

PRINCIPIOS ESTÉTICOS DE LA NOVELA URBANA, CRÍTICA Y CONTEMPORÁNEA (SEGUNDA 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, magister en literatura y candidato al doctorado en estudios culturales latinoamericanos. Es poeta, ensayista, 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

En el presente artículo se desarrollan los cinco últimos 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 OF THE URBAN, CRITIC AND CONTEMPORARY NOVEL

ABSTRACT

The present article develops the five last 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

critical, city, relationship, *polis*, urban

PRINCIPES ESTHÉTIQUES DU ROMAN URBAIN, CRITIQUE ET CONTEMPORAIN

RÉSUMÉ

Au présent article on développe les cinq derniers 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 qui 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 desenvolve os cinco últimos 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 alusões 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

PISYACHISKA

Kaipi kilkaskapi pichka purichiypa chiyllapi sumakay kallariypa 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 chunga uatakunapi, rimaypa chiu 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 febrero de 2010

6. La deriva como principio deconstructivo del mapa

Este fenómeno, que en principio está referido a la pérdida voluntaria de la memoria para ahondarla y hacerla más potente y densa, deviene una práctica de abordaje del espacio urbano que nos parece extremadamente valiosa en la constitución de la novela urbana y crítica contemporánea: la deriva. Lo encontramos desde los orígenes de este tipo de novela, y en los más valiosos de sus casos: *Berlin Alexanderplatz* (Alfred Döblin, 1929), *Manhattan Transfer* (John Dos Passos, 1925), *El cuarteto de Alejandría* (Lawrence Durrell, 1957-1960), *Rayuela* (Julio Cortázar, 1963) y *Adán Buenosayres* (Leopoldo Marechal, 1948), entre otras.

Una buena parte de la ciudad está constituida por el uso y el desgaste que el ciudadano corriente hace del espacio y de los lugares. Ese uso y desgaste produce desvíos, desbordamientos e irrupciones inesperadas. La ruta normal, el orden trazado, se subvierten. Las coordenadas del mapa se alteran, y empieza a operar la deriva como principio de orientación:

Más allá de los planos y las maquetas, la urbanidad es, sobre todo, la sociedad que los ciudadanos producen y las maneras como la forma urbana es *gastada*, por así decirlo, por sus usuarios. Son éstos quienes, en un determinado momento, pueden desentenderse, y de hecho se desentenden con cierta asiduidad de las directrices urbanísticas oficiales y constelan sus propias formas de territorialización, modalidades siempre efímeras y transversales de pensar o utilizar los engranajes que hacen posible la ciudad. (Delgado, 1999: 181).

Esa desestabilización cartográfica del mapa (de la forma inmediata, visualmente básica y comprensiva del espacio), que caracteriza a la dinámica cartográfica de la novela urbana contemporánea (lugares falseados, distorsionados, desviados, prácticas caóticas de recorrido,

desorientaciones, alucinaciones, etcétera), se da en la práctica cotidiana de la deriva, descrita por las novelas, y que es practicada por los habitantes de la ciudad real.¹ En principio, la estructura estable que es atacada es el paseo y su relación rutinaria con el espacio:

(...) la deriva se presenta como una técnica de paseo sin interrupción a través de ambientes variados. El concepto de deriva está indisolublemente ligado al reconocimiento de ciertos elementos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo en oposición a las nociones clásicas de viaje y de paseo. (Debord et al., 1996: 22)

Este paseo sin interrupción responde a ciertos ciclos temporales: "La duración media de una deriva es de un día, considerado como el intervalo de tiempo entre dos periodos de sueño" (Debord et al., 1996: 23). La práctica debe ser resistente al efecto de aconductamiento rutinario al cual tiende a reducirnos el hábito, al crear nos ejes fijos de tránsito y al crear en nuestro interior la idea de reconocernos siempre en lo mismo.

Desarrollamos el concepto de deriva en su doble sentido: uno lúdico y uno doloroso. El clásico personaje de la deriva lúdica está representado por Horacio y la Maga, en *Rayuela*, cuando declaran que no se ponían citas y sólo caminaban sin rumbo, esperando que el azar les permitiera encontrarse. Esta práctica aparece constantemente en la mayoría de las novelas urbanas colombianas estudiadas aquí, aunque cabe resaltar la figura de Pink Tomato como metáfora animal del típico vagabundo lúdico. Así mismo, tomamos al personaje del inspector Leonardo Sinisterra en *Scarpio City* como referencia del personaje que se encuentra a la deriva de manera invo-

1 Manuel Delgado distingue entre ciudad ideal y ciudad real, entre la ciudad como utopía y la ciudad como heterotopía. La primera corresponde a la ciudad que tienen constituye el ciudadano a través de su uso. En este sentido, "se proclama que existe una *forma urbana*, resultado del planteamiento políticamente determinado, pero en realidad se sospecha que lo urbano en sí, *no tiene forma*" (Delgado, 1999: 181).

luntaria, que asume con dolor la deriva, como el resultado de acontecimientos sociales anómicos, de desajustes sociales, políticos y de poder, y que sufre vejámenes y expoliaciones. Estas señales de anomia aparecen en distintos personajes y en varias novelas (*Rosario Tijeras* y *Ciudad Babel*, por ejemplo), y para su análisis nos valemos del concepto de anomia planteado por José Luis Romero en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1999).

