

PRINCIPIOS ESTÉTICOS DE LA NOVELA URBANA, CRÍTICA Y CONTEMPORÁNEA (PRIMERA PARTE)

Artículo de investigación

SECCIÓN
TRANSVERSAL



Mario Armando Valencia

Universidad del Cauca / mavalencia@unicauca.edu.co

Nacido en Manizales, es licenciado en filosofía y letras, magíster en literatura, y candidato al doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos. Es poeta, ensayista y crítico de arte, así como docente de Estética del Departamento de Filosofía de la Universidad del Cauca y de la maestría en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica (UTP) de Pereira. Es autor de los libros *Cascabeles para el gato: filosofía para poetas y poesía para filósofos* y *Beatriz: lo femenino como categoría estética*, entre otros. Es miembro del grupo de Investigación en Cultura y Política de la Universidad del Cauca y del Grupo de Arte y Cultura de la UTP.

RESUMEN

El presente artículo propone y desarrolla cinco de diez principios estéticos para el análisis de la categoría “novela urbana contemporánea y crítica”, que se plantean en el contexto de una investigación más amplia, titulada *La dimensión crítica de la novela urbana contemporánea en Colombia*. Este *corpus* teórico pretende dar cuenta de las posibilidades estéticas de la novela urbana crítica contemporánea como un nuevo género de arte urbano, y para ello presenta como horizonte de referencia una serie de novelas, a las que hacemos alusiones directas e indirectas, escritas y publicadas en Colombia en los últimos treinta años, en diálogo con el desarrollo de las artes visuales en el mismo periodo en el país.

PALABRAS CLAVES

ciudad, crítico, polis, relación, urbe

AESTHETIC PRINCIPLES FOR THE URBAN, CRITIC AND CONTEMPORARY NOVEL

ABSTRACT

The present article intends and develops five of ten aesthetic principles for the analysis of the category “urban, contemporary and critical novel”, that we propose in the context of a wider investigation entitled *The critical dimension of the contemporary urban novel in Colombia*. This theoretical *corpus* seeks to give an account of the aesthetic possibilities of the urban contemporary critical novel as urban art of new gender, and for that purpose it proposes as reference horizon a series of novels, to which we make direct and indirect allusions, written and published in Colombia in the last thirty years, in dialogue with the country’s development of the visual arts in the same period.

KEY WORDS

city, critical, *polis*, relationship, urban

PRINCIPES ESTHÉTIQUES DU ROMAN URBAIN, CRITIQUE ET CONTEMPORAIN

RÉSUMÉ

Le présent article propose et développe cinq de dix principes esthétiques pour l’analyse de la catégorie “roman urbain contemporain et critique”, qui sont exposés au contexte d’une recherche plus large, intitulée *La dimension critique du roman urbain contemporain à la Colombie*. Ce *corpus* théorique prétend faire état des possibilités esthétiques du roman urbain critique contemporain comme un nouveau genre d’art urbain, et pour cela on présente comme horizon de référence une série de romans, auxquels on fait des allusions directes et indirectes, écrits et publiés à la Colombie pendant les derniers trente ans, en dialogue avec les arts visuels pendant la même période au pays.

MOTS-CLÉS

critique, *polis*, relation, ville

PRINCÍPIOS ESTÉTICOS DA NOVELA URBANA, CRÍTICA E CONTEMPORÂNEA

RESUMO

A presente matéria propõe e desenvolve cinco de dez princípios estéticos para a análise da categoria “novela urbana contemporânea e crítica”, que propomos no âmbito de uma investigação maior, intitulada *A dimensão crítica da novela urbana contemporânea na Colômbia*. Este *corpus* teórico pretende dar conta das possibilidades estéticas da novela urbana crítica contemporânea como arte urbana de novo gênero, e para isso propõe como horizonte de referência uma série de novelas, às que fazemos referências diretas e indiretas, escritas e publicadas na Colômbia nos últimos trinta anos, em diálogo com o desenvolvimento das artes visuais, no mesmo período no país.

PALAVRAS-CHAVE

cidade, crítico, *polis*, relação, urbe

KALLARIY SUMAKAY YUYAY KILKAYPA ATUNPACHA KAUGSAY SUYU, PIÑAYPA UAN KAY KUTIJ PUNCHAKUNAPI

PISIIYACHISKA

Kaipi kilkaska niymi uan rimaymi pichka sumakay kallariypa chungapi kauachiypama pi kaj kaypa "yuyay kilkaypa atunpacha kausay suyu kay kutij punchakunapi" uan piñaypa, ima niykanchi chi suj atunpi kauachiypa kilkay sutichiyka Colombiapi kaj chisuyu piñaypa kay kutij punchakunapi yuyay kilkaypa. Kaypa nukakay niyka munaymi karaiy uillay chikuna sumakay kangapa yuyay kilkaypa atunpacha kausay suyu piñaypa kay kutij punchakunapi imapa tukuskayuyaipi atun pacha kausay suyu musupi kikinkay chipa ka niypa imasa chipi suyu niykaypa suj nukakay yuyaykuna kilkaypa, imakuna ruraypa niykay chipi uan chasama, Combiapi kilkaskakuna uan uillachiypa en los chiyllapi kimsa chungu uatakunapi, rimaypa chiuu purichispa tukuska yuyaipi kunapa kauachispa kay atun pacha uatakuna chiyllapi.

RIMAYKUNA NIY

achka uasi tyay suyupi, achkakuna, atun pacha suyu, piñaypa, uillakuy

Recibido el 29 de agosto de 2009

Aceptado el 20 de septiembre de 2009

1. De la tríada urbe, ciudad y polis: (Urbs)

La tipificación, o, si se nos permite, la *esencia semántica del calificativo urbano*, se ha transformado radicalmente en el espacio-tiempo de la novela sobre la ciudad, en los últimos doscientos años, por tres vectores fundamentales: el político, el social y el tecnológico, que a su vez constituyen los vectores que convergieron para permitir la aparición de la ciudad.

Esta, en apariencia, sencilla tríada se ramifica en innumerables series divergentes, complementarias, yuxtapuestas y contradictorias, que hacen que el fenómeno de la ciudad sea complejo y fascinante. Todo lo demás, el simple paisaje-cuerpo, argot o palabra, son sólo temas, abordajes a través de superficies de color gris cemento, que a menudo suplantando otras esencias mentales: neocostumbrismos, parroquianismos metropolitanos y otras puestas en escena. Pero es claro que la estructura de lo urbano está articulada por esas tres fichas: si se toca una, se mueve todo el bloque. Como lo desarrollaremos en el siguiente capítulo, en los casos de Fernando Vallejo y Antonio Caballero, por ejemplo, los cambios físicos de un país que transita de lo rural a lo urbano, el cambio en las formas de asumir los espacios públicos, las alteraciones del paisaje y los dinámicos movimientos de los imaginarios, producen personajes e historias que difícilmente hubieran podido concebirse en las ciudades colombianas de la primera mitad del siglo XX.

