

EFFECTO ESTÉTICO DE LA NOVELA COLOMBIANA
ACTUAL: UN VIAJE A LAS PROFUNDIDADES

ANDREA VERGARA G.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
BOGOTÁ, D.C.

2003

EFFECTO ESTÉTICO DE LA NOVELA COLOMBIANA
ACTUAL: UN VIAJE A LAS PROFUNDIDADES

ANDREA VERGARA G.

Monografía para optar al título de
Profesional en Estudios Literarios

Directora:

Prof. CARMEN ELISA ACOSTA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
BOGOTÁ, D.C.

2003

A mi madre y hermana

Agradecimientos

Quiero agradecer a Isaías Peña Gutiérrez por su apoyo permanente; a Manuel José Rincón por abrirme las puertas de su biblioteca y sus archivos; a Gina Ballera por su amistad; a mis profesores, en especial a Carmen Elisa Acosta por su idoneidad y sabia orientación, y a Luz Mary Giraldo por alimentar en mí el gusto por nuestra literatura y; de manera muy especial, quiero agradecer a mis padres y hermanos por su compañía y apoyo a lo largo de esta travesía que se llama vida.

Contenido

	PÁG
Introducción	7
1. Novela colombiana actual: ¿el grado cero de la literatura?	14
2. Un viaje a las profundidades, más allá de la estructura narrativa	58
La ciudad [inicio quiebre viaje]	66
A. La soledad – La extrañeza	96
B. La muerte – La noche	109
C. El viaje	121
Encuentro con el Efecto de la novela colombiana contemporánea	139
Bibliografía	173

*Perdido todo,
le quedaron ciertos libros.
Cerrados, semejan ataúdes,
y abiertos, cunas propicias.
En esos libros
-que siempre lee como empezándolos-
los fantasmas que los habitan
le dicen que están vivos,
y que si quiere vivir de tal modo,
aparentemente fantasmal,
se desliza raudo entre sus páginas,
elija un capítulo, repose
de todo cuidado humano
-incluso de la esperanza-,
y verá claro entonces:
verá por ejemplo
que ya no está leyendo el que leía,
verá tan sólo una apariencia de lector,
que insistente le pide descifrar
enigmas nunca aclarados.
Pero ya es tarde
para el de afuera,
y el que está adentro ya no puede hablar.
Detenido en su página, sentado
en su capítulo, es un inmortal.*

Virgilio Piñera (1912-1979)

“En la biblioteca”

Introducción

nos rodea la palabra

la oímos

la tocamos

su aroma nos circunda

palabra que decimos y modelamos con la mano

Aurelio Arturo

“Palabra”

Hemos asistido, durante los últimos tiempos, a lo que para muchos representa un nuevo *boom* de la literatura colombiana: los estantes de las librerías se colman de nuevos títulos, las novedades en las revistas cada vez reseñan más autores y más operas primas. No nos quejamos, hay una gruesa cantidad de primicias y de nuevos nombres inundando el panorama literario actual. La renovación llama a la búsqueda de otras voces y enfoques de la realidad. El apremio por lo novedoso, por lo

revolucionario, no es un interés exclusivo del desarrollo tecnológico y del mundo inherente al consumo. El afán por lo novedoso es un importante promotor de los procesos artísticos, debido a aquella persistente necesidad de progreso que habita el espacio de la reinvención. Pero esta pretensión trasgresora es también la relación más directa e inevitable del saberse “consecuencia de” y “perteneciente a”. No es posible descartar el propósito de todo estilo por superar a sus antecesores. Ser heredero se convierte –en la mayoría de los casos- en sinónimo de parricidio como método directo para constituir un nuevo lenguaje y comunicar una visión particular de mundo. El inicio, aunque difícil, se provee gracias a la apremiante necesidad de rupturas con la tradición. No hay duda alguna de que la tradición implica una carga pesada e inevitable para todo aquel que busca un lugar en el mundo. Su peso genera angustia, frustración, afán, correspondencia, y otra serie de estados tan móviles, diversos y contradictorios como sólo ella misma lo permite.

William Ospina escribió alguna vez: “Literariamente, toda época está marcada y a veces tiranizada por las generaciones mayores, y no es fácil saber quiénes son sus jóvenes más notables”¹ y tiene razón. Tiene razón porque la sombra del realismo mágico todavía se cuela en las preguntas que se les hacen a los jóvenes escritores en los encuentros y mesas redondas (aún hay quienes insisten en el advenimiento de un nuevo *boom*). Tiene razón, porque muchas veces se inicia la lectura anhelando toparse con alguna prima de Remedios la Bella o, quizás, se preparan los sentidos

¹ Rafael MOLANO en “Los nuevos” *Revista Diners* Bogotá Junio 1997: 50-8.

para una nueva experiencia que permita renovar algunos horizontes literarios, algunas perspectivas y actitudes estéticas. Pero también es cierto que la tradición mantiene en su haber una poderosa garantía: la posibilidad de la negación, de la trasgresión; la existencia de un horizonte que permita mirar para atrás, aunque solo sea de vez en cuando.

Nuestra literatura no puede estar exenta de aquella necesidad por rebelarse e imponerse por encima de las catalogaciones y los cánones más aplicables y reconocidos. La marca del realismo mágico y de una saga de literatura rural y de tinte costumbrista, está siendo superada por la figura ineludible de ciudad y por un desarraigo fruto de la referencia directa a la problemática social y política.

Hay una negación, un rebelarse, no sólo desde la temática, sino también desde la forma en que es abordada la literatura: muchas veces se percibe más como un medio, que como un fin; se tiene la sensación de un desacomodamiento de lo literario dentro de la esfera de lo cultural, de lo artístico como tal, en su sentido purista e incorruptible. La relación con la realidad también ha sido replanteada y se halla en una constante y, a veces, discordante reinvención. El desencanto que proporciona nuestra realidad genera un desencuentro con aquella literatura cargada de escenarios paradisiacos y situaciones prácticamente míticas y quiméricas. Ahora, la literatura se acerca tanto a la realidad que, en su exagerada aproximación, proyecta el efecto de una miopía y de un desvanecimiento de los límites entre realidad y ficción.

Estas reacomodaciones configuran, desde su espacio interior, el *corpus* estético de la narrativa colombiana actual ya que proponen, con una fuerte presencia de rasgos postmodernos, un lector apropiado a dicha literatura. Los ofrecimientos, enmarcados como horizontes y espacios de acción, configuran la arquitectura de una estética que va más allá de la fragmentación, la intertextualidad, la metatextualidad, la polifonía y el despliegue de recursos y técnicas narrativas.

§

La lectura es una actividad, es un espacio de encuentro de mundos diversos que dialogan y se complementan unos a otros. La lectura es escritura; es la realización de un texto como obra; es experiencia y como experiencia está sujeta a ampliaciones, desencuentros, alegrías y retribuciones. La lectura es un viaje cargado de intenciones, entusiasmos y miedos. Y toda actividad, todo viaje, necesita de un comienzo, de un punto de partida que mantenga la esperanza del retorno o de la pertenencia. El inicio muestra una perspectiva particular. Es la huella del asumirse por encima de múltiples posibilidades. Aunque todo comienzo se torna difícil (ya que contiene en su interior una serie de potenciales experiencias), es importante señalar la inevitable presencia del gusto en todo inicio. El gusto es la materialización de toda pasión, es la conexión directa entre lo material de los objetos y lo intangible del deseo. Por medio del gusto se inaugura el acercamiento. Todo gusto comprende una afinidad y el discernimiento

de esa afinidad. Pero también el gusto entraña la prevención de lo subjetivo y relativo, de aquello desasido y flotante en la esfera de lo particular.

Hablar de la literatura colombiana actual es, para muchos, hablar de *algo* desechable, perecedero y volátil, no digno de credibilidad ni de confianza. Hablar de novela actual es referirse a lo *Light*, es sumergirse en el vergonzoso mundo del consumo y de lo banal, de lo efectista y del show. Las estrategias se han desplazado del campo literario hacia el libro como objeto de venta –el tan temido *best seller*- que, gracias a un buen posicionamiento en el *ranking* de los más vendidos, deja ganancias a la empresa editorial. Una especie de nostalgia intelectual vela el acercamiento hacia lo nuevo deformando y cuestionando la noción de gusto actual que –como lo dice Carlos Fajardo Fajardo en “El gusto estético en la sociedad postindustrial- “se debate entre la idealización que propone el cambio de canal y la transformación de la realidad concreta del iconoadicto”².

