de asesinos y ráfagas de metralletas, Fernando también se haría en alguna manera vehículo de un encuentro entre las dos ciudades, según Locane (2012), “barbarizándose” en la unión con el cuerpo y con el lenguaje de los sicarios, objeto de una erotización similar a la que se produce en *Rosario Tijeras*. Sin embargo, es difícil atribuir el significado de una rearticulación del fragmentado tejido de la ciudad, como propone el estudioso, a un discurso destructivo como el de Fernando, quien más bien parece presenciar un apocalipsis en el momento mismo de la caída final en el abismo de la catástrofe. La *flânerie* del «último gramático» sigue el ritmo apremiante de una danza macabra que lleva derecho al infierno; guiado por unos “Virgilio antioqueños” (Montoya 2000), sus niños sicarios, el viaje del peregrino, ya convertido en un «hombre invisible», concluye emblemáticamente en la morgue:

Anfiteatro llaman aquí a la morgue, y no hay taxista en Medellín que no sepa dónde está porque aquí los vivos sabemos muy bien adónde tenemos que ir a buscar los muertos [...] Por sobre el llanto de los vivos y el silencio de los muertos, un tecleo obstinado de máquinas de escribir: era Colombia la oficiosa en su frenesí burocrático, su papeleo, su expedienteo, levantando actas de necropsias, de entradas y salidas, solícita, aplicada, diligente, con su alma irredenta de cagatintas [...] Salí por entre los muertos vivos, que seguían afuera esperando. [...] Y por entre los muertos vivos, caminando sin ir a ninguna parte, pensando sin pensar tomé a lo largo de la autopista. Los muertos vivos pasaban a mi lado hablando solos, desvariando. Un puente peatonal elevado cruzaba la autopista [...] Arriba volaban los gallinazos, los reyes de Medallo, planeando sobre la ciudad por el cielo límpido en grandes círculos que se iban cerrando, cerrando, bajando, bajando. Es la forma que tienen ellos de aterrizar, con delicadezas, con circunloquios sobre los que les corresponde pero que el hombre necio, enterrador, les quiere quitar para dárselo a los

gusanos! Yo pienso que es mejor acabar como un ave espléndida surcando el cielo abierto que como un gusano asfixiado. (Vallejo 1994: 135-136, 139-140)

3. Pablo Montoya y los fantasmas de La Escombrera

Sobre estas mismas altas cimas se fijan los ojos de Pablo Montoya en su reciente incursión literaria en el espacio de Medellín, en *La sombra de Orión*; pero no para contemplar los “circunloquios” líricos de los gallinazos, con el *cupio dissolvi* del Vallejo de *La virgen de los sicarios*, sino para escarbar con los instrumentos de la palabra literaria en las memorias de las guerras sepultadas en La Escombrera, en las alturas de la ciudad, la fosa común en la que han confluído los cuerpos de las víctimas de los años más sangrientos del conflicto en el territorio. Escritor antioqueño con una larga trayectoria europea, ganador del Premio Rómulo Gallegos por *Tríptico de la infamia* (2014), Montoya llega a esta experiencia de escritura en el culmen de un recorrido creativo concentrado principalmente en la reflexión en torno a las raíces del mal social y político, la violencia y sus representaciones, en el enfrentamiento constante de la palabra literaria con los lenguajes artísticos no verbales: las artes figurativas – con pinturas, grabados, fotografías –, la música, disciplina a la que se dedicó antes de concentrarse en el oficio del escritor³. *La sombra de Orión* cierra así la trilogía fundada sobre el personaje del “profesor-artista” Pedro Cadavid, protagonista ya de *Los derrotados* y *La escuela de música*, simbolizando también una especie de ensayo final donde se experimentan en toda su amplitud las técnicas intermediales y los acercamientos estilísticos sondeados en la producción anterior, mirando hacia el fondo más oscuro e innombrable de la violencia de su país.

Medellín es la principal protagonista de la última obra de Montoya, así como de la de Vallejo, con la cual también comparte algunas similitudes, en primer lugar en el uso del recurso autoficcional, y sobre todo en la general estructura temática de la narración: el retorno de un escritor exiliado a la ciudad natal, su desorientación en un mundo dominado por el caos y la violencia, el encuentro con un alma gemela que lo acompaña en un viaje

3 Aspectos sobre los cuales han insistido mis trabajos sobre el autor (Nuzzo 2018; 2019a; 2019b) a los cuales remito también para la señalación de las fundamentales voces que han contribuido al debate crítico en torno a su obra.

por el infierno de la “otra” ciudad, la ciudad de las Comunas. En el romance homosexual de Vallejo se trataba de un adolescente sicario, que como un meteoro revienta en la violencia explosiva de la ciudad; en la más convencional trama sentimental de Montoya de una mujer, Alma, enlace con el submundo de las comunas de Medellín, pero también principio salvador que cura al escritor asediado por el sufrimiento social que decide hacer objeto de sus investigaciones y recreaciones literarias. En este sentido, la actitud del protagonista de Montoya no podría ser más diferente a la de Vallejo.

Al ácido sarcasmo del “gramático” que en *La Virgen de los sicarios* destroza la retórica de los “derechos humanos” se contrapone el afán humanitario del escritor protagonista de *La sombra de Orión*, Pedro Cadavid, alter ego del propio Montoya, como se ha dicho, alma inquieta «que se retiró de sus estudios de medicina para ser músico en Tunja y después se fue a París a estudiar literatura» (Montoya 2021: 39-40): dejando atrás su pasado europeo y su vida en la «ciudad de las luces», decide sumergirse en la «ciudad turbia» (Montoya 2021: 116) manchada por la sombra de Orión, la operación con la cual en el octubre de 2002, en el ámbito de la “política de la seguridad democrática” del entonces presidente de la nación Álvaro Uribe, las fuerzas del orden, en colaboración con los paramilitares del Bloque Cacique Nutibara, realizaron una toma armada de la Comuna 13, en el noroccidente de la capital antioqueña, con el propósito de erradicar las milicias de FARC y ELN que controlaban aquellos territorios.

El resultado de aquella ofensiva, que fue publicitada como una restauración de la legalidad, y se arrojó con furor también sobre los civiles indefensos, además del alto número de muertos y desaparecidos, que oscila de una manera significativa de fuentes estadísticas a otras, fue la introducción paulatina de un nuevo patrón de dominación, conformado por grupos paramilitares en una turbia connivencia con las fuerzas del narcotráfico y los estamentos empresariales y políticos de Medellín. La ciudad en la que intenta insertarse Pedro es un territorio dominado por «grupos armados que proliferan como la cabeza de una hydra» (Montoya 2021: 20), «una Medellín roída por el crimen» (Montoya 2021: 24): «Ella era, literalmente, un valle de lágrimas. O el infierno» (Montoya 2021: 18). El nuevo peregrino, sin embargo, en lugar de hundirse en la contemplación necrófila y el amor destructor, como el de *La Virgen de los sicarios*, decide

hacerse interprete de la ciudad conmocionada por tantos años de guerras urbanas y la sacudida reciente de Orión:

El objetivo –en la medida en que fue conociendo a Alma y la cotidianeidad de los barrios– era narrar la Comuna. Planeaba en realidad una novela donde esta última fuese la columna vertebral que sostuviera el espacio de lo hechos. Introducir no solo su historia a partir de sus primeras fincas, sino el devenir de los otros sectores populares de la ciudad. (Montoya 2021: 216)

El libro que planea corresponderá, pues, con un mecanismo de *mise en abyme*, a una sección significativa del mismo libro que el lector tiene en las manos, un recorrido, sostenido en el tono dominante de la crónica, por la historia de la ciudad, y en particular de la Comuna 13, en sus diversas etapas: la lotización de las fincas en los años 50 y la radicación de familias huidas de las guerras bipartidistas, el desarrollo de las bandas delincuentes y la inserción de las milicias populares, la invasión del “polvo” de Pablo Escobar y de la violencia de los paramilitares hasta el proceso de militarización y aparente pacificación durante el gobierno de Uribe, son el trasfondo sobre el que se recortan los medallones de «unos personajes trastornados y agresivos» (217), líderes de diferentes bandos y de diferentes ideologías, que sin distinción casi se hunden en el magma de la violencia atropelladora y del crimen abyecto. La historia de la población y degradación progresiva del tejido social, invadido por el crimen paraestatal y estatal, se intercala, entonces, con las vivencias del escritor Pedro Cadavid, que lidia con la ciudad y con el proyecto de escritura sobre la ciudad, reproduciendo en la ficción la misma encuesta cognoscitiva emprendida por el autor de la realidad en un juego de refracciones autobiográficas sobre las cuales Montoya ha sido prodigo de informaciones en algunas entrevistas recientes⁴.

Desde este “abismado” marco metanarrativo, encaramado en la compleja verticalidad de la geografía medellinense, Pablo Montoya, disfrazado con los atuendos del profesor y escritor Pedro Cadavid, vuelve a tocar nervios profundos de su encuesta

4 Aparecido en forma larval en algunos cuentos de Réquiem por un fantasma, Pedro Cadavid se desarrolla plenamente como un «alter ego» del autor en «la apuesta metaficcional» de Los derrotados, estableciéndose como el personaje que articula sus «libros sobre la violencia en Medellín», «un escritor que no solo escribe literatura, sino que se pregunta constantemente cómo escribirla» (Vanegas Vásquez 2021a: 487).

narrativa, preguntándose sobre la inevitabilidad de los lazos de la literatura nacional con los crímenes de su sociedad defectuosa y dialogando abiertamente con los escritores que lo han antecedido en la empresa de contar la ciudad, no solo la de Medellín. Para su proyecto narrativo el protagonista de *La sombra de Orión* mira a los lejos, apoyándose en fuentes universales, «en las tragedias de Sófocles, en los himnos nocturnos de Novalis, en el descenso a los infiernos de Rimbaud» (Montoya 2021: 206); en las latitudes colombianas, toma la distancia de la novela del sicariato antioqueña, sin nombrar nunca a Vallejo, mencionando en cambio en más de una ocasión a Tomás Carrasquilla (1994: 57, 143), que en tiempos no sospechosos aún había pronosticado la «torcedura» de la ciudad que ahora el escritor pretende contar, en una historia que fluya como una «corriente imparable», de una manera similar al flujo musical de *Los nibelungos* de Wagner (Montoya 2021: 217).

Pero en la densa trama metanarrativa que envuelve la escritura de *La sombra de Orión* no se puede pasar por alto una referencia a García Márquez, el autor que, como Pedro Cadavid reflexiona en sus clases universitarias, había imprimido un nuevo giro en la literatura nacional, afirmando en *Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia* la necesidad de terminar con el recuento de cuerpos despedazados y cabezas degolladas en el que se había regocijado la narrativa truculenta, hipertestimonial de la guerra bipartidista, para fijar finalmente la mirada en la realidad de los vivos, de los supervivientes. Pedro Cadavid, en su proyecto de escritura, acaba en cierto sentido desatendiendo «el consejo del escritor», hundiendo la imaginación en el mundo de los muertos, haciendo una literatura «en función de los masacrados» (Montoya 2021: 73). El propio Montoya, interpelado por Vanegas Vásquez sobre la cuestión (2021a), reconoce su disidencia respecto al maestro de Aracataca en su última obra, como ya las anteriores –subraya– encaminada en una búsqueda expresiva que no retrocede ante la evidencia de la muerte más cruel, sin caer con eso en la descripción morbosa del detalle truculento, en el rasgo espectacular de la trama amarillista. Siempre orientada a la excitación sensorial de la imagen, la escritura de Montoya a menudo se recrea en el umbral conceptual de la “pornografía”, como he propuesto en una contribución anterior (Nuzzo 2019), un estudio de las fenomenologías de la mirada fotográfica entre eros y thanatos en su obra, comparando los sondeos sobre la imagen erótica decimonónica de *La sed del ojo* con los recorridos

fotográficos por los escenarios de la violencia nacional de *Los derrotados*.

En esta última novela, el autor retomaba el mito platónico de Leontios, hijo de Aglaión, que ante la visión de unos cuerpos destrozados no había podido vencer el deseo «de verle la cara a la hediondez», para glosar la impúdica y al mismo tiempo horrorizada mirada de los espectadores de una de las tantas masacres de la violencia en Antioquia registradas por la magistral fotografía de Jesús Abad Colorado (Montoya [2012] (2017): 310). De una manera parecida, en esta misma línea conceptual, en las primeras páginas de *La sombra de Orión* vemos la carrera desenfrenada de la joven secuestrada en los momentos convulsivos de la Operación Orión detenerse como hipnotizada ante la visión de los cadáveres que encuentra por el camino. «Ya los escritores de ahora no le hacemos caso a la consigna garciamarquiana, sabemos que para poder nombrar lo innombrable de la violencia colombiana hay que enfrentar directamente el horror y dejarlo que entre en la novela», razona el autor en la entrevista (Vanegas Vásquez, 2021b: 110). Sin embargo, *La sombra de Orión* termina superando en efecto las barreras físicas del mundo empírico, de los cuerpos vilipendiados, para aventurarse ya hacia una dimensión fantasmal, hacia los rastros espectrales de la humanidad arrasada por las carnicerías de las guerras y sepultada con sus testimonios en la fosa común de la ciudad. La narrativa de Montoya siempre se ha mostrado atenta a estas articulaciones de lo incorpóreo, de lo espectral, pero el fantasma de De Bry en *Tríptico de la infamia*, o el de Montaigne en un breve ensayo narrativo de hace algunos años sobre el “fundador” del ensayo moderno, *Viaje hacia Montaigne*, sobre el cual también señalo una intervención mía (Nuzzo 2019b), son sobre todo frutos de los desencantados espejismos de una búsqueda histórica melancólicamente consciente de sus límites hermenéuticos, una contribución –recurrente en muchas novelas históricas viejas y nuevas– al motivo “postmoderno”, ya bastante manido, de la intangibilidad del pasado y de sus figuras (Nuzzo 2020).