El efecto de dichas transformaciones y movimientos, y su presencia mostrada de manera adecuada en la literatura y en el arte, a través de prácticas, ideas, costumbres o símbolos, es decir, a través de la efectuarización estética en el universo de la cultura, es lo que nos permite llamar arte urbano o literatura urbana a una obra cualquiera.

En el proceso de desarrollo de la ciudad moderna, esa radical alteración espacio-temporal —que ha implicado una alteración y una transformación radicales de

nuestras nociones de realidad (y con ellas, de nuestros sistemas de re-presentación estética),¹ de nuestros imaginarios sociales, de nuestras formas de percibir y expresar el mundo, y, en suma, de nuestra mentalidad— en todas las latitudes, tiene como antecedentes básicamente otros tres grandes cismas: la migración del campo a la ciudad, la expansión urbana y la explosión demográfica.

En el origen de la ciudad moderna (Sjoberg, 1982), la especialización del trabajo exigió la cooperación laboral, que naturalmente buscaba el aumento de la capacidad productiva a través de la concentración de personas. Esa cooperación se daba en dos niveles: individual y colectivo. Tal aumento de productividad desencadenó el desplazamiento masivo al casco urbano de trabajadores (obviamente también de campesinos) de la industria primaria y secundaria (elaboradores, transformadores de materias primas) hacia el sector terciario, de servicios. Estos movimientos poblaron el universo social metropolitano de contadores, abogados, distribuidores, intermediarios, intelectuales y burócratas, clases sociales alejadas de la transformación material del mundo, y sin las cuales no es posible ese extraordinario fenómeno que conocemos como ciudad. Sin estos cambios operados en las ciudades modernas en general, hubiese

1 La historia de la re-presentación estética en Occidente es también la historia de las formas simbólicas que el hombre ha desarrollado a lo largo de su existencia, para establecer relaciones entre el mundo de la cultura y la realidad, entre el signo y el mundo, desde Platón hasta Ludwig Wittgenstein, pasando por Charles Peirce y Ernst Cassirer; una forma de re-representar es también una concepción de la realidad. Ahora bien, nuestra perspectiva socioestética y sociosemiótica parte de la idea de que el análisis técnico o estructural de una obra no es suficiente para comprenderla en su totalidad, sino que es necesario tener en cuenta el contexto, el curso general de la vida social en la cual se da, aunque sin caer en instrumentalizaciones radicales, que nieguen la dimensión puramente poética de la misma. En este sentido, la historia del concepto de mimesis (como la historia de las formas artísticas y literarias, de los "ismos" y las tendencias, de las teorías del lenguaje y de los símbolos) no es simplemente la historia del concepto de "copia", sino toda una descripción analítica, a lo largo de la historia, acerca de cómo se configura el mundo.

sido casi imposible concebir un personaje como Gregorio Camero en *Los Parientes de Ester*, de Luis Fayad, y definitivamente imposible pensar en personajes como Federico en *Gabriella Infinita*, de Jaime Alejandro Rodríguez.

El logro, construcción, y algunas veces, diseño de este sofisticado artefacto, exigió como condiciones básicas, en la movilización de los factores social, político y tecnológico, el desarrollo a saltos gigantescos de los medios de transporte —buque-ferrocarril-automóvil-metro-avión—, así como una revolución espeluznante en el terreno de las comunicaciones —telégrafo-teléfono-imagen satelital-ciberespacio. Sólo comprendiendo ese complejo universo de tripulación, comprensión, transformación y vivencia del mundo, en sus distintos momentos y en sus distintas fases, podremos comprender el carácter y la semántica de lo urbano, en sus especificidades temporales, espaciales, socioculturales e históricas.

La migración del campo a la ciudad y la expansión, a la vez que produjeron una explosión demográfica, generaron dos movimientos en el interior de la ciudad, uno centrípeto y otro centrífugo (la gente que venía del campo y la gente del centro de la ciudad que se desplazaba hacia la periferia), movimiento de ampliación y reducción, de contracción y dilatación, mimesis de lo celular, simulacro de lo vivo, dinámica que podremos apreciar más adelante, en el paradigmático caso de *Ciudad Babel*, de Luis Barros Pavajeau. El movimiento centrípeto implicaba el desplazamiento del campo a la ciudad; el centrífugo, el desplazamiento del centro de la ciudad a la periferia, movimientos opuestos que modelan físicamente la ciudad y le dan su ritmo residencial, social, económico y vivencial, hecho que en nuestro país empezó a describir y a analizar Andrés Caicedo.

El resultado de esta reacción en cadena —lo migratorio, lo expansivo y lo explosivo— activa el detonante que hace estallar en mil pedazos la forma de representación espacio-temporal del hombre moderno y, en consecuencia, las formas de expresión de esa realidad. El tránsito, como lo hemos dicho antes (véase la nota 1), de una idea ingenua de realidad aristotélico-platónica a las formas sofisticadas de simulacros virtuales contemporáneos, también se da en las formas narrativas de las novelas urbanas escritas en los últimos treinta años en Colombia. La realidad, ciertamente “ingenua” que se advierte en la obra de Fernando Vallejo, poco a poco se transforma y da paso a los simulacros de los novelistas más contemporáneos. Los efectos, como es bien sabido, se dan en todos los órdenes, pero es en el *ámbito de lo*

mental, de las actitudes, en el plano de transformación que se ha operado en los imaginarios, a causa de la perspectiva socioestética crítica de esta investigación, donde nos interesa situarnos.

También en el Renacimiento se dieron revoluciones en todos los órdenes, pero, para efectos estéticos, el cambio de la representación del espacio como ilusión óptica (como *trompe l'oeil*) en todas sus dimensiones, es el que le interesa al pintor; así como la reintroducción del mundo de lo real cotidiano al universo de la literatura es uno de los aspectos estéticos que más le interesa al escritor de novela urbana crítica contemporánea. La ciudad moderna, como lugar cultural de arribo, implicó la transformación radical de la manera de percibir el mundo y de expresarlo, pero en ningún caso, como en las demás artes, la desaparición total, radical, de las formas de relación entre la forma simbólica estética de la ciudad y el mundo, que había logrado la larga tradición de Occidente.

Tiempo y espacio se dilatan, se hacen imperceptibles, inasibles, se opera una mutación estructural en términos de umbrales, intersticios y fractalidades en el interior de la novela urbana, pero, contrario a lo que podría pensarse, la realidad social y cultural, el mundo de lo concreto —como lo dirá Ignacio Escobar, el personaje de Antonio Caballero en *Sin Remedio*—, en lugar de desaparecer, se potencia. Como ya lo hemos dicho, la literatura que hablaba de la ciudad en el siglo XIX medía y expresaba su tiempo con un reloj distinto al de la literatura de las primeras décadas del siglo XX. Asombrosos, por decir lo menos, nos resultan los artefactos con los que medimos hoy en día nuestro tiempo, al igual que las formas que los novelistas urbanos actuales utilizan para expresarlo.