En la práctica, en ambos sentidos, la deriva produce en el sujeto “nuevas condiciones objetivas de comportamiento” (Debord et al., 1996: 24); genera nuevas formas de representación del terreno y contribuye a transformar las estructuras fijas de percepción. Puede llevarse a cabo caminando o a bordo de un vehículo: “El uso de taxis, por ejemplo, puede aportar una orientación de partida bastante clara (...), es para alcanzar una situación de desorientación personal” (Debord, 1996: 24). Esta técnica es aplicada por Fernando Vallejo en *La virgen de los sicarios* al personaje de Fernando, que se dedica a divagar con Alexis por las comunas de Medellín a bordo de taxis.

Las extensiones de la deriva son variables —una manzana, un barrio, una ciudad—, pero también se dan derivas estáticas, como lo narra Debord acerca de un solo día sin salir de la estación de Saint Lazaret, en París. El recurso de operatividad se inicia con una posible cita, un compañero desconocido, un destino incierto. La acción viola lo ordinario y se instala en lo desconocido.

La idea es producir y practicar, de forma cotidiana, paradójica y absurda, una ciudad ilegible, como contratexto al hegemónico, con el fin de acentuar agudamente la crítica, y para dar rienda suelta a los diversos imaginarios poéticos. Las muchedumbres urbanas configuran numerosos e infinitos jeroglíficos, babelizan la ciudad en cada episodio. Es, sin lugar a dudas, una forma de poética del caos, sin principio ni fin visibles: “El microsuseo urbano —accidente incidente, micro-espectáculo deliberado o espontáneo— es una emergencia arbitraria de la que no se conoce nunca toda la génesis o todas las consecuencias” (Delgado, 1999: 185).

El resultado, en todos los casos, es una sistemática disfuncionalización poética y social de la ciudad ideal (construcción literaria de una ciudad análoga o de una ciudad real), así como un develamiento a fondo de territorios otros, desconocidos, sobre los que se procederá a construir “plataformas giratorias psicogeográficas” (Debord et al., 1996), a rediseñar el espacio y a proponer nuevos escenarios, midiendo nuestro potencial, con el objetivo de influir posteriormente, con eficacia,

en la ciudad y sus imaginarios, en su estructura física y atmosférica, en sus ritmos.

La Bogotá análoga que construye Rafael Chaparro Madieto es de una innegable potencia poética; su psicodelia y sus ritmos visuales olfativos, sinestésicos, nos hacen ver de otra forma la antes gris y asfixiante capital colombiana; y la Bogotá análoga que construye Mario Mendoza es un escalofriante revelado social que nos hace temerle. La deriva permite calcular y regular el impacto de las acciones en los bordes y las fronteras políticas, sociales y culturales de la misma. La deriva como práctica hace presencia protagónica en la novela urbana y crítica contemporánea en Colombia. En ella los personajes deambulan, construyen a su manera sus propias cartografías urbanas, y a menudo sucumben a su propio caos.

7. De la estética relacional

Uno de los principios que consideramos más importante estéticamente para la narración urbana contemporánea en literatura, después de la superación material del soporte literario, es el cambio en el *status* de la forma, es decir, el cambio en la disposición de los elementos que constituyen la forma final de un objeto considerado artístico, de modo tal que la forma pase a concebirse “ya no como la disposición final de los elementos materiales, sino como un encadenamiento de acontecimientos” (Bourriaud, 2001). En Colombia, como en el resto del mundo, este principio estético se insinúa en las primeras novelas urbanas, pero sólo empieza a operar en toda su dimensión en las narrativas hipertextuales.