El gusto se ha relativizado hasta el punto de convertirse en algo inestable y poco digno de confianza. Se ha olvidado, dentro de ese olvido tan característico de nuestra época, su capacidad como motivador y primer causante del encuentro. Este trabajo tiene su principal motor en un gusto por nuestra literatura. Desde ahí parte todo. La experiencia de lectura ha activado una serie de cuestionamientos y perspectivas que

² Carlos FAJARDO FAJARDO en “El gusto estético en la sociedad postindustrial” *Espéculo* Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, No. 21. <www.ucm.es/info/especulo/numero21/gusto_es.html>

son puntos importantes dentro de la estructura misma del viaje por la novela colombiana actual. El recorrido parte de una duda que sale a flote tras la lectura de nuestras más recientes novelas: “¿Es *esto* literatura?”. Las estrategias de venta, el afán de búsqueda de nuevos lenguajes, las visiones de mundo, la relación del hombre con el arte, es decir, todo aquello que engloba lo que ha sido llamado como «la dilatación de la esfera de la cultura», ha generado una serie de transformaciones y de expectativas frente a la obra de arte: salvación, registro, denuncia, emancipación, hermetismo, etc. En la novela, el asunto es aún más problematizante si se tiene en cuenta su naturaleza inacabada y autoconformadora. Esa discusión –entre lo literario y lo no literario- y la dilucidación del concepto del texto literario en nuestras novelas actuales será el tema del primer capítulo titulado: “Novela colombiana actual: ¿el grado cero de la literatura?”.

El segundo capítulo: “Un viaje a las profundidades, más allá de la estructura narrativa”, está diseñado como una bitácora de viaje. Es un diálogo entre los textos y la experiencia lectora por medio del cual salen a la superficie unas constantes temáticas derivadas del ser habitante de ciudad y de la ciudad como espacio físico y mental: la soledad-la extrañeza, la muerte-la noche, el viaje. Las citas, extraídas de las fuentes primarias se intercalan con reflexiones, buscando develar el tejido estructural de nuestra literatura contemporánea.

El tercer y último capítulo: “Encuentro con el Efecto estético de la novela colombiana contemporánea”, corresponde a la decantación tras el recorrido. Igual que en toda experiencia de viaje, el encuentro entre el recuerdo y la vivencia se pronuncia en el momento en que todo ha pasado y la contemplación se realiza a la distancia, activando la memoria y el conocimiento. Los elementos que han sido descubiertos se entrelazan buscando configurar respuestas. Este último capítulo sirve como espacio de conclusiones; de cristalización de la búsqueda del efecto estético y de la propuesta estética de nuestras novelas mediante la dilucidación del lector inscrito dentro del texto más allá de la fragmentación, la profusión de recursos y de voces.

§

Todo viaje no está exento de la voluntad y de la libertad de decisión. Las coordenadas pueden plantearse, la duración puede suponerse, una leve intención que hace diferente a cada travesía puede desentrañarse. Esperamos que este recorrido sirva como aquello que Borges –a propósito de un prefacio- denominó como un “«vestíbulo», que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder”³ y que las palabras sean y sirvan como plataformas de lanzamiento de la experiencia de lectura que propicia este trabajo monográfico en torno a las novelas aquí incluidas. Que sean las mismas palabras las que nos permitan empezar a construir la arquitectura del efecto estético de la literatura contemporánea.

³ BORGES citado por Gérard GENNETTE en su libro *Umbrales*, p. 7-8.

1

Novela colombiana actual: ¿el grado cero de la literatura?

Cada época debe reinventar para sí misma el proyecto de «espiritualidad». (Espiritualidad=planes; terminologías; normas de conducta encaminadas a resolver las dolorosas contradicciones estructurales inherentes a la situación humana, a la consumación de la conciencia humana, a la trascendencia.)

Susan Sontag

“La estética del silencio”

1

Un vértigo nos consume. Ya sea bajo la forma de ansiedad, temor, ritmo de los tiempos actuales, siempre existe una tensión, un vértigo que nos altera y nos vacía el

estómago. Es el vértigo de las preguntas, de lo incierto y, más exactamente, es el vértigo frente al panorama literario actual. Las sensaciones, afectos y comentarios que despierta nuestra producción literaria (y para ser más precisos, la novela) son múltiples y discordantes; en cierto sentido no dejan de ser también, y a su manera, vertiginosos. La 'aproximación' a la novela colombiana actual parece debatirse entre dos polos: por un lado, la ausencia y el desconocimiento totales y, por el otro, una proximidad tan exagerada que vela las apreciaciones y anula el efecto. Pero eso no es todo, es necesario agregar la desconfianza generada por aquello que aparece con el rótulo de lo novedoso y más aún de aquello que llega endosado con una fuerte carga publicitaria y comercial que hace más estruendosa y rechinante su incursión en nuestro horizonte cultural.

Cabe entonces, durante esos momentos de desmadejamiento, evocar aquella opción eficaz del 'deberse' –que entraña toda obra de arte- a la esfera del consumo como parte importante de su existir. La desconfianza que produce la incursión de la palabra “consumo” dentro de la esfera del arte no tiene en cuenta la enorme dilatación experimentada por la esfera de la cultura según nos lo hace notar Fredric Jameson en su *Teoría de la postmodernidad*:

En la cultura postmoderna la «cultura» se ha vuelto un producto por derecho propio; el mercado se ha convertido en un sustituto de sí mismo y en una mercancía, como cualquiera de los productos que contiene; mientras que en la modernidad era, de forma insuficiente y

tendenciosa, la crítica de la mercancía y el esfuerzo por conseguir que ésta trascendiera a sí misma. La postmodernidad es el consumo de la pura mercantilización como proceso⁴.

Esta dilatación funde los límites entre arte, uso, consumo y mercancía; derrumba mitos y ritos excluyentes atribuidos al arte, convirtiéndolo en un producto más de nuestro infinito y virtual supermercado; el arte ha abandonado los museos y galerías para instalarse en plazas, calles, centros comerciales⁵; se ha despojado de su naturaleza críptica para acercarse a aquellos que lo activan por medio del uso y del consumo: los observadores, en nuestro caso los lectores, el público consumidor.

La literatura, como parte de nuestra cultura, no está exenta de esta ampliación (tanto en su concepción como en su campo de acción). Con un halo de temor se ha visto su desfile de la mano con la empresa editorial y el peligroso encuentro de las estrategias de *marketing* con las estrategias narrativas propias del texto, olvidando la necesidad vital del consumo como alternativa de realización. Si bien es posible una deformación de la esencia literaria en pos de un enajenamiento consumista, no debemos quedarnos sólo con esta escandalosa percepción, sino intentar dilucidar los elementos que constituyen el rudimento actual de lo literario. Esta necesidad se torna más apremiante si se tiene en cuenta que:

⁴ JAMESON, *Teoría de la postmodernidad*, p. 10.

⁵ En Colombia lo vemos cada vez más en el giro que están tomando las diferentes manifestaciones artísticas y culturales con la apropiación de diversos espacios y situaciones ajenos al concepto de obra de arte al ubicar exposiciones fotográficas en las principales avenidas; los eventos “al Parque” (música y teatro); la pintura y la escultura monumental; las lecturas al aire libre; los lanzamientos, exposiciones e inauguraciones realizadas en espacios, hasta el momento, más sociales que culturales.

Un escritor o un artista postmoderno se encuentra en la misma situación que un filósofo: el texto que escribe, la obra que compone, no se rigen en lo fundamental por reglas ya establecidas en firme, y no pueden ser juzgadas según el canon de un juicio valorativo que sólo aplicara a un texto o a una obra categorías ya conocidas. Antes bien, son tales reglas y categorías lo que el texto y la obra buscan. De modo que artista y escritor trabajan sin reglas, trabajan para establecer las reglas de lo que *habría llegado a ser hecho*⁶.

Esta ausencia de reglas y categorías nos enfrenta a una pregunta: ¿cómo podemos saber si *La lectora*, *El día de la mudanza*, *Satanás* (por sólo nombrar algunas) pueden ser denominadas como novelas? ¿Qué nos hace pensar que un texto como *Rosario Tijeras*, *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* o *Lecciones de vértigo* puedan considerarse textos literarios?

Esta carencia de lineamientos se hace más profunda si tenemos en cuenta la naturaleza de la novela como un género en vías de constitución. Mas esta indeterminación no debe ser tomada como un signo angustiante que exija algún tipo de conformación definitiva. Su constante devenir, su estado inacabado, son los rasgos más importantes y particulares de su identidad:

⁶ Albrecht WELLMER en su libro *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, p. 63.

La novela es el único género en vías de constitución, y por ello refleja en la forma más esencial, con una profundidad, una finura y una rapidez particulares, la evolución de la realidad misma⁷.