Ahora, en la última novela, con sus mismas palabras una «radiografía del horror de la desaparición forzada en Colombia» (Vanegas Vásquez 2021a: 485), la atención se concentra en las voces fantasmales de las anónimas víctimas, y sobre el espacio que las recogería, La Escombrera, complejo “cronotopo” y “espacio memorial” de *La sombra de Orión*. La novela urbana que planea Cadavid se estructura sobre la Comuna como si esta fuera

su espina dorsal y se eleva verticalmente hasta La Escombrera, lugar en el cual culmina y al mismo tiempo se abisma la construcción espacial y narrativa del libro, «punto ciego», «agujero negro» (Montoya 2021: 309), pero también posible «espejo» (309) que permite reduplicar a la vista, en la paradójica encuesta de Montoya, la profundidad de la “necrópolis” clandestina. Esta se extiende donde Alma recuerda que alguna vez surgía un arroyo, en una naturaleza desfigurada por el «crecimiento desaforado» de la metrópoli (214), y es al mismo tiempo un basurero, un lugar de extracción de materiales ediles y una necrópolis: un “inframundo al revés”, situado en las alturas de la ciudad. Es también el “vertedero” de la poética del espacio que sostiene *La sombra de Orión*, baricentro memorial de su arquitectura luctuosa y punto de descarga de su contenido conceptual.

Una ciudad extraña, La Escombrera, que parece surgida de las abstracciones calvinianas. Se parece a la Argia de la serie *Le città e i morti*, que «invece d’aria ha terra», de la cual desde arriba «non si vede nulla», donde «le vie sono completamente interrate, le stanze sono piene d’argilla fino al soffitto [...] sopra i tetti delle case gravano strati di terreno roccioso come cieli con le nuvole» (Calvino 2016: 123). Pero por las relaciones jerárquicas que establece con la ciudad “visible” de Medellín, recuerda también a otra ciudad invisible de Calvino, Bersabea, fundada sobre el clásico constructo trinitario de la visión escatológica cristiano-católica: hay una Bersabea terrenal, que toma como modelo una Bersabea celestial, «citta-gioiello», y que rechaza cualquier conexión con la Bersabea subterránea, su «gemella bassa», «ricettacolo di tutto ciò che loro occorre di spregevole e d’indegno», su deshechos, sus deyecciones : «Al posto dei tetti ci si immagina che la città infera abbia pattumiere rovesciate, da cui franano croste di formaggio, carte unte, resche, risciacquatura di piatti, resti di spaghetti, vecchie bende» (109). Como una «torre invertida» (Montoya 2021: 214) aparece a Cadavid también la parte más alta de La Escombrera, en cuyas profundidades, sin embargo, junto con la basura, se compactan los restos de los desaparecidos.

En *La sombra de Orión* son numerosas desde luego las referencias a *Le città invisibili* de Calvino, cuya lectura marca por ejemplo los últimos momentos de vida de uno de los líderes de la Comuna (184-185), y figura también –junto con Borges, Dante y Kafka– entre los libros favoritos del “cartógrafo” de La Comuna, que persigue el sueño quimérico de un mapa capaz de registrar

la extensión inabarcable de la ciudad, recorrida por el movimiento indetenible de la muerte:

El mapa, o lo que pudieron ver de él, se regaba por el piso. Ascendía en las paredes como una yedra. Rodeaba el marco de las ventanas y las puertas. Hasta en los baños y en las cocinetas se extendía esta abigarrada imagen de Medellín. Ovario decía que en su mapa se condensaban todas las coordenadas. Es como un espejo mágico, precisaba, y repetía que de la misma manera en que en una columna cabía el universo, en su cartografía luctuosa cabía toda la ciudad. (Montoya 2021: 229)

En *Tríptico de la infamia* Montoya ha había puesto en contraste, con un inteligente, siempre controlado uso del anacronismo, las proyecciones cartográficas de sus personajes renacentistas, en el amanecer de una inquieta modernidad, con los naufragios cosmográficos del Borges (postmoderno) de *El rigor de la ciencia*, edificando una geografía nebulosa en la que evaporan los confines entre la historia y la imaginación. Aquellas fantasías geográficas continúan aquí, aún en el signo de los «Mapas Desmesurados» de Borges, en el hiperrealismo no menos surreal del cartógrafo de la Comuna, que expía los crímenes cometidos en su pasado de miliciano en una inmolación sacrificial a la geografía luctuosa de la ciudad, como una especie de sepulturero virtual y censor simbólico de los caídos de las guerras, registrando los nuevos muertos con una cruz en el papel allá donde, en la ciudad real, se han ejecutado los ajusticiamientos. En un juego continuo de refracciones e inversiones, que mete a prueba la representabilidad de la realidad a través de los distintos lenguajes del hombre, simbolizando al mismo tiempo el deseo epistemológico que envuelve el cuerpo laberíntico de la ciudad, se encuentran en *La sombra de Orión*, por tanto, además de un libro dentro del libro, un mapa de la ciudad dentro del mapa visual de las palabras, y finalmente, en la parte final de la novela, una “sonoteca” que, asomándose más allá de la frontera de los vivos, tiende con el oído humano a las voces de los muertos enterrados en La Escombrera. Se trata de un archivo de sonidos que el “loco” Mateo Piedrahita, con la ayuda de complicados instrumentos tecnológicos, graba escuchando las entrañas de lo que define como «la gran fosa común de Medellín y, sin duda, de Colombia» (Montoya 2021: 263), para recuperar los «rastros sonoros» de sus silenciosos habitantes:

¿Cómo son esos sonidos?

–Imagina sonidos resquebrajados. Gritos contenidos. Resuellos agrietados. Un pedazo de palabra entrecortada por el peso de los escombros. (Montoya 2021: 268)

«Sonidos rotos» che Montoya reconstruye y lleva a flote en la sección *La escombrera*, ya hacia el final del libro, construida como una serie de “semblanzas” de desaparecidos, veintiséis en total, divididas gráficamente por el espacio blanco y por el signo de la cruz que encabeza cada uno de los fragmentos. Montoya continúa, entonces, la serie de los “catálogos del horror” que, divergiendo de la propuesta de García Márquez, había trazado desde las plumas, los pinceles, la cámaras de los personajes artistas de sus libros anteriores: el alrededor de las ilustraciones de De Bry para *La brevísima relación de la destrucción de Las Indias* de Las Casas en *Tríptico de la infamia*, el de las imágenes de las masacres del conflicto colombiano inmortalizadas en las fotografías de Jesús Abad Colorado en *Los derrotados*.

Aquí, en una escritura donde se mezcla poesía y periodismo, el lector rencuentra algunos de los personajes que había visto moverse todavía llenos de vida, en sus epopeyas cotidianas, por las callejuelas de la Comuna, escucha las conclusiones de sus vidas desde el foco narrativo de Cadavid o desde las bocas de los mismos muertos, que a veces se levantan para hablar con el propio escritor.

Tú, que sabes de esas cosas y las escribes, dime: ¿qué es la conciencia? Y si algún día logras definirla, cuéntame: ¿de qué le sirve a un desaparecido?», le pregunta uno. «¿Me escuchas? ¿Cómo hago para que puedas hacerlo? ¿Te hablo? No, mejor canto», trata de comunicarle el cantante de La Comuna que había frecuentado junto con Alma. «A veces, sin embargo, me tranquilizo. Acepto que estoy esparcida en La Escombrera. Que, finalmente, me he vuelto tierra y basura. Que soy, de algún modo, esta montaña. ¿Piensas que algún día me encontrarán? ¿Qué tu escritura lo logrará? ¿Qué iluso eres, Pedro!», le susurra Albertina Estela Gómez (Montoya 2021: 293; 325; 356).