Inicialmente, el hipertexto nos pone ante el giro siguiente: el carácter inconcluso de la obra y el ofrecimiento de la intervención material del espectador en la dinámica de su construcción. De tal modo, al referirnos al hipertexto ya no hablamos de forma, sino de “formaciones”, dadas por el encuentro —a varios niveles— entre sujeto y sujeto.²

2 Tal vez la forma paradigmática de lo relacional se constituya por “la acción” o “performancia”, en la cual la forma de la obra no está constituida por el acabado final de un objeto (pintura, escultura, montaje, objeto), sino por la articulación de sucesos pertinentemente enlazados en un tiempo real, y con el fin de involucrar al espectador de manera también real, salvando toda distancia, de modo que el impacto potencie y afecte, de manera importante, tanto su percepción estética como su estructura del mundo. La estética relacional ha sido vehiculada por sus teóricos y artistas (Nicolas Bourriaud, Douglas Crimp, Michel de Certeau y Lucy R. Lippard, entre otros) en direcciones políticas, aunque esta propuesta teórica está lejos de reducirse

Esa forma es una invención de relaciones entre sujetos —de ahí la importancia de nociones como enlace o hipervínculo—, que se da en varios de los casos aquí analizados, y que posibilita, de una manera nunca antes lograda, socializar y generar diálogos. Por tal razón, resulta importante que los acontecimientos estén articulados, que haya una concatenación de los mismos. Así, el trabajo del artista se hace colectivo —lo que hace desaparecer la idea de autor-individuo—, para adoptar una autoría social. Este hecho fortalece la obra, porque es el contexto el que empieza a nutrirla, y porque todo aquel que participa se siente de algún modo su autor.

La forma adquiere “cara”, no sólo por la presencia de la imagen, sino por el impacto que causa la apariencia de que alguien nos habla. El contorno de esa “cara” es determinado por las relaciones inventadas. Es en la cara donde reconozco la forma. Por consiguiente, como se desprende lógicamente, al encontrarme con la obra, al comprender las relaciones inventadas y participar de ellas, “dialogo” con la obra, y su autor y su obra “dialogan” conmigo.

La cara es aquello que me ordena atender al otro. Su forma hace que me detenga en él. La cara atrapa, y si no lo hace, detiene, desconcierta, seduce... establece la verdadera *relación*. En esta serie de acontecimientos habita la idea de “sustituir la representación artística por la realización experimental de la energía artística en los ámbitos de lo cotidiano” (Borriaud, 2001). Por eso, las obras basadas en estética relacional más radicales, son también efímeras. La ejecución de una acción/ acontecimiento en el ámbito de lo cotidiano, permite construir situaciones.³

a instrumentalizaciones ideológicas, como lo ha demostrado la experiencia performática de numerosos artistas contemporáneos.

3 Desde nuestra óptica, siguiendo la teoría situacionista de Debord y sus colaboradores (Debord *et al.*, 1996), y aplicándola al campo literario, la construcción de situaciones se da en términos de imaginar, construir o planear los elementos necesarios —en lo temático, metodológico y experiencial—, para producir acontecimientos y fisuras a través de los cuales personajes y episodios narrativos, como acontecimientos entre el autor de la obra y su realidad, posibiliten el cuestionamiento crítico de la realidad urbana y la intervención paulatina de coautores de la obra. El situacionismo se daría en la combinación de operaciones que rearticulan, intervienen y reorientan —a través de la obra y de su autor— el contexto cultural urbano, lo cual implica proponer modalidades-acción ante su campo estético-cultural, y “formalizar” prácticas para desarrollar (tanto en el espacio narrativo pensado, concebido, creado o intervenido, como en el espacio experiencial del autor de la novela). Esto implica el diseño de tácticas transversales que no obedezcan a las leyes convencionales del campo estético en el que el autor o sus personajes se mueven, para intervenirlos. La explotación crítica de tales fisuras daría la posibilidad de concebir o construir zonas

La obra genera un encadenamiento de situaciones que finalmente la hacen un acontecimiento enteramente público, no físico, no comercial, situado en la esfera *hacker* de las comunicaciones. El hipertexto y, particularmente, el hipertexto-multimediativo, cumple las dos exigencias básicas de la estética relacional en el dominio del arte contemporáneo: se hace factor de socialización y generador de diálogo.

8. Del arte como campo y del autor como productor

Los planteamientos sociosemióticos de Pierre Bourdieu (1995) en lo referente a las relaciones entre consumo, cultura y percepción estética nos sitúan ante una concepción del arte como *praxis social*, producto de las relaciones del individuo con su entorno físico, económico, social, político y cultural. El arte entonces encarnaría ese cruce de fuerzas y estaría determinado por la dinámica de las mismas en un contexto sociohistórico específico.

El *habitus* estaría constituido, según la teoría de Bourdieu, por las estructuras objetivas (materiales) que rodean al individuo desde su nacimiento, y éstas determinarían en buena medida sus prácticas individuales, que operan como elementos constructores de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tanto del sujeto corriente como del futuro artista. Por consiguiente, el *habitus*, en principio, organiza las prácticas y garantiza la coherencia del sujeto con su entorno social.