2

“El hombre se construye a sí mismo al construir un arte”⁸ y no sólo está construyendo su yo, también construye su momento social, político, moral. Las expresiones artísticas actúan como la memoria de una civilización. El construir, diferente del inventar, implica la movilización de nuestra conciencia (ya sea de forma consciente o inconsciente) a lo largo y ancho de nuestro bagaje cultural, entraña un llamamiento a la Historia (así sea sólo para atacarla). Es imposible, aunque no por ello indeseable, lograr una desconexión total y pura con nuestro pasado y, por ende, con nuestra Historia. El debernos al pasado es parte de nuestra construcción como seres humanos y una cuestión tan real como la interdependencia entre las manifestaciones artísticas y su consumo. ¿Quién puede refutar la génesis creativa, el primerísimo germen de toda creación, como una forma, hasta el momento para nadie execrable, de consumo? ¿No es acaso la negación una incuestionable manera de consumo y, aún con más veras, de afirmación y de propulsión de la trasgresión, de propaganda certera para aquello que se quiere negar?

⁷ M. BAKHTINE en *Teoría y estética de la novela*, p. 41.

⁸ Nos dice Angel RAMA en “Diez problemas para el novelista latinoamericano” en *La novela latinoamericana: 1920-1980*.

La rebeldía inscrita en toda negación se convierte (de manera simbólica o virulenta) en el más grande aliado de aquello que se anhela refutar; consigue exaltarlo a partir de un contrapunteo: genera una visión crítica y dialógica en el encuentro de contrarios. La postmodernidad, como parte de ese incansable destruir y construir del hombre en la eterna reinención de su espiritualidad, es el ejemplo más fehaciente de enlace a partir de una constante negación y lucha por el exterminio de los límites y las verdades absolutas.

La crítica a la Historia se metamorfosea en un ‘tener en cuenta’ que, de manera paradójica, reduce la orfandad achacada o endosada normalmente a todo lo postmoderno. El eterno ‘remitir a’ se presenta como una cinta de Moebius imprimiendo un constante movimiento que repasa lo pasado en la eterna huída de sí mismo. Si bien la postmodernidad se ha destacado por negar y destruir (y aquí valdría la pena preguntarse si es acaso *esto* exclusivo de la postmodernidad), es apenas lógico que exista algo que lo anteceda y le permita llevar a cabo su acción. No puede haber una desconexión absoluta y transparente, debe existir algo que admita establecer contrastes y tonalidades, de lo contrario ¿cómo nos daríamos cuenta de su negación?, ¿cómo podríamos validar su tendencia a desglosar? Como en todo, es necesario un punto de partida, un origen que nos permita mirar para atrás y que nos recuerde que venimos de algo y que tenemos la posibilidad de negarlo o de enriquecerlo con nuestra experiencia: una forma viable de transformación.

3

La deconstrucción fragmenta y atomiza. Deconstruye lo que estaba en bloque para construir de nuevo tras la exploración y la experiencia que representa la acción de desmontar. Es la curiosidad de quien desbarata un objeto para ver cómo funciona y para tener la satisfacción de volverlo a armar. Aunque sobren o falten partes. Ese es el riesgo.

Ihab Hassan, representante del postmodernismo norteamericano, ha caracterizado –como bien lo señala Wellmer⁹- el momento postmoderno por un movimiento de ‘unmaking’. Una deconstrucción vista como el desglosamiento de los “metarrelatos”, aquellas verdades –según Lyotard- supuestamente universales, últimas y absolutas para legitimar proyectos políticos y científicos. La deconstrucción nos enfrenta con una existencia a pedazos en la que nuestra esencia y percepciones se tornan en fragmentos con el fin de articularse y hallar líneas, puntos de unión que nos conecten y nos permitan comunicar sentido, hallar formas discernibles.

La deconstrucción procura una oscilación entre lo absoluto y lo relativo, lo real y lo simulado, lo estable y lo transitorio; además privilegia la “puesta en piezas de la jerarquía de los conocimientos y de los valores, de todo lo que contribuye a una

⁹ WELLMER, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, p. 53.

formación de sentido, de todo lo que ha sido constituido en paradigma o modelo”¹⁰. Esta puesta en piezas y su posterior ‘reconstrucción y ensamblaje’ es aquello que busca la actividad lectora. El camino hacia el interior del objeto literario se revela –al igual que una práctica de estirpe curiosa- como una puesta en escena y el posterior sopesamiento de horizontes por medio de movimientos de anticipación y retrospección por parte del lector. Este sumergirse en el objeto literario, descomponiendo sus partes, uniendo un pedazo con otro por medio del puente de nuestra experiencia, es una forma válida y consecuente de todo aquel que mora en la ilusión ofrecida por cada una de sus páginas.

4

Vivimos en la ilusión y lo ilusorio habita en la superficie. Lo que le confiere su naturaleza liviana es, precisamente, su evanescencia, su dispersión, su capacidad de ser ambigua. Con la ilusión desaparecen las diferencias, las jerarquías, las estratificaciones de diversa índole y todo es configurado en una inmensa red. Es posible perder las dimensiones: excederse, contraerse para entrar al mundo a través de la pequeña puerta como *Alicia en el país de las maravillas*; ser leves, pesados; permisivos, rígidos. La ilusión es la materia con la cual está fabricado nuestro actual entorno. La cibercultura se alimenta y produce a partir de la ilusión. Es su oxígeno y

¹⁰ Georges BALANDIER citado por Iñaki URDANIBIA en “Lo narrativo en la postmodernidad” en Gianni VATTIMO y otros, *En torno a la postmodernidad*, p. 65.

el espacio en que se mueve. La nueva civilización, la *Cyberia* de Jean Baudrillard, es un territorio aún más basto y complejo que el *Neverland* de Michael Jackson; por si fuera poco, puede acceder a ella todo aquel que así lo desee por medio de los puentes que extiende con ofertas como la Internet, los medios masivos, la globalización: todas construcciones virtuales, todas manipulaciones cimentadas en el simulacro y la ilusión.

Este artificio desplegado por la cibercultura confecciona una hiperrealidad, esa condición que –según Baudrillard- reemplaza a lo real con modelos, desapareciendo así la distinción entre lo real y lo irreal. Con la ilusión se logran resolver los extravíos producidos por la confluencia de tantos y tan variados extremos; apaciguar la angustia que engendra un mundo en el que ya no existen las estructuras estables, un mundo en el que todo es incierto porque todo ha sido puesto en duda. La ilusión nos permite elevarnos y la nostalgia se encarga de recordarnos nuestra pertenencia al mundo, nuestro lugar dentro de él. Esto es un constante vaivén. Un juego sempiterno entre el retener y el soltar.

La literatura es tierra de ilusión y de nostalgia. El texto literario nos envuelve haciéndonos leves, nos intercala entre el sentido develado por la conjunción de sus horizontes y nuestras vivencias y, de vez en cuando, nos vacía en los bolsillos la arena del recuerdo, de la añoranza: en otras palabras, de esa densa realidad que nos retiene y nos contiene.

Esta ilusión, desplegada en el momento de la lectura, es uno de los principales ingredientes de toda aventura literaria.

Mas al lado de la deliciosa perplejidad de la ilusión que deviene simulacro y seducción, convive una concepción de lo simulado como banalidad y ‘nada que decir’ que apunta a:

[...] que la obscenidad resulta ser el horizonte de desaparición de la ilusión [...] todo es arrojado a la voracidad de la mirada [...] La obscenidad ya no demarca el territorio de la representación, manteniéndose en el límite, se convierte en cambio, en la atracción principal del show massmediático¹¹.