2. Del plano y del mapa

Sobre este tema en particular, debemos hacer varias precisiones, y para ello acudimos a las luces que nos aporta Walter Benjamin, en su célebre *Crónica de Berlín* (Benjamin, 1995). En ella encontramos los indicios que nos permiten comprender lo que implica un viraje drástico en el tema de la representación narrativa literaria, de la producida en y desde la base de una ciudad moderna hasta una postmoderna, esto es, desde las formas figurativas de representación hacia unas abstractas, y, más recientemente, conceptuales y mediáticamente virtuales.

En el plano tecnológico, en las primeras décadas del siglo XX *la noción de espacio se aprehende y expresa en mayor medida desde lo visual figurativo* que desde lo mental-conceptual. Lo anterior puede observarse al detenernos en las formas visuales que tratan el tema de la ciudad, expresadas por los artistas modernos y las vanguardias artísticas del siglo XX, entre 1890 y 1930 aproximadamente, visiones en las que, en términos generales, se da la presencia de paisajes reconocibles, de figuración humana y de descripciones llenas de datos más o menos exactos, de lugares y paisajes de ciudad. De hecho, cuando Benjamin (a partir de nociones expresionistas) habla de plano, semánticamente se está refiriendo a *mapa*: el detalle de los signos inventados, de los colores, de las indicaciones precisas de sitios en términos de imágenes-figuras, de las personas o relaciones, está ligado a lo narrativo descriptivo, a la construcción de una imagen figurativa completamente representativa, con un contorno identificable con algún aspecto conocido de la realidad urbana, que permite al lector ubicarse y orientarse con claridad.

Benjamin quiere llegar a los lugares por señales concretas, no por coordenadas.² Como cuando usted le indica a un amigo: *desciendes por la calle tal, al final de la calle encontrarás una tiendita de color verde, volteas a la derecha, en la mitad de la cuadra un señor que vende tal producto en la puerta de su casa te indicará la entrada a la sala de reuniones de la junta de acción comunal*. Esta noción espacial está basada en la diferenciación del espacio en una ciudad aún no fragmentada, con cierta unidad, donde las partes se diferencian entre sí y tienen señales características. Eso es lo que hacen Fernando Vallejo con la calle Junín en el centro de Medellín, o Antonio Caballero y Luis Fayad con el centro de Bogotá: realizan una utilización pormenorizada de la descripción, hasta lograr pintar el espacio de la ciudad, detallar las partes cuyas sumatorias constituyen un todo.³

2 Es decir, en el texto nos situamos ante descripciones visuales físicas, de la misma manera en que ante un mapa geográfico nos situamos ante dibujos de montañas, ríos, casas, lugares, etcétera, y de forma distinta a cuando estamos pensando en términos de plano o cuando nos situamos ante un plano. En este último caso, en lugar de situarnos ante una descripción visual, el plano constituye una nomenclatura, una realidad geométrica que da cuenta de las líneas que nos sirven para determinar la posición de un punto y de los ejes o planos referidos a dichas líneas, lo que constituye una realidad abstracta, un código abstracto invisible. Es en parte lo que acontece con el desarrollo de la novela urbana, un tránsito de cierta visibilidad figurativa a una invisibilidad abstracta e incluso numérica.

3 Siguiendo a Juan Carlos Pérgolis (1995), los mapas de Vallejo, de Caballero y de Fayad (analizados en este trabajo) establecen una

Aunque es cierto que el expresionismo es la puerta de acceso al arte abstracto, en él aún pervive la figura humana, la historia personal, el contorno. Aunque tanto el expresionismo —en algunas de sus tendencias— como el impresionismo se apartan anti-miméticamente de esas formas de representación, buscando diluir la representación hiperrealista tradicional, aún no reemplazan del todo la representación real del mundo por la mental, y sólo hacen mediar intensamente dicha representación por la percepción y la vivencia subjetiva.

Por otra parte, Benjamin (1995) nos hace notar que, en su momento, no existía un plano militar de la ciudad de Berlín, porque se desconocía el escenario de la guerra futura, lo que nos indica con claridad la asociación e *interdependencia entre el espacio urbano y político*, pues el espacio es el escenario donde se dan físicamente las luchas por el poder, y toda transformación tecnológica del espacio —de la que el plano es su representación abstracta— está mediada y es el resultado de un juego de poder, antes que de una decisión puramente técnica o estética. Por tal razón, en la evocación de Benjamin los lugares de reunión intelectuales y políticos son indicados con prioridad en el mapa.

En Colombia, esas luchas por el poder derivadas de la transformación de la ciudad unitaria detallada en la ciudad inestable fragmentada, en la novela urbana colombiana se traducirán en el cambio de unas luchas por el poder entre liberales y conservadores —de las que da cuenta la obra de Vallejo—, o entre políticos tradicionales y guerrilla utópica —a las que se refiere Antonio Caballero—, a unas luchas por el poder inscritas en el complejo marco del narcotráfico, la explosión

relación de los lugares que describen como partes independientes, pero pertenecientes a un todo, concibiendo la ciudad como una unidad reconstruible a través de la articulación o reinserción de las partes a ese todo. Esta concepción de la ciudad como un todo que se detalla dará paso —en narradores como Rafael Chaparro Madiedo— al abordaje, ya no de detalles pertenecientes a un todo, sino de fragmentos que en sí mismos constituyen un todo; lo mismo acontecerá con Alonso Sánchez Baute cuando habla del fragmento norte de la ciudad, del Chicó. En el caso de Jorge Franco, esta fragmentación de la ciudad ya no se revelará en una poética del barrio, como en Fernando Vallejo, sino en una poética de la comuna como fragmento inestable, pequeña ciudad anómica y autónoma para cuya orientación y ubicación no es suficiente el mapa, sino que se ha convertido en una localidad que el ciudadano ha interiorizado como realidad espacial, y como territorio geoméricamente delimitado, equivalente a otros y regulado por patrones culturales y sociales propios. Estas últimas ciudades (las fragmentadas: Bogotá o Medellín), para su comprensión y expresión literaria, responden más a la noción de plano que de mapa, pues son ciudades caracterizadas mentalmente, antes que visualmente.

demográfica, la migración campo-ciudad, el desplazamiento, etcétera, presentes en escritores como Jorge Franco, Mario Mendoza, Alonso Sánchez Baute y Efraím Medina Reyes, entre otros.