De este principio se deduce que la construcción de la realidad no es un acto individual, sino que la realidad está colectivamente organizada. Así, las categorías

literarias (tanto en el plano intratextual como en el extratextual), en las cuales se conciben y expresen zonas urbanas temporalmente autónomas, teniendo en cuenta que todo espacio intervenido será utilizado como vehículo crítico. Concebir (en literatura, para los personajes, pero también para su autor) modos de hacer, de operar, de caminar, de producir, de hablar; en síntesis, establecer los estilos de la acción (en una performance urbana permanente, como la han desplegado Vallejo, Medina Reyes y Sánchez Baute) que sirven como vehículos críticos y que “hacen pensar” la ciudad. De forma tal que, a partir de estos modos de hacer, se pueda desplegar una alta capacidad de interferencia, capaz de crear alternativas socioestéticas a las formas literarias de consumo, con el fin de lograr una reapropiación de la esfera público-estética en manos de la sociedad del espectáculo (Debord, 2005). En este trabajo sostenemos que esta práctica sólo ha sido ejecutada parcialmente por algunos de los novelistas estudiados, y que quien más se ha acercado, de manera inconsciente quizás, a la dimensión integral de esta estética, es Fernando Vallejo, aunque el salto que acometió en los últimos años Jaime Alejandro Rodríguez no es para nada despreciable.

artísticas con las que se manifiesta un sujeto se darían como resultado de su modo de vida y de las condiciones de su adaptación al medio. Esto hace que toda obra adquiera sentido, en principio, sólo en el medio de donde proviene ese sujeto, y donde otras personas participan de los mismos códigos en los que se expresa la obra. A partir de este principio socioestético, la literatura urbana no existiría como arquetipo universal descontextualizado, sino que estaría determinada por un *locus de enunciación*, por una espacio-temporalidad específica y por un territorio cultural específico, en el que se lucha por el poder en condiciones particulares. Si bien es cierto se puede participar de elementos comunes en diversos emplazamientos urbanos, en el plano humano (que es en el cual situamos el lugar característico en el que acontece, en últimas, la ciudad), en el plano de la constitución de mentalidades (sistemas de ideas, prácticas, costumbres, etcétera), se presentan características particulares para cada uno de los grupos humanos situados en diversos emplazamientos.

Las relaciones entre los individuos (políticas, económicas, culturales, en general) tejen una red de mediaciones entre lo individual y lo social que, en últimas, constituyen *el campo*. En este campo la gente puede actuar limitada por las reglas que lo constituyen legítimamente y que son producto de la misma dinámica entre el individuo y la sociedad. Para el arte, el campo también prescribe sus reglas.⁴

Ahora bien, de los planteamientos de Bourdieu se deduce que, si bien el campo no es en sí mismo un aparato ideológico, puede convertirse en uno. Esto acontece si uno o varios de los elementos o miembros del campo tienen la capacidad suficiente para imponerse a los demás y anular toda resistencia. Esto es lo que ha sucedido en la historia de la cultura occidental posterior a la Revolución Francesa, a la aparición de la economía de mercado y del Estado moderno liberal.

A la luz de esta posición sociológica, la lucha por la legitimación de los capitales simbólicos puestos en juego

4 Del análisis que Bourdieu hace de las reglas del arte, dentro del campo, nos interesa particularmente la forma en que el artista —para nuestro caso el novelista urbano contemporáneo en Colombia— enfrenta dichas reglas (prescritas e impuestas por quienes ostentan el dominio económico, social, político y estético del campo), y establece o intenta establecer unas reglas nuevas, esto es, declara una *insubordinación estructural* al campo, para dar origen a un campo nuevo. Es decir, nos interesa observar las condiciones de posibilidad que podrían, de manera análoga, hacer posible, eventualmente, un novelista *mnomoteta* como Baudelaire, que es uno de los paradigmas en el análisis de Bourdieu.

en el campo, y no las voluntades creativas o geniales de un individuo, determinan en gran medida, o totalmente, el surgimiento de nuevos paradigmas estéticos, de otros campos que en principio operan como contra-campos, hasta lograr su legitimación e imponer su visión del mundo, momento en el cual la dinámica continúa su ciclo.

En nuestra investigación hemos podido determinar que, por lo menos la primera parte de este proceso, es decir, la oposición al campo, ha sido activa y beligerante entre nuestros escritores (y creo que entre los citados en esta investigación ninguno escapa a ello), pero la segunda, la instauración de un contra-campo, ha sido débil, y sólo los escritores más avezados (Vallejo, Caballero y Fayad, por ejemplo) han conseguido consolidar una posición madura, tanto en el ámbito ideológico como en sus respectivas propuestas literarias, porque las otras figuras que protagonizan esta dinámica han sido parcialmente cooptadas, o carecen de la suficiente fuerza para consolidar una sólida resistencia.