Esto se tornaría invisible e irrelevante a la mirada literaria si no ejerciera su campo de acción en nuestras novelas hasta el punto de provocar un sentimiento de desavenencia avivado por las expectativas y experiencias que despierta nuestra actual literatura colombiana. Mucho se le ha criticado su repertorio *Light* y mucho, también, ha sido subrayada la insipidez que queda tras su lectura. Si cabe –a manera de excusa o de placebo- asimilar esta profusión de aquellos primeros planos con que nos satura a todo el andamiaje diseminado por los medios de comunicación, y si intentamos asirnos del consuelo albergado por lo literario como propio de la dilatada esfera

¹¹ Según lo señalado por Fabián GIMÉNEZ GATTO en “Banalidad y teoría de la simulación: la paradoja de hablar del ‘nada que decir’” un texto presentado en el Congreso Internacional de Filosofía de la Cultura y Filosofía Intercultural, Universidad de Michoacana de San Nicolás Hidalgo, México, agosto de 2002.

cultural y, en consecuencia, como una percepción de nuestra actual realidad, lograremos (en parte) zanjar nuestro descontento. Pero, ¿conseguiremos convencernos y convencer de que esta presencia de lo explícito en nuestras novelas no es un rasgo gratuito y que debe ser asimilado y entendido como algo muy característico de las diferentes manifestaciones y acomodaciones que sobrelleva lo artístico? La duda se intensifica si nos planteamos la tesis expuesta por Jameson:

Mi tesis sería que nosotros mismos, los sujetos humanos que irrumpimos en este nuevo espacio, no nos hemos acompasado al ritmo de esta evolución; a la mutación acontecida en el objeto no le ha acompañado, hasta ahora, una mutación equivalente en el sujeto. Aún carecemos del equipamiento perceptual para enfrentarnos a lo que llamaré este nuevo hiperespacio, en parte porque nuestros hábitos preceptuales se formaron en aquel espacio antiguo que he llamado espacio del modernismo¹².

La cuestión no radica en extender hasta el agotamiento las perspectivas en la pesquisa de un esclarecimiento o, mejor, de una justificación convincente que amortigüe esta languidez. El punto está asentado en una apelación sobre la naturaleza de lo literario como garantía de su vigencia y de su anhelado efecto.

La ausencia de profundidad que promulga el postmodernismo no debe ser concebida ni desplegada como un abandono de sustancia literaria porque, por más explicaciones

¹² JAMESON, *Teoría de la postmodernidad*, p. 58.

y derivaciones consecuentes con una determinada época o circunstancia, la misión y esencia estética de la literatura representa su único e indeleble medio de conservación frente a la proclamación de su posible muerte o declive. Los límites del acomodamiento no pueden llegar hasta el extremo de un descomponerse sin posibilidad alguna de renovación pues, aunque:

Es propio de la naturaleza de todos los proyectos espirituales que éstos tiendan a consumirse a sí mismos, agotando su sentido y el significado mismo de los términos en que están acuñados. (Por ello hay que reinventar constantemente la «espiritualidad»)¹³

no es estimable que esta consumación sea expresada como una distorsión de su particular esencia ilusoria y seductora. El agotamiento de sentido y de significado no debe ser en vano, no debe quedar suspendido en el territorio de lo inacabado por desidia o imperdonable descuido. Su ímpetu transformador debe resistirse a eliminar de sí a la memoria y a su admirable capacidad de retención y movimiento interior.

5

Ya lo decía Borges: “Todo lector enriquece el texto que lee. [...] Un libro cerrado es una cosa entre las cosas. Cuando uno lo abre ya empieza a vivir de nuevo”. Ante nuestros ojos se revela la lectura como una actividad. Contrario a lo que se ve o se

¹³ SONTAG en “La estética del silencio” (1967) en *Estilos radicales (ensayos)*, p. 42.

piensa, el lector es un sujeto partícipe dentro de la construcción del relato. “Un texto -dice Wolfgang Iser- se abre a la vida sólo cuando es leído”¹⁴; y para que ello suceda debe existir una serie de elementos que inviten a la participación. No todos los textos ofrecen al lector la oportunidad de ser un doctor Frankenstein que insufla vida en su cuerpo inerte. Algunos textos –y aquí retomamos la pregunta hecha anteriormente con relación a la especificidad de nuestras novelas- garantizan más que otros, espacios de juego que posibilitan una actualización por parte del lector. Todos sabemos que no se vive la misma experiencia lectora con una noticia que con un cuento; que no es lo mismo leer una crónica periodística que una novela. ¿En qué consiste su disparidad? ¿Qué es lo que hace tan distintas estas experiencias lectoras?

En “La estructura apelativa de los textos”, Iser analiza y aclara la especificidad de los textos literarios:

Un texto literario ni describe objetos ni los produce [...] en el mejor de los casos *describe reacciones producidas por los objetos*. Esta es la razón por la cual reconocemos en la literatura tantos elementos que juegan también un papel en nuestra experiencia. [...] *Su realidad no se basa en reproducir realidades existentes, sino en preparar intuiciones de la realidad*¹⁵.

¹⁴ ISER, “La estructura apelativa de los textos”, p. 133.

¹⁵ ISER, “La estructura apelativa de los textos”, p. 135-6. (La cursiva es nuestra)

El matiz poético de la palabra 'intuiciones' nos sugiere la tenue línea que separa el texto del texto literario. Nos muestra la capacidad de insinuación que posee la literatura por encima de cualquier otro tipo de texto escrito. Esta invitación activa el juego interpretativo realizado por el lector y propicia el ambiente para que el texto despliegue sus estrategias.

Pero, ¿cómo es posible preparar o, mejor, propiciar esas *intuiciones* de realidad? Las intuiciones involucran todo aquello que es insinuado; que, de una u otra forma, está velado e instiga a su propia claridad. Preparan el terreno a un desequilibrio y a una indeterminación para que el lector actualice el texto en la conjunción con su propia experiencia.

Nuestra novela colombiana actual lanza una propuesta que se encuentra signada por un gran apego a los hechos reales y contundentes. El problema no radica en la presencia de la realidad porque al fin y al cabo no es posible trabajar sin referentes y los temas serán siempre los mismos. El problema se concentra en el modo en que es abordada esa realidad. Si la literatura es ilusión y, por lo tanto, se constituye como una forma eficaz de escapar del agobio y de la insufrible transparencia de los hechos cotidianos; si por medio de lo literario vivimos una experiencia que se enriquece con los elementos que nuestras propias vivencias suministran, ¿qué sucede, entonces, si la narrativa es convertida en la sombra de nuestra realidad? Si bien esta pregunta obedece a una reacción inmediata y legítima, también es válido atenuar esta afección

con la contingencia de una reacomodación de la realidad en la literatura, es necesario cuestionarnos acerca de la presencia de la ficción en nuestras producciones o lo que entendemos por ella aún más cuando “... la distinción entre ficción y no ficción está siendo desplazada por el empleo del término ficción para referirse a toda construcción de sentido que llamamos «texto»”¹⁶.

La inestabilidad provocada por la eterna querrela entre realidad y ficción parece solventarse (además de hacerlo en el espacio físico del texto como tal) en una de las “características generales del comportamiento postmoderno en la narrativa” señalada por Jaime Alejandro Rodríguez al decir que:

[...] hay que partir del hecho de que la escritura posmoderna juega a romper las fronteras entre realidad y ficción, no sólo porque dinamiza radicalmente el potencial mismo de la escritura (todo es escritura), sino porque admite como premisa ontológica la textualidad del mundo (la realidad considerada como texto, la intertextualidad como única referencia posible)¹⁷.

Aunque la televisión, el cine y la multimedia tornan cada vez más difícil distinguir los simulacros y las representaciones de la realidad, de los acontecimientos reales

¹⁶ Como lo menciona Lauro ZAVALA en *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, p. 19.

¹⁷ En “Posmodernidad literaria en *El último diario de Tony Flowers*” en *Posmodernidad, literatura y otras Yervas*, p. 117.

como tal¹⁸, generando una especie de realidad en la ficción o una ficción en la realidad, nos queda la sensación de una actitud refractaria por parte de la literatura, una suerte de insensibilidad y fatuidad que proyecta una experiencia negativa en el lector. El “Todo vale” (*Anything goes*)¹⁹ no está inmune -como todo lo extremo- de convertirse en un ‘monstruo de mil cabezas’ que acabe absorbiéndose a sí mismo sin siquiera tener conciencia de ello: “Si absolutamente Todo vale, no tenemos que preocuparnos por el futuro de la narrativa literaria: porque no tiene futuro”²⁰.

Sin embargo y a pesar de todas las acepciones un tanto negativas, enervantes y problematizantes que genera el “*Anything goes*”, es necesario hacer la salvedad de que la aparición de este fenómeno no se debe a un estallido espontáneo y sin anclaje alguno, sino que hace parte del entusiasmo massmediático dentro del cual estamos insertos:

Si en el fondo el arte sólo era una utopía, es decir, algo que se escapa a cualquier realización, hoy esta utopía se ha realizado plenamente: a

¹⁸ Esto obedece al amplio espectro de dominio de la virtualidad. Las realidades paralelas se fabrican. La puesta en escena requiere de una buena y satisfactoria ambientación. El desdibujamiento de la realidad que ofrecen los medios, relativizan la realidad verdadera, contribuyen a la desaparición de límites entre la realidad y la ficción.