El mapa representa también el universo social de la ciudad moderna, respecto a la cual el prostíbulo y el café son *escenificaciones fractales*, microrreproducciones, así como el jardín (o el parque), lugares de encuentro y socialización, y la escuela, como lugar-mojón donde el hombre, la mujer y el niño modernos encuentran y construyen el mundo con relativa claridad, mediados por la presencia física y cultural del *otro*; donde la alteridad todavía existía y se manifestaba figurativamente. Tales referentes urbanos van desapareciendo poco a poco de las novelas urbanas colombianas, para ser reemplazados por lugares virtuales de encuentro sexual, por las grandes discotecas, la prostitución móvil (el sistema prepago)⁴ y la virtual, los grandes moteles, los grandes conjuntos cerrados y, en general, por espacios abstractos en los que se resuelve la vida concreta, planos y dimensiones en los que se ha perdido el concepto de ciudad como totalidad, para dar paso a múltiples ciudades dentro de la ciudad, y a un universo radicalmente individualizado, lo que se traduce en historias unipersonales, como más adelante lo mostraremos al abordar *Al diablo la maldita primavera*, de Sánchez Baute.

3. De los lugares como interpretación

Una parte fundamental de la poética del espacio, desplegada en la novela urbana contemporánea, nos remite a una particular *"hermenéutica de los lugares"*, cuyos principios se articulan perfectamente con la estética relacional (socioestética y sociosemiótica), que tiende a desplegarse en los últimos procesos narrativos contemporáneos. Siguiendo a Xavier Laborba (2007), las mutaciones que produce la cultura —en su diario y constante proceso de incidencia en los espacios— determinan una serie de características que dotan a los lugares de sentidos profundos. Los personajes de Mario Mendoza, en *Scorpio City*, o de Adalberto Agudelo Duque, en *De rumba corrida*, no sólo recorren lugares, sino que son penetrados como subjetividades

4 Este tema encuentra un particular desarrollo en la obra de Gustavo Bolívar *Sin tetas no hay paraíso* (2005), ampliamente conocida por su adaptación como serie televisiva y que aquí hemos obviado por su precario nivel literario como novela, pero que es de valiosa utilidad para el análisis de este tema, como documento periodístico y como crónica.

por esos lugares, son habitados por los espacios, y esa afección redundante en el despliegue de unos esquemas y unas formas de percibir que transmiten a los lectores la naturaleza de esos lugares como ideas, símbolos y mundos; la ciudad habla a través de ellos, aunque ellos —como es el caso de la novela de Agudelo Duque— hablen poco de la ciudad. La novela urbana contemporánea y crítica no se limita a hacer apuntes sobre la ciudad, sino que utiliza todos sus elementos como caja de resonancia a través de la cual la ciudad se expresa.

Ese trasegar del ser social por las ciudades termina configurando textos de interpretación que, convertidos en analogías urbanas (lo que Carlos Niño Murcia denomina ciudades análogas), terminan intensamente potenciados en sus significados y sentidos gracias a la literatura.⁵ Esto hace que los lugares dejen de ser telones de fondo y se conviertan en otro tipo de actores y, en el caso de la novela urbana mejor lograda, en protagonistas de las historias. Laborba enumera los principios que es preciso tener en cuenta en esta hermenéutica de los lugares.

En primera instancia, hablamos de una articulación —que se da en el espacio— entre memoria y lugar, y que la convierte en un lugar sembrado de signos temporales por rastrear, lo que da cuenta del hecho de que la memoria ocupa un espacio físico, puesto que el espacio vivido es la síntesis de todos los espacios (la casa, el apartamento, la oficina, el parque, por ejemplo). Es entonces cuando asistimos a las novelas basadas en las artes del recuerdo, y a la constitución misma de la idea de patrimonio, cuando lo recordado adquiere un valor histórico que contribuye a la comprensión de las identidades individuales y grupales, como acontece con *El Río del tiempo*, de Fernando Vallejo; con *El Patio de las vientos perdidos*, de Roberto Burgos Cantor; y con la obra plástica de Luis Fernando Peláez, por ejemplo.

El valor que adquiere la memoria hace que sea asociada a un tesoro. En la novela urbana que potencia los lugares de esta manera, asistimos a recorridos temporales

5 Esta potenciación de los lugares es la que paulatinamente, y a lo largo de la novela urbana contemporánea, convierte a la ciudad en protagonista. Esto quiere decir que las categorías "pensar", "construir" y "habitar", propias de la hermenéutica de Martin Heidegger y Josep Muntañola, rebasan los límites de detalles y sitios, para ampliarse a la ciudad como tal, ya sea a través de espacios específicos, del mundo de los personajes, de patrones culturales urbanos, etcétera, o a través de la permanente reflexión autoconsciente y asidua con la que personajes, narradores y situaciones aluden al espacio urbano como otra subjetividad, como otro personaje.

en los cuales se exponen los signos individuales y colectivos que constituyen lo patrimonial, y que terminan por situar el espacio urbano en un marco significativo de tiempo, a través del cual se han labrado las identidades social, psicológica y poética de la ciudad.

Lo anterior da cuenta de la estrecha relación entre el espacio habitado, convertido en morada, usado, trasegado, y el yo de la ciudad, es decir, de su gente. Ese yo opera sobre el espacio, haciendo una construcción social de lo real, construcción que está lejos de obedecer a ideales urbanísticos, estéticos o éticos, que establecen un auténtico conflicto entre lo que la ciudad es y lo que debería ser en la idealización del urbanista o del gobernante. La urbe, ese espacio físico, es antropomorfizado (incluso en sus aspectos más grotescos, hasta la monstruosidad, como sucede en el caso de *Scorpio City*, de Mario Mendoza). Por ese yo colectivo, que termina imponiéndose, la urbe se hace espejo de sus gentes. Esto demuestra las dificultades que se presentan en los procesos de constitución del sujeto urbano en lo que respecta a la proyección de ideales, de convivencia y socialización, ante la tensión, de procedencia moderna, entre individuo y sociedad.

En las formas en que son presentados y analizados los lugares de la novela urbana contemporánea y crítica asistimos a la dramatización y a la espectacularización de las luchas individuales, en permanente conflicto con las utopías colectivas. La imposibilidad de una vida armónica con el otro, la rivalidad, el aislamiento, el terrorismo armónico, la competencia, la lucha sin reglas, e incluso la negación rotunda de la alteridad, son descritas y cuestionadas a través de la constitución de las “dramaturgias urbanas” (Xibillé, 2003) presentes en las novelas: en las arquitecturas carcelarias, los laberintos y los panópticos, y los “fantasmas-personajes”, que terminan resaltando las condiciones reales de las sociedades en las ciudades contemporáneas. Esos lugares urbanos novelados representan los anhelos y las frustraciones, los temores, los deseos, e incluso las pulsiones eróticas de las tribus urbanas que conforman la ciudad.

Esto nos sitúa ante el espacio como un lugar en el que acontece y se transforma permanentemente el *ethos* de la ciudad, y en el que se resuelve intensamente por “las verdades” urbanas, esto es, por las interpretaciones que dan cuenta de las experiencias vividas en él, que presentan los procesos de transgresión e inversión de valores, de refinamiento social, de conciencia política y estética, de la historia de la ciudad.