La sucesión fragmentaria de las historias reproduce las dinámicas en definitiva monótonas y repetitivas de la violencia ubicua y ciega, como en la secuencia de los feminicidios de Santa Teresa/Ciudad Juárez en “La parte de los crímenes” de 2666 de Bolaño, en la cual se descarga «una avalancha de violencia y

horror desmesurado e incomprensible» (González-Palomares 2014: 67). Ahora bien, si la narración de Bolaño, siguiendo una estudiada estrategia de representación del mal, enfocada en un ambiguo juego entre desvelar y ocultar la brutalidad de la violencia, se cala en un régimen narrativo marcado por la «ausencia de emotividad» (González Palomar 2014: 68), entrecortando con un denso silencio los cuentos de los diferentes asesinatos, en *La sombra de Orión* es exhibida, hasta algunas caídas retóricas, la proyección intelectual del escritor, de Montoya-Cadavid, que, de una manera muy extrovertida, como en la época dorada del periodismo comprometido de un Alfredo Molano o un Arturo Alape, se afana en la recolección de los testimonios de la «ciudad ultrajada» (Montoya 2021: 319), muy lejana de la imagen de una Medellín resucitada como un “Ave fénix” de sus cenizas (Montoya 2021: 30) que pregona Uribe⁵.

Años después, apremiado por una símil urgencia ética, reclamado en París por las quejas de los muertos de su Medellín, según ha evocado en más de una ocasión el propio autor, Montoya se

5 Esta es también la visión que se vende hoy a turistas que escalan las laderas de las montañas para contemplar el espectáculo exótico de una miseria excesiva, pero supuestamente sanada de la plaga de la violencia, abundante en imágenes de arte callejero y pródigo de ejemplos de resistencia ejemplar: «Porque yo y Arturo vamos subiendo y, al mismo tiempo hay hordas de turistas fotografiando la pobreza espectacular que nos rodea. Las escaleras eléctricas tienen varios miradores desde donde se divisan la Comuna y Medellín que, al fondo, se riega sobre el valle. [...] Pornomiseria, agrega Arreola. Y aquí y allá están las tenduchas de los souvenirs. Como en otras partes se ven ruinas históricas y edificios honorables, aquí se ve la precariedad encamarada en las montañas para suscitar algo parecido al entusiasmo. Y se venden llaveros, postales, lapiceros, camisetas» (Montoya 2021: 309-310). Sobre las complejas evoluciones de la ciudad contemporánea, que con dificultad intenta salir de las garras de la criminalidad y construir una nueva identidad, a menudo sobre el protagonismo activo de las culturas juveniles, versan las últimas producciones cinematográficas, que, como analiza Puerta-Domínguez (2019) en un artículo apoyado en las teorías de Frederic Jameson, intenta revitalizar el sendero artístico trazado por Víctor Gaviria en sus ya clásicas películas. Véase, por ejemplo, *Los días de la ballena* (2019), de Catalina Arroyave Restrepo, que explora el mundo del arte callejero en una narración algo frágil y con un tono tal vez demasiado leve (pero evitando, de todos modos, fáciles finales felices y logrando explorar con delicadez la temática adolescente implicada en el drama), o las más intensa (pero menos verosímil) *Matar a Jesús* (2018), de Laura Mora, que desde un filtro autobiográfico vuelve a explorar el tópico del sicariato, re-cortando imágenes memorables de la ciudad recorrida de arriba abajo por las motos de los protagonistas (no muy convincentes en la actuación, por otro lado).

mueve ahora en el sondeaje literario de la ciudad a través de otros instrumentos, predisponiendo un dispositivo narrativo marcadamente híbrido, en el que testimonio, crónica periodística, ensayo, poesía y ficción se mezclan dentro de un robusto marco metanarrativo, con una exhibida variedad de tonos y registros. En una entrevista a Carlos Andrés Jaramillo (2020) el escritor se ha referido a esta heterogeneidad narrativa como de «pesquisas de la violencia de orden estilístico», una especie de asedio a la realidad elusiva de la ciudad y a su “corazón de tiniebla” que conlleva una movilización de todos los instrumentos expresivos. El realismo social no se abandona del todo sino más bien es relativizado, trascendido en una construcción narrativa que, como anota Henao Jaramillo, exhibe abiertamente su naturaleza artificiosa de artefacto literario, rompiendo continuamente la línea, infranqueable en la mimesis clásica, entre ficción y realidad, con el sacrificio de la verosimilitud. La noción misma de mimesis es asediada en un sustrato reflexivo que permea casi todas las líneas de la diegesis, cuestionando la capacidad de nuestras herramientas epistemológicas y expresivas de contar el mal en una cultura ya anestesiada por el espectáculo del “dolor de los demás”, vendido a las presiones culturales del Occidente hegemónico y a la lógica del mercado globalizado; dentro del cual la saga de Escobar y la de Gomorra se homogeneizan, trasladándose al ámbito del consumo rápido e inconsciente de Netflix y etc. Muy lejos de aquellas estéticas comerciales, Montoya orienta el baricentro espacial de la novela sobre el espacio silencioso de la fosa común de la ciudad, poetizando los balbucios de los muertos, rescatando las historias de sus “fantasmas” insepultos: «... la novela se llena de muertos y se llena de espectros, sí, pero no creo que se llene de ese horror tremendo que García Márquez denunció en una buena parte de la novelística de la violencia partidista en Colombia», concluye el autor en la ya mencionada conversación con Vanegas Vásquez (2021b: 110), evidenciando un camino dentro de su narrativa que desde *Réquiem por un fantasma* hasta *La sombra de Orión* se enmarca en el imaginario y en las vivencias de las víctimas, alejándose de la mitologización de las guerras en la que se habrían involucrado, consciente o no, «la narcoliteratura, la paraliteratura, la sicaresca» anteriores, reflexiona el escritor, que «han caído de hinojos ante estas figuras aciagas» (Vanegas Vásquez 2021a: 490) de perpetradores y verdugos. Retomando aquellas observaciones, Vanegas Vásquez, ya autora de un libro sobre los “imaginarios políticos del miedo”

en la literatura colombiana reciente, en contribuciones recientes (2022; 2023) ha propuesto de leer *La sombra de Orión*, junto con *Los ejércitos* de Evelio Rosero y *La invención del pasado* de Miguel Torres, como obra representativa de un “giro” en la última producción en el país que desplazaría el interés de las figuras del poder, de los vencedores, a la perspectiva de las víctimas indefensas, de los vencidos, los muertos, y de sus residuos fantasmales.