En todo caso, somos conscientes de que —tal como lo plantea Bourdieu— la autonomía moderna, en el sentido de independencia total por parte del artista de cualquier relación entre él y su obra, por un lado, y del mundo social, político y económico en el que se mueve, por otro, no es posible en el mundo contemporáneo. Esta autonomía no se da sino como una estética de la resistencia, como insubordinación estructural respecto al campo dominante, lo cual implica adoptar la posición de elemento de interferencia, que es consciente de la imposibilidad de derrotar el campo dominante, pero también de la imposibilidad de que el campo lo elimine totalmente a él. Este tipo de escritor (y es el caso de aquellos a quienes nos referimos) no aspira, tal y como aspiraba el escritor del Segundo Imperio en París, a convertirse en canon.

Estas posturas de Bourdieu —salvando las diferencias respecto al materialismo dialéctico y a la lucha de clases, aspectos frente a los cuales toma distancia— en muchos de sus elementos esenciales son compatibles con la teoría de Walter Benjamin del *autor como productor*.⁵

En efecto, tanto Benjamin como Bourdieu coinciden en señalar que en el interior de la obra artística subyace

5 De esta teoría de la escuela de Frankfurt resaltamos cómo sus postulados, así como aquellos de la sociología estructuralista genética de Lucien Goldmann, se ven reflejados en el grado de conciencia que nuestro novelista urbano tiene, tanto respecto al papel que juega en la dinámica económica de su contexto social, como el que juega su obra; resaltamos la factura socioestética (en su dimensión económico-política) que expresan sus novelas.

una visión del mundo ligada a las ideas políticas, económicas, sociales y culturales de su autor. Benjamin es claro al afirmar que es en la estructura estética de la obra donde debe latir el espíritu revolucionario de la misma, de ahí la severa crítica que hace a la “logocracia” de Alfred Döblin, y la consecuente apología de Bertolt Brecht. El autor y su obra, ligados ambos al campo, cumplen consciente o inconscientemente, dentro del mismo, una función en el aparato productivo, y son en igual medida hombre estético y hombre económico.

En consecuencia, en la medida en que las ideas económicas, sociales y políticas se redefinen, también lo hacen las prácticas estéticas y sus estilos. Esto y no otra cosa es lo que Benjamin denomina la refundición de las formas literarias, proceso que hemos rastreado en los casos seleccionados en los últimos treinta años: el paso de la figuración literaria (del mapa) a la abstracción literaria (el plano), el papel protagónico de los lenguajes visuales en la novela urbana, el *collage*-montaje, la hipertextualidad y el mundo virtual, constituyen formas simbólicas en las que ese mundo económico-político se resuelve. Es en este aspecto y no en otro donde ponemos nuestro acento, en la forma en que lo social, lo económico y lo político han cambiado nuestros patrones estéticos de representación literaria, y por las repercusiones que estos cambios han tenido en nuestro país, en el campo de la novela urbana.

Asistimos a esta agitada y compleja dinámica de las formas literarias en la historia de la literatura urbana contemporánea de nuestro país, y a estas luchas en el campo literario colombiano se enfrenta el novelista urbano actual, con todas las implicaciones que tienen las ideas antes señaladas. Nuestra tesis defiende la idea de que asistimos al surgimiento, incipiente, de una literatura crítica, en el seno de una literatura tradicional, aún dominante.

9. De la resistencia vírica

Para el situacionismo francés, el organismo decadente que corroee las entrañas de la sociedad tiene la cara de la cultura dominante misma.⁶ Para librar una lucha efectiva,

⁶ La declaración de esta patología cultural es expresada por Luther Blissett (1998) de la siguiente manera: “Hoy transcurrimos la mayor parte de nuestra existencia en un entorno culturizado en el que la novedad constituye la norma, y la única marca de trascendencia a que podemos aspirar. El paisaje de diseño (más o menos afortunado), que son nuestras ciudades, parcela y canaliza nuestra conciencia igual que lo hace con el territorio. Los vaivenes de la opinión pública siguen

el sujeto debe infiltrarse, a manera de virus, en el torrente sanguíneo de dicha cultura. Estos gérmenes de resistencia habitan los diversos espacios en los que se construye la sociedad, como microorganismos o elementos invasores que alteran el equilibrio metabólico, funcional y de reproducción del sistema cultural normal. Como lo desarrollaremos en adelante, muchos de los autores de novela urbana y crítica contemporánea en Colombia apropian este principio de resistencia, un camino que empieza con Andrés Caicedo, es desarrollado por Fernando Vallejo y Antonio Caballero, y se encuentra hoy en día en autores como Efraín Medina Reyes, Mario Mendoza y Alonso Sánchez Baute, entre otros.

El objetivo central de dicha invasión es la propia reproducción de estos microorganismos, no con el fin de destruir el sistema, pues de hecho, el virus depende integralmente de él, sino para desajustarlo, aprovechando el lapso que se toma el propio sistema para adaptar el elemento invasor. Los “ataques” del microorganismo no son generales, sino que se dan a niveles locales, introduciéndose a niveles celulares sin ser reconocido, con el objetivo de modificar su código genético, para facilitar su propia reproducción.