Todos estos índices semióticos y hermenéuticos convergen en la autorrepresentación, en la caracterización que el ciudadano adquiere de acuerdo a su historia personal y colectiva en, con y a través de la ciudad o, para decirlo en otros términos, *el cuerpo del ciudadano se convierte en soporte de representación*, en un cruce de símbolos, en los que se revela la construcción cultural de su subjetividad. El cuerpo se convierte en un espacio de interpretación, y la ciudad toma también el cuerpo de sus habitantes, para exponer, a través de él, todos sus sentidos. Es el caso de la caracterización que hace Sánchez Baute de Edwin Buelvas en *Al diablo la maldita primavera*, como metáfora de las oscuras e invisibilizadas identidades sexuales alternativas, que forman parte de la compleja sexualidad de una ciudad como Bogotá.

Todo lo anterior nos ubica, en síntesis, ante los lugares urbanos desplegados en las novelas actuales colombianas y, por supuesto, ante los no-lugares (en los casos de *Ciudad Babel*, de Barros Pavajeau, y *Opio en las nubes*, de Chaparro Madiedo),⁶ como vehículos ricamente potenciados por múltiples y complejas textualidades por interpretar. Las ideas, los sueños, las costumbres de la gente, ocupan un lugar, se visibilizan en los espacios y, de hecho, lo que hace el novelista es procurarles un lugar adecuado a esas ideas y a esos acontecimientos. Como es natural, esos lugares urbanos novelados esperan su interpretación.

6 Marc Augé en *Los no-lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* (1993), opone —ante la significación del lugar como aquel espacio, en la tradición heideggeriana, dentro del cual pueden leerse elementos como identidad, memoria histórica, hábitat, hogar (hoguera), etcétera, y cuyo paradigma es “La casa”— un espacio denominado “no-lugar”, donde no pueden reconocerse identidades, ni relaciones, ni historias únicas, personales y ricas individualmente, con señales propias en relación con un individuo. Una especie de superficie lisa y plana, sin profundidad, cuya experiencia vivida es propiedad de todos, e igual para todos, como en el caso de los centros comerciales, los aeropuertos y las salas de espera de los hospitales, que son sitios de uso inmediato, desprovistos de la trascendencia metafísica del símbolo y sin contexto. Varios de estos espacios los encontramos como protagonistas, por ejemplo, en la novela de Luis Barros Pavajeau, cuando hace del no-lugar del bus el protagonista de la novela. Igual sucede en la obra de Jorge Franco, quien sitúa al narrador de su historia en la sala de espera de un hospital, o en las novelas de Rafael Chaparro Madiedo, Efraím Medina Reyes y Alonso Sánchez Baute, quienes erigen como personaje de primer nivel la discoteca y la taberna de la ciudad; pero, sobre todo, lo encontramos en *Gabriella Infinita*, de Jaime Alejandro Rodríguez, cuando elige la gran autopista de la Internet como espacio de escenificación y vivencia lectora de su historia.

4. De lo público y de lo privado

Seguimos la hipótesis de que la literatura urbana contemporánea es —o puede llegar a ser— pública, es —o puede llegar a ser— arte público.⁷ Sabemos que, por la naturaleza mediática y virtual de la literatura, aquí el concepto “público” no se refiere exclusivamente al espacio público, sino a la esfera pública, entendida como el espacio virtual que engloba “opinión pública, libertad de información, producción de esfera pública, medios de masa, etc.” (Kluge y Negt, 2001). Y, como bien lo sabemos, en la actualidad la esfera pública se disuelve en la videoesfera, es decir, en la plataforma cultural que han dispuesto la sociedad postindustrial y el capitalismo avanzado. Esa videoesfera —en la medida en que en el mundo de la experiencia se da como prótesis ideológica, como programa mental y *ethos*, que garantiza y legitima una forma de pensamiento tecnoeconómico y sociopolítico— deja de ser pública, y automáticamente pasa a convertirse en privada.

La publicación de una novela urbana crítica está expuesta a la cooptación por la videoesfera pública, de la cual es dueño el magnate de las comunicaciones en sus versiones editoriales. Por consiguiente, el tránsito del soporte del libro, como plataforma material de la expresión literaria, es inevitable; si se quiere, es una subordinación estructural respecto al sistema

7 En el contexto de la redefinición de las prácticas estéticas contemporáneas, Alexander Kluge y Oskar Negt (2001) consideran que el arte público de nuevo género es aquel que es promovido, realizado y legitimado por la comunidad y la opinión pública, en el que se expresa la tríada dinámica urbe-polis-ciudad, y que está dotado, en buena medida, de elementos críticos y activistas sobre la ciudad como organismo vivo, relacional y con memoria, puestos al servicio de los intereses generales de los ciudadanos. En él puede notarse una clara diferenciación con el arte público tradicional, promovido, realizado y explotado económicamente por personas o individuos de carácter privado, que es entendido como monumento, amoblamiento, homenaje y proclama simbólica de poderes individuales, e inserto en el paisaje urbano sin el consentimiento social ni estético del ciudadano. En este sentido, al menos en teoría, pensamos que la literatura, aunque propuesta tradicionalmente por individuos y explotada económicamente por ellos, a diferencia de la escultura monumental, presenta características que hacen que pueda ser una práctica estética de producción colectiva (en un momento histórico que ha declarado la muerte del autor (Barthes)), capaz de disolverse con mayor eficacia en la esfera pública (cuando ésta no es una “falsa esfera pública” que sirve a intereses particulares), es decir, en la sociedad de masas, con mayor celeridad y cobertura en un mundo mediáticamente globalizado, en el cual, en principio, la opinión pública puede ejercer un mayor y más eficaz control sobre el arte y la literatura, como capitales simbólicos de interés general.

moneda-mercancía (con el que la mayoría de los novelistas urbanos críticos tiene una relación conflictiva), en el que se mueve la literatura. Es entonces cuando el tránsito a los modelos virtuales críticos se hace prácticamente inevitable.

Sostenemos que en las artes visuales ese salto se dio a través de lo que se llamó “arte público”, esto es, el paso del monumento a la práctica estética relacional. En literatura, en particular en novela urbana, se alcanzó sólo parcialmente a través de la ruptura técnica operada —como en las artes plásticas y visuales— a partir del surgimiento y posterior desarrollo del *collage*-montaje.

Estamos hablando del proceso que tendría como uno de sus puntos iniciales en la tradición europea la publicación de *Berlin Alexanderplatz* (Alfred Döblin, 1929), y que encontraría su más alto punto de desarrollo crítico en la nueva novela francesa, también conocida como “novela del ojo”. En Colombia, podríamos encontrar un momento inicial de este proceso crítico en la novela *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo y, por ahora, un momento de alto desarrollo en *Gabriella infinita*, de Jaime Alejandro Rodríguez, nombres y momentos entre los cuales destacaríamos especialmente los de Fernando Vallejo, Rafael Chaparro Madiedo, Mario Mendoza y Adalberto Agudelo Duque.