La perspectiva crítica es sugerente y converge significativamente con el perfil de las investigaciones que se empiezan a presentar en este trabajo, pero quizás debería verificarse en un repertorio más amplio de obras, y también en una dirección comparativa con las tradiciones estéticas que desde hace tiempo se han fraguado en torno al testimonio de las atrocidades de la dictadura y la recuperación de las verdades de los “hundidos”, de los desaparecidos. Montoya explicita las fuentes de las grandes obras de la literatura del inframundo, «de Homero y Virgilio, de Dante y Shakespeare, de Lee Masters y Rulfo, en el que los muertos hablan como si estuviesen vivos» (Montoya 2021: 371-372), pero en algunos momentos las voces de las almas rescatadas de La Escombrera recuerdan, más que al Bolaño de 2666 o al Rodrigo Rey de *El material humano* –señalado por Henao Jaramillo– la que, en el *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita, se erige potente y desolada del amasijo de cuerpos ya descompuestos en el suplicio de las torturas y la aniquilación física:

Nos descargaron cal y piedra encima
 Por un segundo temí que te hicieran daño.
 Ay amor, cuando sentí el primer
 estrépito me pegué todavía un poco más a ti.
 Fue algo. Sí seguro fue algo.
 Sentí las piedras aplas-
 tándote y yo creí que gritarías, pero no. El
 amor son las cosas que pasan.
 (Zurita 1985: 14)

Publicado durante la dictadura militar en Chile, en 1972, *Canto a su amor desaparecido* es el “de profundis” que canta Zurita por el desvanecimiento de una realidad política naufragada en el horror de las guerras sucias. El Chile de Allende y la América Latina reformista y revolucionaria de los años 60-70 ya se endurecen en la frialdad de un extenso cementerio: una constelación de “nichos”, que en algunas páginas del poema se dibujan

gráficamente en un mapa funerario de dimensiones intercontinentales, metáfora de una perversa dinámica geopolítica: «En cada nicho hay un país, están allí, son los países latinoamericanos».... El texto de Zurita, como sugiere Garrido Alarcón, se dispone como una «configuración urbana», una necrópolis textual para el cuidado de las memorias dispersas de los desaparecidos. Mediante un procedimiento de “espacialización” del tiempo el poeta «pretende desvelar o hacer aparecer lo que no es posible hacer aparecer, el cementerio con las tumbas de los desaparecidos» (Garrido Alarcón 2008: 165); de una manera parecida, cabe reflexionar, a lo que hace Montoya a través de los mapas visuales y sonoros del territorio luctuoso de Medellín. El canto de Zurita se extiende por territorios inquietantes –galpones y cuarteles que son centros de detención, nichos y cementerios que son países y continentes–; heterotopías, contraespacios, retomando a Foucault, en los que el lenguaje no puede no romperse, desarticularse, minado en su nexos sintácticos y lógicos, sufriendo el mismo destino de los cuerpos de los torturados y desaparecidos, el desvanecimiento cognitivo y sensorial de los sobrevivientes. La palabra poética se encarga de construir en las tramas de la escritura un entierro a los cuerpos de los caídos en la larga historia de violencia y opresión del subcontinente americano, dirá el chileno en el ensayo *Poesía y nuevo mundo*:

De en adelante la misión del poeta no será otra que la de darle sepultura, en nombre de sociedades que no han querido o podido hacerlo, a toda esa la interminable de cuerpos que caídos, victimizados, arrasados por y en la lengua que nosotros hablamos continúan deambulando en el eje de nuestro idioma sin encontrar siquiera la sanción de un entierro (Zurita 2000: 163).

En esta América Latina salpicada de cruces de N.N., proliferan reencarnaciones de la Antígona de Sófocles. «*Antígona* es la compasión por los miles de cuerpos sudamericanos que no ha tenido más sepultura que la del paisaje» (Solanes 2008: 117), dijo Zurita en una ocasión, suscribiendo con tal aserción paradójica una apropiación latinoamericana del mito, sobre la cifra de la desaparición y de la negación del duelo, que en efecto había propiciado ya un extenso ciclo de reescrituras de la fuente clásica, sobre la cuales no es el caso de intervenir aquí.

En el tramado intertextual de *La sombra de Orión* tampoco falta una referencia a este mito, además con un guiño autorreferencial, ya que se atribuye al escritor Pedro Cadavid la autoría

de un relato en torno a la heroína griega que alude evidentemente a un cuento del mismo Montoya, de la antología *Réquiem por un fantasma*. Y se podrían seguir ecos del “eterno grito de Antígona”, para citar a Butler, en otras latitudes de las dolorosas tierras latinoamericanas, en los territorios también fronterizos del México septentrional, por ejemplo, donde, como escribía Rivera Garza (2013: 16), «rodeadas de narcofosas, sitiadas por el horror y el miedo, nuevas y más brutales necrópolis fueron surgiendo» en los últimos años. «Me llamo Antígona González y busco mi hermano Tadeo», dice la Antígona mexicana de la obra de Sara Uribe, *Antígona González*, construida en torno a una Tebas taumalipeca atravesada por voces fantasmales, donde también resuenan potentes los murmullos de los muertos de *Pedro Páramo* (Nuzzo 2022). Mas es necesario asomarse ahora, en el escaso espacio disponible, desde este mismo marco conceptual, a la propuesta narrativa de la penúltima novela de la escritora venezolana Karina Sainz Borgo, *El Tercer País*. Amparada bajo la “negra” sombra protectora de Homero, Sófocles y Rulfo, también se construye en torno al lugar del cementerio como una compleja ciudad, compaginada por una peculiar necrofilia: sentimiento basilar del ser humano, como reflexionaba el protagonista de *La sombra de Orión*⁶, que sin embargo se vuelve religión –privada, familiar, cívica– en las experiencias de las hermosas figuras femeninas que la protagonizan.

4. Karina Sainz Borgo y el cementerio fronterizo de *El Tercer País*

En *La hija de la española* Sainz Borgo había trazado una representación distópica hasta la tinta apocalíptica de una Caracas hundida en la crisis de la Revolución bolivariana, con un diseño del espacio que convergía ya, por una luctuosa fuerza de gravedad, hacia el cementerio, dibujado como un lugar a la merced de la más abyecta criminalidad, abusado por las correrías de profanadores de tumbas en busca de algún lucro o de sugerencias satánicas.