A partir de estas premisas, el situacionismo propone un plan de “contaminación parasitaria” de la cultura dominante, alienante, de la sociedad de consumo, de las “falsas necesidades” (a la manera de la escuela de Frankfurt), como forma de resistencia “vírica” a esa cultura. Encontramos estas formas de resistencia vírica en los novelistas urbanos de distintas maneras: en los programas de denuncia que desarrollan en sus novelas; al mostrar la ciudad real, oscura y nauseabunda que late bajo la pulcra y socialmente reconocida; en la

los dictados de la información: se existe televisivamente, periodísticamente, informativamente. Los eventos ya no son lo que sucede, ni la trascendencia que se expresa a través de ellos, sino la reconstrucción vírica que de ella hacen los medios (...). La representación, que se materializa en la erección que provoca la chica del anuncio, termina absorbiendo ésta y reconduciéndola hacia la abstracción extrema del flujo de capital (...). El principio del placer y el principio de realidad, tradicionalmente enfrentados como el sujeto a sus resistencias, han sido superados por la máquina del capital, mediante la formulación de un *principio de realidad virtual* que mistifica toda realidad en su representación, y permite el goce de la representación en sí misma”. Para el situacionismo, este entorno culturizado, esta “falsa opinión pública”, constituyen el cuerpo al que hay que introducirse como virus, para generar la resistencia cultural desde adentro, para “infectarlo localmente”, logrando su “modificación genética”, de manera tal que esa resistencia se reproduzca en otras partes del organismo, como una especie de “fraude de escritura”. A este “fraude de escritura” —entendido como metáfora de resistencia cultural, literariamente hablando— es al que asistimos en los episodios que abordamos en esta investigación.

espectacularización de fenómenos transgresores en el orden de lo moral —homosexualidad en Vallejo, travestismo y transformismo en Sánchez Baute—; en la lectura sincera de una sociedad que le rinde culto al alcohol y a las drogas (en casi todos ellos); en el develamiento de falsas moralidades y de falsas conciencias revolucionarias en Caballero; en la denuncia del carácter ladino colombiano en Fayad; en la interpretación del academicismo universitario como fraude cultural en Medina Reyes, entre otras.

Este proceso invasivo se desencadena a través del libro, puesto que en lo epistemológico “el conocimiento establecido se reproduce en las conciencias como un residente estable y estabilizador...” (Blissett, 1998). De este modo, en el campo literario se desencadenan procesos críticos de resistencia vírica como “nuevas moléculas responsables de nuevas apariciones” (Blissett, 1998). Los blancos atacados son claros: el mundo de la “novedad cultural” y del consumo cultural mediático; el diseño parcelado con el fin de lograr el pleno control y el total poder que tienen las ciudades planeadas por el ideal burgués; la existencia reducida a fragmento televisivo, periodístico o informativo; el concepto de evento serializado de la frivolidad que, al servicio de sus propios intereses, también opera como microorganismo vírico que domina el grueso de la sociedad; los conceptos estéticos de representación moderna (la gran novela, la ópera, la sinfonía, el cuadro, la escultura con pedestal y el libro); el sexo y la moral como mercancía o poder; en síntesis, la cultura que reproduce el orden capitalista multinacional, y que hoy opera de manera virtual y basada en un principio del placer radical y exacerbado, que al final, para el sujeto de hoy, toma la forma de “principio de realidad virtual”, al que obedece, protege y reproduce mecánicamente.

Frente a este orden cultural, en Colombia, la literatura urbana crítica contemporánea adopta una serie de códigos de resistencia adecuados al mundo actual, que le dan la posibilidad de afirmación.

En primer lugar, no se fustiga tanto a la dominación como a la propia lógica de la dominación, que se realiza a través de una “acción molecular difusa”, que busca la amplificación mediática de acciones locales y paradigmáticas, en lugar de construir grandes estructuras de intervención (de ahí las irrupciones esporádicas y espectacularizantes en los medios de comunicación, en foros, coloquios y en la esfera pública en general). En segundo lugar, se busca la trascendencia y la cobertura que la “amplificación mediática” misma posibilita, pues los situacionistas percibieron que las acciones de los artistas no debían limitarse a los contenidos, sino a la

difusión y masificación pragmática de sus discursos, que constituyen redes difusas de contrainformación, que *difunden disensos*, y que *develan y establecen resistencia* a las acciones de poder con las que se confrontan, inicialmente con el objetivo de interrumpirlo y volverlo caótico y, posteriormente, de transformarlo.