En segundo lugar, afirmamos que mientras para las artes plásticas/visuales esa ruptura tomó un camino de desobjetualización, de disolución tecnológica del soporte material, desencadenando un cuestionamiento radical del *statu quo* del arte en todos los niveles (sobre todo del arte como mercancía y moneda de cambio), por el contrario, en la tradición literaria europeo-norteamericana, operó como re-objetualización, en la medida en que los procedimientos técnicos quedaron reducidos a lo (en apariencia) puramente estético, pues, en realidad, autores y obras fueron subordinados y manipulados por un solo programa filosófico y por una sola plataforma cultural: el postmodernismo neoconservador, ligado, como se sabe, al programa económico-político de globalización mental.

El campo artístico-literario así estructurado sólo operó como movimiento rebelde y refrescante de reacción ante el anquilosamiento de la tradición literaria, y con ello se repotenció bajo la apariencia de la novedad y la diferencia, cuando lo que hizo en realidad fue abrir de nuevo el campo al rollo chino del relato decimonónico o a la historia fácil, transparente, anodina, erótica,

feminista y negra, entre otras, proceso que, como lo veremos, también se dio en parte en Colombia.

Entonces, en literatura, el proyecto deconstructivo europeo-norteamericano, derivado del *collage*-montaje y la estética expandida de procedencia Beuys, quedó por completo privado de desarrollo ideológico. Décadas después, la literatura urbana, comprendida como negocio, no sólo quedó intacta como producto de producción, exhibición y consumo tradicional, sino que se refrescó y rediseñó hasta convertirse en un nuevo y exquisito objeto para el mercado. El narrador urbano, al no tocar seriamente el aspecto tecnológico de su soporte conceptual y sobre todo material, fue absorbido por el circuito editorial y comercializado como golosina, uno de cuyos productos más exquisitos es la novela negra. Las consecuencias naturales que hubieran permitido que la narración urbana tuviera un desplazamiento dinámico hacia una plataforma que la convirtiera en obra fundadora de diálogo y en un factor de socialización —gracias a su libre acceso, y a que en su inmanencia estética crítica habitara una preocupación, un desafío y una implicación directa de la opinión pública (Lippard, 2001)— no se han conseguido totalmente.

Para nosotros, esto significa que la narración urbana (entendida en este caso como novela urbana, crítica y contemporánea), como acontecimiento público, de carácter crítico, muestra elementos importantes en los que podemos leer señales de su irrupción como fenómeno estéticamente sólido y maduro. No hablamos de la reaparición del relato-urbano monumental (al estilo de Alfred Döblin o John Dos Passos), sino de la fuerte irrupción del acontecimiento narrativo multimedial, es decir, aquel propuesto en la forma final del plano virtual multimedial, diseñado para la interacción realizada con el público básicamente mental, en el que el colectivo se vincula y se interpreta, y cuya efectua-ción material consulta la realidad perceptual del sujeto contemporáneo, no en lo puramente teórico, sino que lo aborda y le da acceso a su materialidad, su civilidad y a sus dimensiones simbólicas y políticas.

Hablamos de la posibilidad del hipertexto como soporte material del relato urbano en la videoesfera pública, de carácter crítico, como una práctica estética-literaria que respondería, en parte, a la pregunta por la literatura urbana de hoy, entendida ésta como un acontecimiento producido por la *interacción* —altamente compleja y mediada por la tecnología— entre urbe, *polis* y ciudad, en el mundo contemporáneo.

5. Del tiempo, la memoria y el lugar

Benjamin habla, en particular en su *Crónica de Berlín* (1995), de dos claves de acceso al universo de lo urbano: *el recuerdo* y *el extravío*. La primera fue aprendida y se tomó prestada del universo de Marcel Proust, y constituye la comprensión de la duración (que a su vez Proust aprendió de Henri Bergson), y la aplicación de ésta a la identificación de lo esencial, como un universo de múltiples fondos y niveles en permanente fuga:

Lo que Proust comenzó en plan de juego se ha convertido en algo vertiginosamente serio. Quien ha empezado a abrir el abanico de los recuerdos encuentra siempre nuevas piezas, nuevas varillas. Ninguna imagen le satisface porque ha comprendido que, al desplegarse, lo esencial se presenta en cada uno de los pliegues: cada imagen, cada sabor, cada sensación táctil por la que hemos abierto todo esto, se ha desdoblado cada vez y ahora el recuerdo va de lo pequeño, a lo más pequeño, de lo más pequeño a lo microscópico: lo más grandioso se halla siempre en lo que aún está por descubrirse en este microcosmos. (Benjamin, 1995: 24)

Otro planteamiento temporal está ligado a la idea de la *sucesividad hecha vértigo* en la ciudad moderna, en la que el presente está en permanente fuga y la posibilidad de aprehenderlo sólo es posible en un momento ulterior de reposo. No en vano la estética moderna, en muchos de sus autores y tendencias, aboga por una técnica de creación alejada de la emoción del instante. Esa búsqueda del estado “en frío” es también una búsqueda de la estabilización temporal del momento, que sólo puede darse en el recuerdo.

En la tipificación de lo urbano, en la constitución de un espacio como lugar, el papel de la memoria es definitivo. Todo discurso sobre patrimonio, memoria, identidad o historia está necesariamente ligado a la forma temporal que conocemos como recuerdo. Por tal razón, la memoria y la conciencia son los temas, escenarios y recursos técnicos privilegiados para el novelista moderno y, por eso, la búsqueda de una solución narrativa coherente para ellos termina resolviéndose, en la mayoría de los casos, en *la imagen en movimiento*: la mayoría de los novelistas urbanos críticos componen su literatura fuertemente jalonados por la forma narrativa del guión, han querido hacer cine o televisión, o lo hacen, y sus novelas pueden vertirse con facilidad al lenguaje del cine.

Las dos formas en las que encontramos el componente de la memoria asociado al lugar son la memoria episódica y la memoria semántica. La primera alude a circunstancias, episodios y momentos precisos en la vida de un individuo, y constituye su personalidad; y la segunda es una memoria cultural compartida por un grupo humano específico, aprendida a través de la educación. Es evidente que la segunda clase de memoria es la que aporta elementos relevantes en la constitución de la novela urbana, crítica y contemporánea, pues es a través de ella que puede manifestarse, no el individuo, sino la ciudad.

El caso del narrador-personaje de *El río del tiempo*, de Fernando Vallejo, nos permite rescatar la memoria de la transformación de Antioquia y Medellín, que en los últimos cincuenta años pasó de ser una sociedad rural a una sociedad típicamente urbana, y a comprender el proceso social que determinó los patrones de comportamiento de una sociedad penetrada por el narcotráfico. Pero también podemos comprender la mentalidad urbana de una ciudad caribeña, a través de la memoria episódica de un boxeador y una prostituta, como sucede en *El patio de los vientos perdidos* de Roberto Burgos Cantor. Con frecuencia, la combinación de ambas se encontrará articulada en la mayoría de las novelas citadas en este trabajo.