El cementerio se vuelve pues eje espacial de la última novela de la escritora venezolana, *El Tercer País*, protagonizada por

6 «De cualquier manera todas las ciudades son grandes cementerios. El ser humano es fundamentalmente necrófilo. Vive asentado en la muerte y cree que, confrontándola, avanza en el tiempo» (Montoya 2021: 308-309).

unas Antígonas dedicadas en cuerpo y alma a la tarea de brindar sepultura a los tantos muertos de tierras castigadas por el hambre y la violencia. La novela profundiza un imaginario espacial en efecto alejado del tópico de la ciudad, conectado más bien con la representación de un mundo fronterizo de naturaleza preminentemente semirural, escasamente urbanizado, tierra franca para las acciones delictivas de distintos grupos armados, escenario del éxodo incesante de migrantes misérrimos y desesperados. Caracas aquí apenas es aludida como el punto de partida –ciudad evanescente, «valle fantasma»– del viaje que Angustias y su esposo afrontan para huir de la «peste», con la esperanza de ofrecer una vida mejor a los gemelos recién nacidos, emprendiendo una larga odisea, a través de la sierra occidental y oriental, hasta Mezquite y las tierras de la Tolvaneras. Los bebés no sobreviven al viaje y Angustias, con los cadáveres guardados en una caja de zapatos, se dirige hacia el encuentro con Visitación, personaje legendario de las Tolvaneras, que ha construido y cuida un cementerio ilegal donde reciben sepultura los tantos muertos caídos en la marcha de la migración y abatidos por la violencia incesante del lugar. Angustia logra su objetivo y decide quedarse a vivir en el lugar donde ha enterrado a sus hijos, a lado de Visitación, aprendiendo su oficio. Mezquite, «pueblo fronterizo rodeado de mercenarios y traficantes», según ha registrado la crítica, podría ser una que otra localidad de la geografía real de la frontera colombo-venezolana atravesada en las últimas décadas por el imponente proceso migratorio. Las connotaciones sociológicas del territorio ficticio se desfiguran sin embargo en los contornos legendarios de una espacialidad más bien mítica, que se disuelve en las atmosferas del realismo mágico latinoamericano, del cual Sainz Borgo con un guiño de ojo al lector retoma también la confusión entre los planes de la realidad –lo natural y lo sobrenatural– concluyendo sin embargo con un “realismo trágico” que a lo maravilloso concede muy poco, a parte la increíble fuerza de resistencia moral y cívica de los personajes femeninos, expresiones de una fuerza maternal benéfica y salvadora, que se reproduce incansable de la muerte y el dolor. Mezquite podría ser Cúcuta, como se ha dicho, pero se parece también a Comala, se desfigura en la misma atmosfera recalentada en la que esta se evapora. O, al menos, si Comala se hunde «en el puro calor sin aire», «está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno» (Rulfo 2000: 66), Mezquite se anuncia como un “purgatorio” a la mirada de los peregrinos

de *El Tercer País*, abofeteados como el Juan Preciado de *Pedro Páramo* por ráfagas de calor:

Otra ráfaga de viento abrasó nuestra piel. La tierra de Mezquite era una paila cubierta de cardos y llantos, un lugar en el que no era necesario ponerse de rodillas para hacer penitencia. [...] Así era El Tercer País, una frontera dentro de otra donde su juntaban la sierra oriental y la occidental, la leyenda y la realidad, los vivos y los muertos (Sainz Borgo 2021: 12).

Si Mezquite es una nueva Comala, en este nuevo contexto de la sempiterna violencia latinoamericana, el Pedro Páramo de aquellas tierras malditas es Abundio, «el dueño de Las Tolvaneras, el hombre con más dinero y poder de toda la frontera» (Sainz Borgo 2021: 31), que en conexión con los grupos armados de la guerrilla saca provecho del tráfico de los migrantes (47); como el cacique de Rulfo se impone por «ese resorte de poder que convierte a los asesinos en patriarcas» (46). Y este nuevo Pedro Páramo es también el antiguo Creonte de Sófocles, que, con la connivencia del alcalde-títere Aurelio Ortiz, impide a Visitación y Angustias, las nuevas Antígonas, enterrar más muertos en “El Tercer País”, en el territorio estratégico Las Tolvaneras, disputado por los distintos actores criminales de un lugar abandonado por la ley. Con pocos pero eficaces elementos, Sainz Borgo dibuja los ejes geográficos de una *waste land* fronteriza, *via crucis* de los migrantes, concreción material de una economía ilegal y criminal, fundada sobre el contrabando, la extorsión, el secuestro, la matanza ordinaria: Sangre de Cristo, «primer caserío después de cruzar la sierra oriental» (Sainz Borgo 2021: 21), donde mueren los gemelos, y a treinta kilómetros de ahí Cucaña, donde las mujeres «orientales», jóvenes y viejas, van a vender su pelo o a prostituirse en los camiones para reconstituir las finanzas para el viaje; Mezquite (Sainz Borgo 2021: 35), más pueblo que ciudad, concentrado en torno al edificio municipal, a la plaza del mercado y la pollería, y en cuyos confines, cerca del basurero, surge el mismo cementerio regentado por Visitación; Cuchillo Blanco, a setenta kilómetros de Tolvaneras, llamado así «porque todas las fiestas acababan a puñaladas» (Sainz Borgo 2021: 109-110), o Nopales, reino de las riñas de gallos de Abundio, que «excepto de galleras», «carecía de cualquier cosa» (Sainz Borgo 2021: 170). Visitación, seguida por Angustias, recorre estas tierras salpicadas de cadáveres, dispensando auxilio a los vivos y nichos a los muertos, con su sonriente paganismo, sabiendo conjugar sin

estridencias –al contrario de Visitación, inicialmente encerrada en el dolor riguroso e introvertido del luto– los placeres de la vida con una alegre “necrofilia”, aprendida desde la niñez como el más sencillo de los saberes. «Virgen morena extraviada en un basurero» (11), como aparece en la primera página de *El Tercer País*, se impone con las formas llamativas de una mujer fuerte y atractiva pero al mismo tiempo evanescente, pronta a disolverse en la iconografía del mito popular: «En lugar de carne y hueso, parecía hecha de aceite y azabache». El enjambre de avispa que rodea su cintura como una aureola la eleva en la leyenda, pero el personaje de Visitación trae inspiración de una realidad que por inimaginable se confunde con lo ficticio. Las crónicas de la migración desde Venezuela a Colombia han registrado los testimonios de voluntarios que, en los escenarios de la frontera, ante la pasividad de las autoridades de ambos países, se dedican a levantar los cuerpos de los muertos, víctimas de privaciones, abusos y violencia, abandonados a la intemperie y al olvido, administrando los rituales de la inhumación en espacios ilegales, sustraídos al territorio público o a las tierras de sus propias propiedades. Edwin López, por ejemplo:

un cucuteño de treinta y cuatro años, dueño de su propia funeraria, la funeraria San Martín. Lleva veinte años recogiendo cuerpos en Cúcuta y en la frontera. Hoy es una de las personas en la capital Norte de Santander que recoge los cadáveres en las trochas, la mayoría de venezolanos. Va a recogerlos porque lo llaman, no porque lo paguen: su labor casi nunca es remunerada. (Tapia Jáuregui 2021: 206)

O Sonia Bermúdez:

Una guajira de sesenta y cuatro años, también lo ha hecho en Riohacha. En sus seis hectáreas de tierra ha construido su propio cementerio para sepultar a los que nadie reclama y a los venezolanos cuyas familias no pueden pagar una funeraria. (Tapia Jáuregui 2021: 213-214)

Sobre este aspecto es intervenida la misma autora en una entrevista a Nelson Rivera (2021):

Aunque *El tercer país* es una novela, necesité acercarme a un cementerio perdido en la mitad de la nada al que iban a parar hombres y mujeres sin nombre ni nadie que los reclamase, o cuyos familiares apenas disponían de dinero y medios para darles sepul-

tura. Solo después de escuchar, ver, oler y percibir ese dolor polvoriento y áspero fui capaz de comprender cuáles son los temas centrales que recorrerían una tragedia antigua y universal que se repite. (Rivera 2021)