En la dinámica misma de esta resistencia, las prácticas subversoras del “plagio” o “préstamo” (estéticamente conocidas como simulacros), cobran plena validez como estrategia y forma de deslegitimación de cánones y paradigmas que aseguran la dominación a través de autores, textos, fuentes, etcétera. Hablamos de la implementación efectiva del concepto deleuziano de falso pretendiente, del ascenso de lo fantasmal como simulacro que desestabiliza el orden estético dominante en el campo... Estas y otras formas de resistencia abundan en la novela urbana contemporánea en Colombia.

10. De la literatura urbana como literatura menor

Como se podrá deducir, como colofón de los nueve principios anteriores, la literatura urbana nace y se consolida como literatura menor, también en Colombia.⁷ Inscrita en el marco de tradiciones literarias poderosas, se despliega en Occidente a contrapelo de la dinámica de funcionamiento que ha regulado la historia de la literatura occidental. La literatura urbana raras veces ha encarnado la “literatura nacional” de algún país, mucho menos del nuestro, mayoritariamente rural hasta hace apenas cincuenta o sesenta años. Por el contrario, sus contenidos constituyen los referentes críticos más significativos en muchos de los procesos constitutivos de las distintas naciones, tanto en Europa como en América.

⁷ Aquí, literatura menor no debe entenderse como subliteratura, ni como falsa literatura. De hecho, no asumimos la dialéctica de la literatura verdadera contra la literatura falsa, la dicotomía verdadero-falso es, para este caso, metafísica e inapropiada. Adherimos más al concepto de diferencia, de literaturas claramente diferenciadas por las relaciones, los papeles y las dinámicas que cumplen en el engranaje de los poderes mediáticos y económicos que dinamizan la cultura en la que están inscritas; en ningún caso asignamos a estas obras una calidad literaria inferior frente a la de los denominados “cánones” literarios reconocidos como nacionales, o frente a los considerados “grandes maestros”. Es claro que la literatura urbana y crítica contemporánea en Colombia (como en otras partes del mundo) ha ostentado y ostenta, innegablemente, un considerable menor poder en el seno de las culturas en las que ha surgido, por razones ya ampliamente expuestas y, en muchos de los casos, como en el reconocido caso Vallejo, en nuestro medio sufre expoliaciones y ataques que buscan acallarla, e incluso suprimirla del panorama cultural.

El novelista urbano crítico, en particular, raras veces ha querido, o se ha sentido en posición de emular a Cervantes, a Borges o a García Márquez, lo cual no redundaría en el menoscabo de la calidad de sus obras. Por el contrario, las propuestas urbanas en Hispanoamérica, aunque hayan sido fraguadas en circunstancias que evidencian una clara falta de poder en el campo literario en el que han surgido (y en ese sentido las calificamos de menores), han equiparado la calidad de los cánones, aunque vayan en contravía de ellos, trastocando los fundamentos sobre los que construyeron esa "gran literatura": Roberto Arlt, Reinaldo Arenas, Andrés Caicedo, para citar sólo algunos nombres, son claros ejemplos de ello.

La ilustración de esta posición crítica estratégica (la de menor), es claramente identificable. En todos ellos, como en algunos de los más importantes novelistas actuales, encontramos una clara intención de superar la clásica noción de estilo, la abolición total o parcial del narrador omnisciente, la idea de superar la noción de autor. El contenido de sus historias, como se verá más adelante, da cuenta de la superación de la idea homogénea de nación, y da al traste con todo intento de construcción epistémica de la ciudad, a la que opone una ciudad emocional y sinestésica. Asistimos en estas novelas a ciudades reales, fragmentadas y llenas de contrastes, visibilizadas como metáforas de desestructuración del modelo ideal de cultura y de ciudad propia, por un lado, y de la estética elitista moderna, por el otro; así como de la deconstrucción del ideal macondiano de cultura aún vigente en el país, siendo este último aspecto crítico al que los académicos, para desvirtuar estas nuevas estéticas literarias, han sobredimensionado, hasta darle una mayor importancia que la que realmente tiene.

Estos autores parten del autorreconocimiento de ser una minoría dentro de una mayoría. No una minoría, insistimos, en términos de rango, calidad o jerarquía cultural, de superioridades culturales, no; sino en el sentido pertenecer a un grupo literario cuyo universo cultural y estético queda inscrito en un radio de acción mayor, en poder de una estética dominante, de una literatura que en principio encarna "el ideal nacional de identidad" (Payeras, 2004: 144), dentro del cual estos escritores deben moverse, y al cual deben enfrentarse en busca de la legitimación de sus visiones de mundo y de sus obras.