¹⁹ Lema con el cual Agnes Heller caracterizó la década de los ochenta, “significa –según Orlando MEJÍA RIVERA en *La muerte y sus símbolos. Muerte, tecnocracia y posmodernidad-* el triunfo del relativismo ético y cultural en las juventudes posmodernas, pues todo vale porque nada vale, se vive la ausencia de compromisos sociales y personales, la negación de cualquier utopía política, social o incluso espiritual”, (p. 100-1).

²⁰ Dice H. BLOOM en *El futuro de la imaginación*, p. 12.

través de los media, la informática, el vídeo, todo el mundo se ha vuelto potencialmente creativo²¹.

Aunque se promulgue una deserción de la permanencia, derivada directa de la condición postmoderna, no corresponde amparar –bajo esta denominación- a una pérdida de la memoria que derive en la extinción de la naturaleza literaria; la visión provocada por el “todo es escritura” conlleva una desaparición de esencias necesarias para la constitución de los mundos ofrecidos por lo literario.

Se puede atisbar, tras la experiencia lectora, que el riesgo de nuestra literatura actual reside en una dócil acomodación de la realidad. Su relación con ella está guiada por una preocupación por resaltar su contundencia (los temas y recursos empleados así lo parecen certificar), la gran mayoría de ellas se identifican por la inclusión de la violencia en todas sus acepciones y matices: narcotráfico, prostitución, sicariato, corrupción. Estas novelas vierten la realidad sobre el papel con la esperanza de que la crudeza logre el efecto literario. Lo translúcido de esta violencia volcada directamente de la realidad ha merecido que, a muchas de las novelas actuales, se las encasille dentro de lo que podría denominarse como un “realismo social” que satura con sus imbricaciones y desmanes nuestro panorama literario y, aún más, nuestra experiencia lectora. Novelas como *Rosario Tijeras*, *La lectora*, *Mapaná*, *Mala noche*, *Paraíso Travel*, *Páginas de vuelta*, *La ciudad de los umbrales*, *Satanás*,

²¹ Jean BAUDRILLARD en *La transparencia del mal*, p. 22.

Scorpio City o *Relato de un asesino* actúan como una especie de textos espejo en el sentido en que liberan en su estructura las extensiones territoriales y conflictuales de nuestra propia realidad sin una preocupación más allá de la generada por el tejido estructural configurado a partir de la narración y del entramado de tiempos y espacios. Se tiene la sensación, en el recorrido que se sucede con la lectura, de que los artificios que despliega su grandilocuente estructura sustraen los mundos y pesos de los personajes.

La inmediatez que promulgan nuestros tiempos ha anestesiado los filtros con que las diferentes expresiones artísticas nos conducen a la realidad. Parece haberse olvidado que la médula de la literatura se halla –al igual que en la fotografía- en la forma como se presenta una determinada realidad y el punto desde el cual se decide revelar sin el temor de que en dicha acción se pierda el sujeto o la mirada que nos la presenta.

La facilidad con que se trasvasa la realidad al papel es percibida, la mayoría de las veces, como una acción agresiva e insultante por parte del texto hacia el lector. ¿Qué experiencia pueden sugerir o qué realidad se puede intuir de unas novelas estriadas a causa de tanta y tan directa presencia del narcotráfico en personajes como Caliche en *La lectora*; la prostitución en la estampa de Karen o Patricia, Brenda o Rita en *Mala noche*, Gaitana en *Páginas de vuelta*?

Aunque estos conflictos sociales alimenten nuestra literatura y formen parte ineludible de un *corpus* de la novela contemporánea, no hay que olvidar la función de presentación más que de representación que abriga todo texto literario²². Esta función que posibilita la ‘aparición de intuiciones’; que apremia el surgimiento de una voz que dice, como lo dice Cyril Connolly en *La sepultura sin sosiego*: “¡Espiritualiza lo Prosaico, Palinuro, y no apuntes demasiado alto!²³”, reincide sobre el cuidado requerido para abordar la realidad, por encima de temáticas y conflictos, con el fin de constituirse en fuente de la que mana la naturaleza inconfundible de todo texto literario.

La delgada membrana que separa lo literario de lo meramente descriptivo o enumerativo debe ser nutrida por el modo en que se nos ofrece la realidad inscrita en el texto:

²² Lo dice Maurice BLANCHOT citado por Anna POCA en el prólogo a la edición española de *El espacio literario*:

La palabra *objetivar* atrae nuestra atención porque la literatura tiende precisamente a construir un objeto. Objetiva el dolor constituyéndolo en objeto. No lo expresa, lo hace existir en otro mundo, le da una materialidad que ya no es la del cuerpo sino de la materialidad de las palabras por las que se significa la inversión del mundo que el sufrimiento pretende ser. Un objeto tal no es necesariamente una imitación de las transformaciones que el dolor nos hace vivir: se constituye para *presentar* el dolor, no para *representarlo*. Hace que ese objeto exista en primer lugar, es decir, que sea un total indeterminado de relaciones determinadas, o bien, dicho de otro modo, que haya siempre en él como en toda cosa existente, un excedente del que no se puede dar cuenta, (p. 9).

²³ CONNOLLY, *La sepultura sin sosiego*, p. 23.

Si el mundo del texto se proyecta en la experiencia propia, aparece una escala muy diferenciada de relaciones derivadas de la tensión surgida en la confrontación de la propia experiencia con una experiencia potencial. Se puede pensar en dos posibilidades extremas de reacción: o bien aparece el mundo del texto como fantástico porque contradice a todos nuestros hábitos, o bien aparece como banal porque corresponde perfectamente con ellos²⁴.

Esta observación conduce a una orientación o preferencia de nuestra literatura por el lado de una perfecta correspondencia, con excepción de *Lecciones de vértigo* o *El día de la mudanza* en donde el absurdo constituye un tratamiento eficaz que deviene metáfora y artilugio narrativo.

La clara preeminencia de la novela como un contenedor que recibe la representación de una realidad nos lleva a plantearnos la siguiente pregunta: ¿Será que nuestra literatura ha entrado en el territorio de la hiperrealidad en donde lo real ya no es simplemente dado sino que es (re)producido artificialmente? Esta pregunta expone una noción de la literatura como artificialidad; una especie de ilusión que ha sido despojada de su carácter mágico y seductor y se entrega, mecánica y abúlica, al murmullo proveniente del reflejo de una imagen.

El texto es convertido en una superficie lo suficientemente lisa para evitar cualquier tipo de filtración -incluso la de un posible lector-, en parte, gracias a su concepción

²⁴ ISER, “La estructura apelativa de los textos”, p. 136.

como una estructura útil para colgar una serie de recursos que convierten la novela en un estante atiborrado de elementos, voces, estrategias, que agotan la mirada y aturden nuestra sensibilidad. Esta utilización del texto como soporte parece solventar la distancia que cada vez lo aleja más de lo literario. Ya que las intuiciones de la realidad se han convertido en meros artificios o reproducciones plenas y totalizantes de la realidad, nuestras novelas abren intersticios y hendiduras a partir de las fisuras generadas por la acumulación de recursos o, para llamarlo de alguna manera, de estrategias narrativas que encuentran en la profusión de matices y de voces una manera vigorosa y concreta de lograr efecto.

La inclusión de diversos recursos narrativos que van desde ‘una novela dentro de la novela’ hasta la crónica periodística, destierran la sugerente evanescencia de lo ilusorio e indeterminado en pos de una contundencia y una claridad absolutas como acciones persecutorias del efecto. No se niega que la inserción de estos recursos crea una suerte de oscilación entre diversos tiempos, narradores, espacios, y concede cierta vitalidad al relato. Pero conforme transcurre el proceso de lectura, este viaje se convierte en un camino lleno de exabruptos y fuertes sacudidas que disuelve el efecto a fuerza de su constante movimiento.

La certeza de primeras frases, por ejemplo: “Me secuestraron para ponerme a leer una novela”²⁵ como dice, desde las primeras líneas, la protagonista de *La lectora* (y *Engome*, que así se llama la novela dentro de la novela, se abre como un horizonte más para reafirmar la intención de exaltar una realidad que es superada y afectada por la ficción) plantea la preferencia estética por el esquema de una situación que es representada, vaciada y reflejada de la realidad desde las primeras páginas de un libro:

-Escuche. El Benjamín, usted lo conoce, el vendedor de dulces. Ese man dice que conoció al taxista, que él le vendía los cigarrillos. O sea que el taxista sí existió.

-De verdad, ¿eso dice el Benjamín?

-Pues claro, y el John Jaime, el man que vende calzones, brasieres y ligeros de esos que usan las putas para empelotarse en las wiskerías, pues ese man dice que la puta sí trabajaba en el Oasis; o sea que la tal Karen también existió²⁶.