Ahora bien, para sobrevivir —y de ello da cuenta la tradición europeo-norteamericana—, la literatura tuvo que absorber al cine. El hombre inventó el cine buscando la mejor forma de memoria viva. Cuando llegó la televisión, las formas temporales narrativas modernas habían llegado a un estado de agotamiento inocultable, y los imaginarios culturales, basados en ellas, habían sido absorbidos por las antenas de los nuevos aparatos, proponiendo espacios más versátiles y de contacto más rápido y directo con los espectadores. Este fenómeno hizo que el novelista urbano y crítico contemporáneo adoptara recursos narrativos visuales, con el fin de situarse en un lenguaje análogo al visual, con el cual inevitablemente ha tenido que competir.

El otro recurso utilizado para la comprensión y expresión de lo urbano en la ciudad moderna, ligado a la memoria, es el fenómeno del extravío premeditado usado como recurso metodológico, es decir, la adopción de una especie de amnesia voluntaria para situarse con nuevos ojos ante lugares nuevos y cotidianamente ocultos para el ciudadano. El dejar a un lado lo conocido, para internarse en lo desconocido, sitúa al ciudadano ante revelaciones a las que hubiera sido difícil llegar de otra manera. El precio es la incertidumbre de

la deriva. Al respecto dice Benjamin: “perderse en una ciudad puede ser poco interesante y hasta banal. Hace falta desconocimiento, nada más. Pero perderse en una ciudad, como quien se pierde en un bosque, exige un adiestramiento muy especial” (Benjamin, 1995: 25).

Las técnicas del extravío son, inicialmente, una práctica que deja de lado la memoria para repotenciarla, y en la tradición literaria procede de las formas laberínticas que adoptaron las ciudades modernas: “No se puede negar que soy yo quien está en el centro de la cámara con el minotauro” (Benjamin, 1995). Esa ruptura con el orden, ese comienzo del caos sofisticado que llegará a ser la metrópoli actual, se apoya en hechos fríamente reales; estamos hablando de Berlín como una ciudad que llegaba a ser diez veces mayor que cualquier pueblo del siglo XIX, y con una población equivalente; cuyas zonas residenciales e industriales estaban separadas, y en la cual el concepto de vecindad se extinguía a toda marcha. También estamos hablando de ciudades colombianas que superan los dos millones de habitantes, cuyos desarrollos urbanísticos no han estado tutelados por planeaciones rigurosas, y cuyas historias son presentadas en novelas que tienen la apariencia de una colcha de retazos (*Opio en las nubes*, *El fuego secreto*, *La virgen de los sicarios*, *Los parientes de Ester*, *Sin remedio*), como metáfora estructural de la discontinuidad y el trauma que constituyen sus memorias históricas.

Nos referimos, por un lado, a la metamorfosis del cuerpo de la ciudad (de la urbe) y, por el otro, a los modos poéticos de representarla (a su *poiesis*). En tal mutación encontramos también los gérmenes de las posteriores novelas-plano contemporáneas. Estas oscilaciones nos llevan de *Berlin Alexanderplatz* al *Cuarteto de Alejandría* (Lawrence Durrell, 1957-1960), por ejemplo, o de *Los parientes de Ester* a *Gabriella infinita*. El cuerpo de las ciudades es habitado por un sujeto, y la historia del sujeto moderno (recordemos a Marshall Berman) es la historia de un desvanecimiento espectacular. El resultado de semejante evanescencia (los personajes de estas novelas siempre terminan reventados, estallan por dentro) alcanzada en nuestros días, es una radical mutación del cuerpo de la ciudad y de las formas poéticas de su representación, de otra performance *urbe-ciudad-arte*.

Constituye una espectacularización que desbordó todo el teatro del absurdo. Hablamos de la esquizofrenia como vehículo estético de la enajenación y el delirio, como técnicas de desintegración del sujeto moderno y de sus formas artísticas de representación:

Esta es la época (la del expresionismo, a nuestro modo de ver, atravesando todo el siglo XX) donde la concepción del espacio especialmente urbano, adquiere visos de esquizofrenia, horror y alteración de su sistema nervioso. Para ellos, la gran metrópoli es objeto de temor y aborrecimiento; sobre todo lo demuestran en sus tres formas fundamentales: literatura-cine-pintura. (Argüello, 2000: 73-74).

Referencias

Bibliografía general sobre la ciudad y las estéticas contemporáneas

American Scientific (1982). *La ciudad*. Madrid: Alianza.

Augé, Marc (1993). *Los no-lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Bachelard, Gaston (1986). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, Walter (1995). *Crónica de Berlín*. Barcelona: Paidós.

Blanco, Paloma, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.) (2001). *Modos de hacer*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Bourriaud, Nicolas (2001). "Estética relacional", en Paloma Blanco et al., *Modos de hacer*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Horst, Karl August (1964). *Caracteres y tendencias de la literatura alemana del siglo XX*. Munich: C. Wolf & Sohn.

Jameson, Fredric (1995). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Kluge, Alexander y Oskar Negt (2001). "Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria", en Paloma Blanco et al., *Modos de hacer*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Lipovetsky, Gilles (2004). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.

Lippard, Lucy R. (2001). "Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar", en Paloma Blanco et al., *Modos de hacer*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Martín, Juan (2001). *La apropiación postmoderna*. Madrid: Fundamentos.

Muntañola, Josep (1979). *Topogénesis*. Barcelona: Oikos.

_____ (1980). *Topogénesis II*. Barcelona: Oikos.

_____ (1981). *Topogénesis III*. Barcelona: Oikos.

Romero, José Luis (1999). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Sjoberg, Gideon (1982). "Origen y evolución de las ciudades", en American Scientific, *La ciudad*. Madrid: Alianza.

Sommer, Robert (1974). *Espacio y comportamiento individual*. Madrid: Instituto de Estudios Locales.

Toynbee, Arnold (1973). *Ciudades en marcha*. Madrid: Alianza e Instituto de Estudios Locales.

Ulmer, Gregory (2000). *La postmodernidad*. Madrid: Cátedra.

Bibliografía sobre sociedad, cultura y literatura

Benjamin, Walter (1980). *Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus.

_____ (1975). *Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.

_____ (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos ininterrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Berman, Marshall (1982). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Bogotá: Siglo XXI.

Bell, Daniel (1976). *El advenimiento de la sociedad postindustrial*. Madrid: Alianza.

Blissett, Luther (1998). "Notas sobre la naturaleza de la conspiración", en *Acción directa en el arte y la cultura*. Madrid: Radicales livres.

Bloch-Michel, Jean (1963). *La nueva novela*. Madrid: Guadarrama.

Bouthoul, Gaston (1971). *Las mentalidades*. Barcelona: Oikos.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

Cros, Edmond (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.

Cuadra, Álvaro (2003). *De la ciudad letrada a la ciudad virtual*. Manuscrito inédito. Santiago de Chile. Documento en la red.

Debord, Guy (1997). *Dossier situacionista*. Madrid: Amano.

_____ (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Debord, Guy et al. (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Museu d' Art Contemporani de Barcelona.