Y también se explican según las leyes de la pura, la más descarada realidad los accidentes misteriosos que jalonan la vida de El tercer país, donde como en *Pedro Páramo* la muerte parece confundirse con la vida, los vivos con los muertos, en un estado de yuxtaposición del aquí y del más allá que, sin embargo, es solo aparente, fruto de una simulación orquestada por los actores de la mala vida:

Así ocurrían las cosas en la sierra. Las ánimas y los vivos se mezclaban en una cortina de bruma hasta formar un pelotón de desgracias que servían para ahuyentar los curiosos y solapar a los verdugos. Los espíritus eran útiles para todos. Ayudaban a camuflarse y facilitaban las cosas para aquellos que no querían ser vistos ni encontrados [...] Los quejidos y gritos atribuidos a fantasmas servían para enmascarar ajusticiamientos y palizas. Las ánimas y los espantos levantaron un gobierno del más allá en la tierra: que si la desgraciada novia vestida al pie de la carretera, o el hombre invisible que silbaba en la oscuridad. Todos aquellos inventos se convirtieron en el disfraz con el que guerrilleros, traficantes y soplones disimulaban sus fechorías. (Sainz Borgo 2021: 207-208)

Si, como dijo Carlos Monsiváis, la condición de Comala «no es el más allá sino el aquí para siempre» (cit. en Báez Durán 2000), una realidad a la cual parece negada toda forma de expiación y trascendencia, El Tercer País no está menos trágicamente clavado a las leyes terrenales, sin bien monstruosamente deshumanas de la realidad. A estas, como se decía, parecen resistir solo figuras de mujeres que, como las “Antígonas” de *La sombra de Orión* «se enfrentan con la palabra y con acciones pacíficas a los guerreros», (Jaramillo 2020), «dispuestas a violar una ley arbitraria para hacer lo que juzgan correcto» (Rivera 2021: 9), haciendo del espacio “liminal” del cementerio el baluarte de una orgullosa rebeldía.

La frontera está crucialmente en juego en las simbolizaciones espaciales de la novela: entre la sierra oriental y la occidental (entre Venezuela y Colombia), la acción converge en el cementerio de “El tercer país”, lugar fronterizo entre los vivos y los muertos, en una dimensión que mete a prueba las fronteras entre el aquí y el más allá. Como el “tercer espacio” de Bhabha, el

tercer país es un lugar liminal, un intersticio, y un contraespacio, según Foucault, que identificaba en los cementerios el ejemplo más evidente de heterotopia: “espacios otros”

qui ont la curieuse propriété d’être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu’ils suspendent, neutralisent o inversent l’ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, réflétés ou réfléchis (Foucault 1994: 14, 12).

Sin embargo, en las topografías literarias latinoamericanas, como se ve, los cementerios asumen una incongrua centralidad, hasta resultar en cierto sentido debilitado el factor excéntrico, la carga de extraterritorialidad que les atribuía Foucault, neutralizándose en una topografía en la cual vida y muerte se infiltran mutuamente, donde, como reflexionaba la misma Sainz Borgo, «la muerte se vacía de su excepcionalidad, se normaliza, se da por sentada» (Rivera 2021): el cementerio que se vuelve la casa, la residencia de los vivos, de Visitación y Angustias que deciden «vivir enterrando» (Sainz Borgo 2021: 162), en *El Tercer País*, la fosa común en el mismo recinto urbano, corazón oscuro de la ciudad, en *La sombra de Orión*, que amenaza con tragarse la ciudad entera de Medellín en los pronósticos de Montoya-Cadavid (Jaramillo 2020). Símbolos potentes del colapso de la *polis* latinoamericana, estas necrópolis literarias son reflejos de aquellas fenomenologías de la muerte que Achille Mbembe estudia en su *Necropolítica*, con el intento de superar la biopolítica, incapaz de dar cuenta de las formas de administración del derecho a la vida y a la muerte en los países desfigurados por el colonialismo, en la época de la modernidad tardía; pero son también resguardos extraordinarios de una *civitas* de la *pietas* ejercida desde la iniciativa privada por intrépidas Antígonas, obstinadas en la búsqueda señalada por Calvino en el famoso epílogo de *Le città invisibili*: «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio» (Calvino 2016: 160).

5. Palabras finales

Mientras tanto, sobre nosotros que escribimos, leemos, observamos desde los suaves algodones intelectuales de nuestras “ciudades letradas”, más o menos lejos de las llamas de aquellos infiernos, sobre nosotros que «al margen, aún vivos, miramos los intersticios» de aquellas fronteras, que «desde la Historia espíamos hasta sus expulsados» (Villoro 2001: 28), siguen pesando

inquietantes preguntas, hijas de la famosa pregunta de Adorno sobre la poesía después de Auschwitz. Sobre ello reflexiona lúcidamente el propio Montoya en sus conversaciones con Carlos Jaramillo sobre *La sombra de Orión*, una investigación sobre el mal que tal vez, con su obstinado ejercicio estilístico sobre las formas de la violencia, es «una cara más más de la crueldad humana». Quizás no de la crueldad, ciertamente de la injusticia que con implacable crueldad rige las estructuras de la ciudad de los hombres...

Bibliografía

- Abad Faciolince, H. (2008). «Estética y narcotráfico». *Revista de Estudios Hispánicos*, 42 (3):513-518, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2880432> (10/10/2023).
- Abad Faciolince, H. (1998). *Fragmentos de amor furtivo*. Madrid: Editorial Alfaguara.
- Báez Durán, M. (2000). «El silencio y las voces errantes en Pedro Páramo». *Sueños de la Laguna*, Dirección Municipal de Cultura, 2000. <https://toniconcordia.atspace.cc/baez.htm> (23/08/2024).
- Calvino, I. (2016) *Le città invisibili*. Milano: Mondadori.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2017). *Medellín: memorias de una guerra urbana*, CNMH, Corporación Región, Ministerio del Interior, Alcaldía de Medellín, Universidad EAFIT, Universidad de Antioquia.
- Claudel, P. (1965). «Conversations dans le Loir-et-Cher». *Œuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Echeverría, I. (2018). «Jorge Franco Ramos cuenta la historia de una sicaria de Medellín». *Babelia (El País)*, 19 de septiembre.
- Foucault, M. (2008). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de E. C. Frost. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1994). «Des espaces autres». *Dits et écrits II*. 1976-1988. Paris: Gallimard: 1571-1581.
- Franco Ramos, J. (2004). *Rosario Tijeras*. Bogotá: editorial Planeta Colombiana.
- García Canclini, N. (1007). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: editorial Universitaria de Buenos Aires.