Otro de los casos en que se inserta una novela dentro de la novela es *Páginas de vuelta* en donde *Vida de un joven sacerdote de provincia* y *Ahora el amor* buscan su configuración como niveles narrativos paralelos que enriquezcan y alienten la lectura.

²⁵ ÁLVAREZ GUARÍN, *La lectora*, p. 7.

²⁶ ÁLVAREZ GUARÍN, *La lectora*, p. 42.

Otras novelas, como sucede con *Los impostores*, *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*, *Vida feliz de un joven llamado Esteban*, *Perder es cuestión de método*, *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*, *Satanás*, *La ciudad de los umbrales* o *Scorpio City*, encuentran en el diario, la nota periodística, el género epistolar, el manual, el correo electrónico, la plegaria, la entrevista, los guiones cinematográficos, los mecanismos necesarios para conformar y desplegar horizontes que disponen, a fuerza de su presencia, la especificidad del texto literario.

6

Se teme al silencio. Muchas veces, se buscan espacios saturados de sonido como si esto fuese garantía de vida y de vitalidad. Se piensa en el silencio como carencia, como incapacidad, como absoluto; pocas veces como oportunidad, como posibilidad y, casi nunca, como sonido.

La intranquilidad –producto de la deliciosa y expectante tensión ejercida por el silencio- se experimenta como parálisis, pocas veces como reto y como impulso que motiva a una participación. Se tiende a pensar que la existencia implica una sujeción directa al ruido y al movimiento y nos olvidamos, muchas veces, de que su sola figura o presencia justifica la aparente ausencia.

El silencio nunca deja de envolver a su opuesto; es más, es plenamente consciente de que su existencia sería nula e imposible sin la figura de su contrario:

El silencio –nos dice Sontag- no sólo existe en un mundo poblado de palabras y otros sonidos, sino que además cualquier silencio dado disfruta de su identidad en función de un tramo de tiempo perforado por el sonido²⁷.

El silencio es la puerta de acceso a la creación, la interacción y la experiencia. Es la ocasión que tiene el sonido para hacerse notar en toda la extensión de su ser:

El silencio –citando de nuevo a Sontag- es el supremo gesto ultraterreno del artista: mediante el silencio, se emancipa de la sujeción servil al mundo, que se presenta como mecenas, cliente, consumidor, antagonista, árbitro y deformador de su obra²⁸.

Pero el silencio no sólo representa la emancipación de un sujeto artista frente a la visión un tanto negativa y caníbal con que se estima al mundo (público) en esta afirmación, sino que, también, la emancipación enviste un aliciente para quien se encuentra al otro lado de la obra a intervenir en su realización.

²⁷ SONTAG, “La estética del silencio”, p. 19.

²⁸ SONTAG, “La estética del silencio”, p. 15.

La obra de arte –en nuestro caso la novela- es un campo abierto a la participación del lector y a su consecuente tratamiento como parte vital dentro del relato. En cierto sentido, representa no sólo la emancipación del autor –que en nuestro caso particular no nos preocupa- sino también la emancipación del lector mediante la constitución de sentido que realiza gracias a la utilización de estrategias y posibles juegos propuestos por el texto.

Nuestras novelas manifiestan, en su profusión de voces y recursos, en esa imperiosa necesidad por ser verídicas, un miedo al silencio y una concepción de éste como inconmensurabilidad e incertidumbre. Es probable que, acostumbrados a la perenne saturación implantada por los *mass media*, no se vislumbre otro confín. Es posible, que la galería de variedades narrativas que encarrilan y funden el terreno de lo literario con lo periodístico (*Los impostores*, *Perder es cuestión de método*, *Scorpio City*), lo cinematográfico (*Satanás*, *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*, *Paraíso Travel*, *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*) o lo policiaco (*Mala noche*, *Scorpio City*, *Páginas de vuelta*) sea el destilado propio de un mundo en el que la realidad ha sido trasvasada a cómodos y articulados modelos.

Es importante resaltar que aquel horizonte esbozado por los *mass-media*, henchido de virtualidad y de un *wish come true* al alcance de todos, instiga, también, a una reacomodación de la esencia del arte, quien debe despojarse del traje de exclusividad

al cual estaba acostumbrado para aceptar su nueva apariencia altamente reproductiva y serial, su apariencia que invita a ser consumido, su ser ‘al alcance de la mano’:

[...] las nuevas condiciones de reproducción y goce artístico que se dan en la sociedad de los *mass-media*, modifican de modo sustancial la esencia, el *Wesen* del arte²⁹.

El arte, es decir toda manifestación artística, ya no remite a aquella naturaleza eterna, hierática, sino que entiende su devenir como un *darse* constante que le exige la época actual. Además, si aplicamos la fórmula de que:

El mundo postmoderno está privado de significado; es un universo nihilista donde las teorías flotan en el vacío, sin anclaje en ningún puerto seguro. El significado requiere profundidad, una dimensión escondida un sustrato no visto, un fundamento estable. En la sociedad postmoderna, por contraste, todo es “obsceno”, visible, explícito, transparente, y está siempre en continuo movimiento³⁰

podemos, de forma alguna, consolarnos con la posibilidad de que la embriaguez de nuestra novela por lo evidente y, en consecuencia, carente de motivación a una intrusión, es el resultado de la actual circunstancia postmoderna. Su trashumancia

²⁹ VATTIMO en *La sociedad transparente*, p. 134.

³⁰ QUEVEDO con referencia a BAUDRILLARD en *De Foucault a Derrida pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*, p. 175.

por diferentes géneros; su estructura abarrotada de recursos y anécdotas; su peligrosa comunión con la realidad; su desgastante obviedad, son cuestiones inherentes a su vigencia y a su fragmentada naturaleza.

Pero, ¿debe el arte explicarse y justificarse de tal manera? ¿Es necesario que –como sucede en *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* con el manual titulado “El aprendiz de foca”- se nos tengan que prodigar una serie de advertencias antes de emprender nuestra ‘aventura literaria’?

Precisamente, la legitimidad de toda obra de arte se fundamenta en su independencia a la sujeción y a toda posible explicación racional. El arte existe como registro, como momento y como contemplación. Se ‘debe a’ pero es esta misma pertenencia lo que más le permite moverse y percibirse como ajeno. Su ambigüedad es su mayor virtud:

La experiencia de la ambigüedad es, como oscilación y desarraigo, constitutiva para el arte; son éstas las únicas vías a través de las cuales, en el mundo de la comunicación generalizada, el arte puede configurarse (no aún, pero sí quizá finalmente como creatividad y libertad)³¹.

La ilusión, las intuiciones de realidad que prepara toda obra de arte, la seducción colmada en el acto de la lectura, son garantías de su autenticidad porque son vividas

³¹ VATTIMO, *La sociedad transparente*, p. 154.

durante la prolongación de la experiencia inherente a todo proceso creativo. En esto radica su constante *darse*, esa sensación que lo invade y que nos recuerda al “Todo fluye” de Heráclito.

7

La seducción implica juego, insinuación, apariencia, artificio. También requiere de intersticios, hendiduras, por donde pueda ofrecer y cercar lo que posee. La seducción siempre deja abierta una esperanza, su ambigüedad conduce a una inestabilidad permanente y satisfactoria. Ese desequilibrio que promueve es su mejor aliado; instiga a la participación del otro, del lector:

La seducción es un juego más fatal, y también más arriesgado, que no excluye en absoluto el placer [...] La seducción es un desafío, una forma que siempre tiende a desconcertar a alguien respecto a su identidad, al sentido que pueda adoptar para él³².

La seducción es un despliegue de estrategias. Quien seduce necesita prever, ir un paso delante de su ‘víctima’. También requiere de silencios, de vacíos, porque sin ellos no hay espacios, ni posibilidades de acción.

³² BAUDRILLARD, *Contraseñas*, p. 30-1.

La seducción es una alternativa frente a un medio productor y altamente devorador, rápido y fugaz:

En mi opinión, el universo de la seducción era lo que se inscribe radicalmente contra el de la producción. Ya no se trataba de hacer surgir las cosas, de fabricarlas y de producirlas para un mundo de valor, sino de seducirlas, es decir, de desviarlas de ese valor, y por tanto de su identidad, de su realidad, para llevarlas al juego de las apariencias, a su intercambio simbólico³³.