Deleuze, Gilles (1990). *Mil mesetas*. Barcelona: Pre-Textos.

Goldmann, Lucien (1971). *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Habermas, Jürgen (1995). *Historia y crítica de la opinión pública*. Madrid: Akal.

Jaramillo Vélez, Rubén, Hèlene Pouliquen et al. (1985). *Argumentos, Nº 10-13, Sociología de la literatura*.

Pardo, José Luis (1996). "La obra de arte en la época de su modulación serial. Ensayo sobre la falta de argumentos", en José Luis Molinuevo (ed.), *¿Deshumanización del arte?*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Rodríguez, Jaime Alejandro (1999). *Hipertexto y literatura*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano (CEJA).

Sennett, Richard (1996). *Carne y piedra*. Barcelona: Anagrama.

Silva, Armando (2004). *Bogotá imaginada*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, Universidad Nacional de Colombia y Taurus.

Torres, Carlos Alberto, Fernando Viviescas y Eduardo Pérez (2000). *La ciudad: hábitat de diversidad y complejidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Ulmer, Gregory et al. (1985). *La antiestética, ensayos de cultura postmoderna*. Barcelona: Cairós.

Vovelle, Michel (1985). *Ideologías y mentalidades*. Barcelona: Ariel.

Varios autores. (1978). *Culturas. Volumen IV*. París: UNESCO.

Otros documentos sobre literatura y ciudad

Argüello, Rodrigo (2000). *Ciudad gótica, esperpéntica y mediática*. Bogotá: Sociedad Colombiana de Semiótica.

Carbonell, José Antonio (comp.) (2004). *Ciudad y literatura. III Encuentro de Nuevos Narradores de América Latina y España*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Delgado, Manuel (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.

García Moreno, Beatriz (comp.) (2000). *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Giraldo, Luz Mary (2001). *Ciudades escritas*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio y Ángela Robledo (comps.) (2000). *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 2: Literatura y cultura: diseminación, cambios, desplazamientos*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Trías, Eugenio (1976). *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.

Varios autores (2003). *Narrativas urbanas. XI Juegos Florales*. Manizales: Centro de Escritores de Manizales.

_____ (2006). *Narrativas urbanas*. Manizales: Centro de Escritores de Manizales.

Novelas

Agudelo, Adalberto (1998). *De rumba corrida*. Bogotá: Kimpres.

Barros Pavajeau, Luis (2005). *Ciudad Babel*. Bogotá: Alfaguara.

Burgos Cantor, Roberto (1984). *El patio de los vientos perdidos*. Bogotá: Planeta.

Caballero, Antonio (1984). *Sin remedio*. Bogotá: Oveja Negra.

Chaparro Madiedo, Rafael (2002) [1992]. *Opio en las nubes*. Bogotá: Babilonia.

Fayad, Luis (1978). *Los parientes de Ester*. Medellín: Universidad de Antioquia.

_____ (1991). *Compañeros de viaje*. Bogotá: Tercer Mundo.

Franco, Jorge (1999). *Rosario Tijeras*. Bogotá: Oveja Negra.

Garay, Juan Carlos (2005). *La nostalgia del melómano*. Bogotá: Alfaguara.

Medina Reyes, Efraím (2001). *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*. Bogotá: Planeta.

Mendoza, Mario (2004) [1998]. *Scorpio City*. Bogotá: Planeta.

Rodríguez, Jaime Alejandro (1999). *Gabriella infinita*. Hipermedia narrativo para la red. Disponible en <http://www.javeriana.edu.co/gabriella_infinita/principal.htm>.

Sánchez Baute, Alonso (2003). *Al diablo la maldita primavera*. Bogotá: Alfaguara.

Vallejo, Fernando (2004a) [1985]. *Los días azules*, en *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara.

_____ (2004b) [1986]. *El fuego secreto*, en *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara.

_____ (2004c) [1988]. *Los caminos a Roma*, en *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara.

Artículos

Bey, Hakim (1997). "Apéndice A: Lingüística del caos", en *Zona Temporalmente Autónoma. Dossier situacionista*. Madrid: Amano.

Bernal, Álvaro (2007). "Entrevista con Mario Mendoza: El mundo marginal de Bogotá en los últimos veinte años en la obra de Mario Mendoza", en *La hojarasca*, Nº 24. Disponible en <<http://www.escriitoresyperiodistas.com/NUMERO24/alvaro.htm>>.

Laborba, Xavier (2007). "Hermenéutica de los lugares", en "Hermenéutica de la Ciudad. Espacios de la Memoria", en *Homenaje a Antonio Roldán, Vol. 2*. Murcia: Universidad de Murcia.

Melo, Jorge Orlando (1997). "Libros, televisores y computadores: viejas y nuevas tecnologías de la lectura". Disponible en <<http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-t/tv/lec97.htm>>.

► Detalle de la carátula del libro *Al diablo la maldita primavera*, Alonso Sánchez Baute, Punto de Lectura, 2007. Cortesía: Librería Lerner.

Michelet, Jules (1999). "El mar visto desde la orilla", en *Magazín Dominical de El Espectador*, No. 832-25.

Noguera, Patricia et al. (2007). *La visualidad. El nuevo espacio-tiempo de encuentro entre las ciencias humanas y la tecnología*, en <noguera@nevado.manizales.unal.co>.

Montoya, Jairo (1998). "Geología de las memorias urbanas". Conferencia dictada en la Universidad de Antioquia, abril.

Narváez, Ancízar (2003). "Cultura Política y Mediática", en *Signo y pensamiento*, Vol. XXII, Nº 43.

Payeras, Javier (2004). "La política Kafka: literatura menor e imposibilidad de escribir de otra manera", en José Antonio Carbonell (comp.), *Ciudad y literatura. III Encuentro de Nuevos Narradores de América Latina y España*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Palabras invisibles y pensamientos en estéreo (2007). "Entrevista con Efraín Medina Reyes". Abril 21. Disponible en <http://palabrasinvisibles.blogspot.com/2007_04_01_archive.html>.

Pérgolis, Juan Carlos (1995). "Deseo y estética del fragmento en la ciudad colombiana", en *Magazín Dominical de El Espectador*, Nº 636.

Pouliquen, Hèlene (1985). "Argumentos para una sociología de la novela", en Rubén Jaramillo Vélez, Hèlene Pouliquen et al., *Argumentos, Nº 10-13, Sociología de la literatura*.

Rodríguez, Marta (2000). "La imagen de la ciudad en el arte colombiano de la década de los 70", en Beatriz García Moreno (comp.), *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Xibillé, Jaime (2003). *Dramaturgias Urbanas*. Medellín: Alcaldía de Medellín.

Villa Sánchez, Ricardo (2005). "Entrevista a Alonso Sánchez Baute: Cuando uno necesita escribir, lo demás son güevonadas", en *Galería, Nº 1*. Disponible en <http://revistagaleria.unimagdalena.edu.co/edi1_entrevista.htm>.