- Garrido Alarcón, E. (2008). «Construir una ciudad para la memoria: *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita». *Revista de Filología Románica*, VI: 161-171.
- Geffer, R. (2003). «Introduzione a La città come testo». Atti del Convegno (Trieste, 3 dicembre 2003). *Prospero. Rivista di culture anglo-germaniche*, 10: 7-14.
- Giraldo Luz, M. (2001) *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Andrés Bello.
- González-Palomares, J. (2014). «Estrategias narrativas para (no) mostrar el mal. Representación de la violencia y el horror: la parte de los crímenes en 2666 de Roberto Bolaño». Hartwid, S. (ed.) *Culto del mal, cultura del mal. Realidad, virtualidad, representación*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Heffes G. (2008). *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Henao Jaramillo, S. (2021). *La escucha y la escritura. Notas sobre La sombra de Orión, de Pablo Montoya*. Memoria Académica. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15845/pr.15845.pdf (13/04/2024).
- Jácome Liévano, M. R. (2009). *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Bogotá: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Jameson, F. (1989). *Il Postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*. Milano: Garzanti.
- Jaramillo, C. A. (2020). «“La sombra de Orión”. Escribir sobre la violencia es meter la cabeza en lo oscuro. Entrevista a Pablo Montoya». *Abisinia Review*, no. 20, febrero. <https://www.abisiniareview.com/la-sombra-de-orion-escribir-sobre-la-violencia-colombiana-es-meter-la-cabeza-en-lo-oscuro/> (19/04/2024).
- Llarena, A. (2007). *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*. México: Universidad Autónoma De Sinaloa Editorial.
- Locane, J. J. (2012) «*La Virgen de los sicarios* leída a contrapelo: para un análisis del *flâneur* en tiempo de aviones y redefinición del espacio público». *Calle14*, no. 9, vol. 7, junio-diciembre.
- Locane, J. J. (2016). *Miradas locales en tiempos globales: Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Mbembe, A. (2016) *Necropolítica*, con un saggio di R. Beneduce. Verona: Ombre corte.

- Menton, S. (2007). *La novela colombiana, planeta y satélites*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Montoya, P. (2000). «La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana (década de 1990)». *América: Cahiers du CRICCAL*, no. 24, “Les nouveaux réalismes”: 49-55.
- Montoya, P. (2004). *La sed del ojo*. Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Montoya, P. (2012). *Los derrotados*. Madrid: Punto de vista Editores, 2017.
- Montoya, P. (2014). *Tríptico de la infamia*. Penguin Random House.
- Montoya, P. (2021) *La sombra de Orión*. Penguin Random House.
- Nuzzo, G. (2018) «Entre imágenes y palabras: juegos de las memorias en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya». *Ensayos Americanos*, ed. por M. Colucciello, G. D'Angelo y R. Minervini, Penguin Random House, Universidad Católica de Colombia: 309-332.
- Nuzzo, G. (2019a). «“Pupilas sedientas”. Fenomenología de la mirada fotográfica en la obra de Pablo Montoya, entre eros y violencia». *America: il racconto di un continente*, a cura di F. Cecere e S. Regazzoni, Edizioni Ca' Foscari: 405-424.
- Nuzzo, G. (2019b). «En la sombra de Montaigne: *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya, entre el ensayo y la ficción». *Quaderni ibero americani*, gennaio-dicembre no. 109: 55-69.
- Nuzzo, G. (2022). «Los testimonios de las Antígonas latinoamericanas: *Antígona Tribunal de mujeres* y *Antígona González*». *Sognavamo nelle notti feroci, speranze, ossessioni e ricordi di sopravvissuti*, ed. Giulia Nuzzo. Officine: 293-326.
- Orella Díaz Salazar, V. (2012). «*La Virgen de los Sicarios*: el escritor y la ciudad en el nuevo fin de siglo». *Recherches*, no. 8.
- Puerta Domínguez, S. (2019). «La construcción cinemática de la ciudad: una aproximación a la actualidad de la Medellín representada». *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad*, vol. 11, no. 21: 285-310..
- Rama, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Cali: Ediciones del Norte.
- Rivas Luz, M. (comp.) (2021). *Otra tierra, otro mar. Crónicas de la migración venezolana en Colombia*. Colombia: Frontera Viva.
- Rivas Luz, M. (2022). «El país desde lejos: la migración venezolana en las ficciones de Karina Sainz Borgo». Da Silva Capaverdi T., Bevilacqua Maioli J. (eds.), *Literatura venezolana en perspectiva: voces contemporáneas*. Niterói: Makunaima: 195-218.

- Rivera, N. (2021) «Entrevista a Karina Sainz Borgo. Los que aparecen en *El Tercer País* son lugares y personas aplanados por el dolor». *Papel Literario. El Nacional*, 28 marzo. [https://www.elnacional.com/papel-literario/karina-sainz-borgo-los-que-aparecen-en-el-tercer-pais-son-lugares-y-personas-aplanados-por-el-dolor/\(19/04/2024\)](https://www.elnacional.com/papel-literario/karina-sainz-borgo-los-que-aparecen-en-el-tercer-pais-son-lugares-y-personas-aplanados-por-el-dolor/(19/04/2024)).
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.
- Romero, J. L. (1976). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI.
- Rotker, S. (2019). «Ciudades escritas por la violencia». *Cuadernos de Literatura*, 23.45: 192-211.
- Rulfo, J. (2000). *Pedro Páramo*, edición de J. C. González Boixo. Madrid: Cátedra.
- Sainz Borgo, K. (2019). *La hija de la española*. Penguin Random House.
- Sainz Borgo, K. (2021). *El Tercer País*. Penguin Random House.
- Scarano, L. (1999). «Ciudades escritas (Palabras cómplices)». *CELEHIS*, 11: 207-234.
- Solanes, A. (2008). «Raúl Zurita: “Escribir es suspender la vida”». *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 702: 99-120.
- Tapia Jáuregui, T. (2021). «Morir en la frontera: los cuerpos huérfanos entre Colombia y Venezuela». *Otra tierra, otro mar. Crónicas de la migración venezolana en Colombia*. Rivas Luz, M (comp.), Frontera Viva: 205-216.
- Toro, V. (2013). «La ciudad-aleph: *Angosta* de Héctor Abad Faciolince». *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, (9): 1-14.
- Vallejo, F. (1994). *La Virgen de los sicarios*. Madrid: Alfaguara.
- Vanegas Vásquez, O. K. (2020) *Imaginarios políticos del miedo en la narrativa colombiana reciente*. Sello editorial Universidad del Tolima.
- Vanegas Vásquez, O. K. (2021). «Nueve preguntas a Pablo Montoya. Peregrinaciones del artista, el pensador y el personaje literario». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. IX, no. 2, verano: 483-492.
- Vanegas Vásquez, O. K. (2021). «En conversación con Pablo Montoya. Iluminaciones de la palabra. A propósito de *La sombra de Orión*». *Revista de Literaturas Modernas*, vol. 51, no. 2, jul-dic.: 97-113.

- Vanegas Vásquez, O. K. (2022). «La estética de lo imposible: exhumación, identidad y desborde en la novela colombiana». *Mitologías hoy*, vol. 26, junio:115-127.
- Vanegas Vásquez, O. K. (2023). «Lo visual y lo sonoro como expresión estética de la desaparición y la muerte en la novela colombiana». *Revista Guillermo de Ockham*, 21(1): 159-176.
- Villoro, Juan (2001). «Lección de arena. “Pedro Páramo”». *Efectos personales*. Madrid: Anagrama: 13-28.
- Zurita, R. (1985). *Canto a su amor desaparecido*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Zurita, R. (2000). «Poesía y Nuevo Mundo». *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Bogotá: Editorial Andrés Bello.