8

Lo obvio es obsceno y por tanto carente de sentido pues recorta espacio a la imaginación; no sugiere, señala y obliga. Lo obsceno aparece en el momento mismo en que las distancias se reducen y se pierden las perspectivas, los relieves. Lo obsceno es el imperio de lo plano, de lo carente de juego. Lo obsceno expropia a lo metafórico, es el “devenir real, absolutamente real, de algo que, hasta entonces, estaba metaforizado o tenía una dimensión metafórica”³⁴.

La seducción ofrece unas garantías de participación bajo la forma de estrategias y espacios que rellenar; sin dejar a un lado esa sensación de extrañeza, ese leve acento de intromisión que erotiza la experiencia lectora y promulga la percepción por encima

³³ BAUDRILLARD, *Contraseñas*, p. 29.

³⁴ BAUDRILLARD, *Contraseñas*, p. 35.

de la explicación. La experiencia, movida por una seducción, posibilita el ejercer un erotismo responsable de la acción comunicativa más allá de los terrenos que no son posibles abarcar por medio de las denominaciones regulares del lenguaje: “Mediante el erotismo se comunica lo que el lenguaje se rehúsa a comunicar”³⁵.

9

Es posible que el despliegue de recursos de nuestras novelas y la adopción de formas que rayan en la contundencia de lo informativo sean, en parte, una respuesta a los interrogantes y depuraciones que exige nuestra vida. También pueden visualizarse como fragmentos de la actual saga cultural que concibe “un arte que ya no está centrado en la obra sino en la experiencia”³⁶, un arte que invoca la paralela correspondencia con el mundo del cual se origina y de los eventos que lo rodean:

La proliferación de temas, problemas e intereses literarios demuestra – como lo señala Luz Mary Giraldo en “Búsqueda de un nuevo canon”³⁷– una literatura en movimiento, es decir, una perspectiva caleidoscópica que puede ir más allá de grupos generacionales: en uno se percibe que el tiempo narrativo se detiene en el regodeo con la escritura y el placer de la palabra por encima de la anécdota (“el mero placer de narrar”); en otros se recrea la sensibilidad de la época con entretenidos textos evasivos que legitiman modos propios de la cultura

³⁵ BATAILLE, *La oscuridad no miente*, p. 35.

³⁶ VATTIMO, *La sociedad transparente*, p. 151.

³⁷ Tomado de <www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/giraldo/prologo.htm>

y el consumo light, el kitsch y los estereotipos marginales, “metafísicos” y eróticos; otros continúan las relaciones entre la ficción y los distintos sistemas de comunicación como el periodismo investigativo y documental.

Habría que “reinventar” –dentro de esa reinvención que realiza todo proyecto de «espiritualidad»- el concepto o lo que se entiende, literariamente hablando, por “dinamizar el potencial de la escritura” y por “una literatura en movimiento”; ¿será esto una mutación, una nueva acomodación de concepciones y visiones? Habría que desbrozar si el “dinamizar” se concibe como el extender y entender la escritura como una acción carente de límites e incluso de soportes en donde el “Todo vale” se convierte en el derecho a su existencia.

10

Todo texto literario contiene una alta dosis de indeterminación que permite al lector fabricar una serie de retenciones y suposiciones. Esta indeterminación convierte la lectura en un reto porque la sensación de inadecuación que fluye del desajuste entre los objetos reales del «mundo vital» y la experiencia del lector estimulan a quien lee a «normalizarla» mediante el acto de leer. Se obra el mismo efecto de quien ve una imagen visual carente de foco. Si no existe la posibilidad de corregir el defecto físico, éste se convierte en un aliciente que saca a flote las distintas experiencias y referencias que se poseen en cuanto a forma para equilibrar el impase. El defecto es

transformado en efecto. Esto no quiere decir que la indeterminación deber ser vista como un desperfecto o lo que por él se entiende. La indeterminación debe plantearse como una condición básica del efecto. La función de la indeterminación es, según Iser, “adaptar el texto a las disposiciones más individuales del lector”³⁸. Esta función de la indeterminación es la que da la especificidad del texto literario porque esta especificidad –citando de nuevo a Iser-:

Se caracteriza por una típica oscilación entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector. Cada lectura será un acto que fija las configuraciones oscilantes del texto en significados producidos normalmente en el mismo proceso de lectura³⁹.

Tras la lectura de novelas como *La lectora*, *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*, *Páginas de vuelta*, *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*, *Los impostores*, queda la impresión de una indeterminación entendida como el fruto de la profusión de recursos incluidos dentro del texto. Queda el sabor de una indeterminación que, contraria a procurar una ‘espiritualización de la realidad’, se enreda en un sinnúmero de artilugios que ensordecen y aturden la actividad del lector. El movimiento oscilatorio entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector es un no-movimiento en el cual es quimérico configurar significados. El afán por llenar espacios vacíos ensancha el extrañamiento entre el

³⁸ ISER, “La estructura apelativa de los textos”, p. 137.

³⁹ ISER, “La estructura apelativa de los textos”, p. 137.

texto y la experiencia lectora porque asume la capacidad de insinuación como un elemento ajeno a lo literario. Torna el texto en un espacio carente de aquellas omisiones tan necesarias para su propia realización convirtiéndolo en un objeto enciclopédico, en una construcción en la cual se cuelgan un sinnúmero de datos que confieren una experiencia informativa antes que estética.

11

Pensar en el grado cero es enfrentarse a lo complejo de todo comienzo y a la desazón de una pérdida. El grado cero entraña lo llano, lo ausente pero no por eso imposible. Es y no-es. No niega pero tampoco afirma. El grado cero puede ser punto de encuentro tanto como de separación. Hablar de un grado cero en lo que se refiere a lo literario es, en parte, trasladar los números al territorio de las palabras. La noción de finitud visita una expresión artística que ha burlado la concreción de su origen y de su final hasta el punto de constituirse en memoria y olvido de sí misma. Dentro de un eterno auto consumirse para reinventarse –especie de Ouroboros, el dragón que se come su propia cola-, la literatura ha construido su esencia y su papel dentro de la cultura y la sociedad. Ha desafiado peligros con sus mismas debilidades. Debilidades que, de tanto decantarse y permanecer, se han convertido en aliados. Pensar, entonces, en un grado cero no es entregarse al síncope de lo acabado. Todo cambio, toda renovación, trae consigo el desajuste y la remoción de unos escombros que, en su quietud, creíamos ausentes.

Plantear un grado cero de la literatura es proponer una pausa dentro del remolino proveniente del encuentro entre la producción y el consumo; es hacer de la expectativa algo vital pero no por eso arrollador. Las posibilidades pueden elevar nuestra mirada hasta generar una fisura entre la realidad y nuestras intenciones. “Preferimos que nuestra causa se juzgue por los propósitos y la adversaria por el resultado” dice Estanislao Zuleta en “El elogio de la dificultad”. Esta fisura, radicada en una preferencia de corte nostálgico y continuista, aboga por el mantenimiento de un ‘establecido orden’ y ‘conocido funcionamiento’. El vértigo que se siente frente a lo ignoto es el producto del reclamo al desprenderse de tierra firme. El vértigo ante una inminente reinención nos paraliza y aterra; nos abraza a fragmentos desahuciados y conceptos absolutos y por lo tanto dislocados de nuestra actualidad. El salto al vacío que promulga el sentimiento de ser un apéndice del pasado, pervierte nuestra relación con lo histórico y con las manifestaciones artísticas.

Plantear un grado cero es expandir nuestros propios límites con la conciencia de quien no olvida la ruta aunque no regrese por ella. Es mover nuestros horizontes y registros hacia una preponderancia de la forma sobre el contenido (otra eterna y arraigada querella) y proponer una mirada aérea como posibilidad de acercamiento a aquello que otros –o nosotros mismos- consideramos nuestro actual panorama literario.

Esta distancia que sugerimos no es la distancia que se otorga a toda intención crítica, ni es una distancia que persiga la extrañeza como remedio, tampoco busca ser la distancia que asegura la inmunidad respecto del objeto observado. Esta distancia es lo pródigo a toda contemplación, es el intervalo justo entre nuestra mirada y el punto más remoto que nuestros ojos pueden discernir. La contemplación –desde una visión romántica- es la experiencia más íntima y más auténtica y se hace tan necesaria en estos momentos de exaltación de lo polifónico, de lo múltiple, de lo saturado, que nos pierde y nos conduce hasta nuestro propio olvido.