Sobre estos presupuestos estructurales, la escritura de sus obras y la vida literaria se convierte para ellos en una auténtica "campaña de guerra" (en sentido deleuziano).⁸

8 Gilles Deleuze, en *Mil Mesetas*, lanza como primera hipótesis de la máquina de guerra la siguiente: "(...) la máquina de guerra es la

Sus obras se agencian como máquinas de guerra, como auténticos detonantes culturales con objetivos claros en lo social y lo político. Despliegan otras poéticas del espacio, hacen disfuncionales las ciudades, promulgan auténticos contraejemplos como sistemas de valores, y se aplican rigurosa y virulentamente al develamiento de todo tipo de submundos, pseudoestructuras, pseudocánones o modelos artísticos dominantes.

Poco a poco este proceso implica la desaparición del autor,⁹ del yo artístico-literario como genio creador, y propone en su lugar la posibilidad de la práctica estética como creación colectiva que se rehúsa a la concepción del arte y la literatura como mercancía. Este novelista adquiere paulatinamente popularidad, gracias a la negación de la popularidad de la literatura "correcta", "normal", a fuerza de socavar el canon. Entonces, la literatura urbana, como literatura menor, se resuelve como experimentalidad, como nomadismo estructural, como desterritorialización ideológica, como paradoja y provocación, características todas presentes, como lo veremos, en una buena parte de la actual

invención nómada que ni siquiera tiene la guerra como objeto primero, sino como objeto segundo, suplementario o sintético, en el sentido en que está obligada a destruir la forma-Estado y la forma-ciudad con las que se enfrenta..." (1990: 360). Nótese que el término preciso es el de *forma*, referido al Estado y a la ciudad; los objetivos a destruir no son el Estado, ni la ciudad misma, sino sus formas consuetudinarias. Esas formas ideales, utópicas, a las que los novelistas oponen las reales y heterotópicas, y, en lenguaje de Deleuze, las multiplicidades puras, las irrupciones de lo efímero y sus metamorfosis, opuestas a los fines del Estado y a sus poderes contra todo nomadismo, contra todo espacio liso, a fin de cerrar el espacio urbano y garantizar su control. Con este propósito, la máquina de guerra, "Frente a la gravedad esgrime un furor, frente a lo público un secreto, frente a la soberanía una potencia, frente al aparato una máquina..." (1990: 360). Las características de *furor y potencia* son definitivas en la afirmación de la novela urbana crítica como máquina de guerra, no como aparato ideológico. La diferencia entre máquina y aparato está dada por la organicidad, unicidad e integralidad del aparato puesto al servicio de intereses del Estado, frente a la máquina nómada, interesada inicialmente en la no-batalla, hasta el momento en el que, gracias a su confrontación con la forma Estado-ciudad, deviene guerra. A nuestro juicio, la naturaleza, el lugar y el momento de la novela urbana crítica contemporánea colombiana, en su dimensión semiótica, es el de la no-batalla.

9 En la época de la muerte del arte (Hans-Georg Gadamer, Gianni Vattimo) —esto es, en el seno de lo que Herbert Marcuse denominó "la metafísica realizada", en cuyo contexto el arte ha dejado de existir como fenómeno exclusivo, aislado, único, y de alguna manera ha sido reemplazado por lo que Vattimo llama una "estética general de la existencia"—, también se habla de la muerte del autor, en el sentido de la muerte del genio romántico, como personalidad especial y mediadora entre el mundo de los dioses y el mundo de los hombres, como ser iluminado y especial, distinto y por encima del resto de los mortales. La experiencia estética, en el seno de la cultura contemporánea, logra ocupar un lugar más allá de quien la produce y más allá de quien la recibe.

novela urbana en Colombia. Es, en suma, a todo este complejo de fenómenos, a lo que llamamos menor.

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.

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

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

_____ (2004 c) [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/blaa-virtual/letra-t/tv/lec97.htm>>.

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

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

Narvéez, 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 Efraím 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, Hélène (1985). "Argumentos para una sociología de la novela", en Rubén Jaramillo Vélez, Hélène 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>.

Juan Carlos Garay

LA
PACO

- LADO A
1. COPACABANA (At THE COPA) 3:09
(Suzanna/J. Feldman/B. Manlow)
 2. TOO MUCH HEAVEN (Demuelado Cielo) 3:07
(B. Gibb/R. Gibb)
 3. LES UNS CONTRE LES AUTRES
(Unos Contra Otros) 3:00
(L. Ramondou/M. Berger)
 4. PEGASE (Pegaso) 3:34
(P. Meunier/G. Dembut)
 5. LOVE THEME FROM "OLIVER'S STORY"
(Temá de Amor de "Historia de Oliver") 3:37
(P. Lai)
 6. MACARTHUR PARK (Parque Mac Arthur) 3:06
(J. Webb)

La nostalgia del
melómano

8. J'AI TELLEMENT
(Tengo tantas cosas que
(J. L. Dubach/M. Polnareff)



Colaboración Artística de Gerard Cambus
Una Producción Phonogram (S.A.)