Nuestras novelas actuales, aunque promulgan en su interior una ausencia de distancia que las acerca a lo expuesto anteriormente como obsceno, son construcciones realizadas para ser contempladas desde cierta lejanía. Delatan su necesidad de apartamiento no sólo por lo refractario ante una posible construcción de sentido por parte del lector, sino porque el despliegue de recursos y de secuencias narrativas hace imperante el cobrar una distancia que permita su observación. Aún más, cuando su relación con la realidad parece no haberse resuelto. Recordemos que esta falta de resolución no corresponde a un reciente fenómeno sino que desfila y problematiza la esfera artística con su amplia y complicada prosapia. Aún más, cuando es muy posible que en ese constante desacomodo entre la realidad y su relación con el hombre radique la principal fuerza motora de toda expresión artística “porque la

realidad es inasible *per se*, sólo se percibe y comprende mediante un proyecto⁴⁰ es importante la manera en que se logra la concreción de la realidad mediante determinado proyecto porque: “Cuanto más fuerza tenga este proyecto mayor será también la intensidad y originalidad de la visión, más certeros los datos para construir el retrato⁴¹”.

Visible carácter totalizador contienen nuestras novelas en aquel mundo de fragmentos que hospedan. Sus esqueletos –colmados de pedazos, citas, referencias, sensaciones, percepciones, géneros- obran bajo la intención de un eterno repasar que convierte todo movimiento y desplazamiento lector en un acto inconsciente y repetitivo. Trozos de violencia, prostitución, narcotráfico, corrupción, ciudad, noche, tejen con sus orillas barreras infranqueables más allá de consumir un acto de enunciación o el débil esbozo de una actitud que, a fuerza de una reiteración –no muy alejada de lo autista-, logra mellar alguna zona del lector con el borde puntiagudo de un acto infinitamente solitario como último resuello de la incomunicación. La repetición, más allá de un rasgo característico de la narrativa actual, más allá de presentarse como una forma de comunicación, se instala como un radical contagio: una “contaminación de tipo vírico⁴²” que se trasmite sin ningún tipo de voluntad particular sino como el resultado de un roce o del simple ‘estar en’ o ‘formar parte de’ un grupo específico.

⁴⁰ TRABA, *Hombre americano a todo color*, p. 17.

⁴¹ TRABA, *Hombre americano a todo color*, p. 17.

⁴² BAUDRILLARD, *Contraseñas*, p. 37.

La distancia precisada por nuestras novelas configura su concepción de literariedad como una experiencia que desplaza las intuiciones de realidad con versiones, fragmentadas y múltiples, de una misma y llana realidad. El sobrevuelo practicado como acto de lectura es una ruta demarcada y, en amplitud, conocida debido a lo estereotipado de su abordaje. Con excepción de *El día de la mudanza*, *Lecciones de vértigo*, *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*, *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* y *Mapaná* (a quien, en cierta medida, la salva la historia narrada a través de los ojos de un niño y el conflicto con su mascota), asistimos al desfile de versiones de una realidad configurada a partir de temáticas tan parecidas que bien se tiene la sensación de una única y monofónica novela.

Bien parece que el concepto de texto literario ha trasladado su oscilación a un movimiento exclusivamente interior y refractario realizado dentro del texto. El único efecto, la única proyección que se persigue es la de una marcada e indisoluble concordancia con la inmediatez y rusticidad de lo real. ¿Diálogo de sordos? ¿Reflejo de nuestra actual incomunicación en la que estamos todos tan pegados que resultamos tan aislados los unos de los otros? Lo cierto es que estas novelas pulverizan la experiencia lectora de una forma tan contundente que es poco o nada lo que queda al lector. Sólo resta tomar distancia y realizar un recorrido sobrevolado por los diferentes niveles narrativos ofrecidos por la forma, un recorrido que se hace tan tangible como el roce de nuestros dedos sobre el papel.

12

El objeto literario ya no es ese objeto mágico –especie de caleidoscopio- por entre el cual podíamos vivir una experiencia paralela y rica de realidad. Ahora, el contador de lo literario ha sido puesto en ceros porque la transparencia que contiene todo lo obscuro ha procurado que sea la realidad la que supere a la ficción –como lo dice Giménez Gatto- “no porque sea más divertida o interesante, simplemente porque en una cultura de la imagen cada vez hay menos espacio para el imaginario”. La literatura ha separado, bajo extrañas disecciones y destilados, la ilusión y la fascinación de su territorio porque entiende y asocia “La realidad convertida en espectáculo, un espectáculo paradójicamente inquietante, ya que se funda en una apuesta por lo natural y en un rechazo del artificio, de la ilusión”⁴³.

Esta “apuesta por lo natural [...] esta suerte de obsesión de transparencia, esta pulsión de visibilidad, esta profusión de imágenes” que –como continúa diciendo Giménez Gatto- deja poco espacio para la mirada y “confía su eficacia en los recursos y en las diversas formas narrativas” nos sitúa, entonces, ante:

Una novelística que aprovecha –como lo señala Luz Mary Giraldo en el prólogo de la antología *Cuentos de fin de siglo*- toda clase de recursos literarios y con marcado énfasis en lo irónico recuenta la historia nacional, latinoamericana y mundial, enjuicia el pasado y relativiza los poderes culturales e institucionales. Entre estos recursos

⁴³ GIMÉNEZ GATTO, “Banalidad y teoría de la simulación”.

deben considerarse las exploraciones en diversas formas narrativas que dan paso a la antinovela, en la que se abandona la fábula convencional sustituyéndola por la fragmentación de la historia mediante la experimentación estructural, los juegos de estilo, los manejos arbitrarios del tiempo, el espacio y las voces narrativas, demostrando así la crisis tanto del mundo como de las formas creativas⁴⁴.

Al hablar de “antinovela” Giraldo provoca un giro, una percepción que contiene en su haber un matiz que nos sitúa al otro lado: al lado que se define y afirma a partir de lo que no es.

Contemplar la posibilidad de lo ‘anti’ significa, de alguna manera, injertarnos en el deleznable reflejo sobre el agua: al menor movimiento, en el solo intento por asir lo que vemos, se perderá en un cúmulo de ondas. Pero esta fragilidad se convierte en su garantía de supervivencia: al experimentar lo intangible de su figura tomamos, en la distancia, la más entrañable cercanía. No estaríamos en el ‘tenso’ estado, en el letargo que implica la aparente neutralidad de un cero. Pensar en una “antinovela” implica una toma de posición, una distancia –aquí sí- crítica frente a lo anterior. “What we call the beginning is often the end / And to make an end is to make a beginning. / The end is where we start from” nos dice T.S. Eliot⁴⁵. Pensar en una “antinovela” es plantear un “antiviaje” por terrenos ya, ampliamente, conocidos.

⁴⁴ GIRALDO, *Cuentos de fin de siglo*, p. 10.

⁴⁵ ELIOT, *Four Quartets*, p. 156.

Sólo podremos subvertir aquello que hemos recorrido a fondo. El fin se nos presenta siempre como el comienzo.

Es imposible, en estos momentos, no sentir de nuevo el encuentro con el autoconsumirse para reinventar; el cruce con la deconstrucción como paso arquitectónico. Pero también nos preguntamos ¿Qué cabe dentro de la denominación de “antinovela”? ¿Una exploración, que a fuerza de lo repetido de su fórmula se despoja de su enajenamiento y vital envergadura; o la fragmentación, los juegos de estilo, los manejos arbitrarios del tiempo, el espacio y las voces narrativas que contienen una ‘arbitrariedad’ un tanto superflua y actuante por sí misma más allá de la plena conciencia de su utilización?

Amalia Quevedo también nos conduce a pensar aquella posibilidad del ‘anti’ a partir de una “antiliteratura”. “Literatura del silencio”. “No lineal, lúdica, a parches, citas, ironía, cinismo, juego con formas del pasado”⁴⁶ como uno de los rasgos característicos de lo postmoderno. Aunque muchos de estos elementos que asume Quevedo como propios de la postmodernidad han estado presentes a la largo de la historia literaria, es interesante señalar el punto de contacto entre su enfoque y el enfoque de Luz Mary Giraldo al hablar de un ‘anti’ como componente inseparable de la literatura actual.

⁴⁶ QUEVEDO, *De Foucault a Derrida pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*, p. 20.

Aunque lo ‘anti’ conforta un enriquecimiento de visiones y abordajes, su riesgo radica en que, en la autosatisfacción por su esencia de contrario e insurrecto, se extirpe su intención comunicativa. “Un sistema que se complace en sí mismo y no busca una comunicación de informaciones se detiene, fatalmente, en una especie de manierismo verbal”⁴⁷. Y este manierismo, producto de una autocomplacencia, deviene insularidad, invisibilidad y extrañeza incondicional.

13

Si la hiperrealidad reemplaza a lo real con modelos que le permitan ‘fabricar’ una realidad desapareciendo, así, la distinción entre lo real y lo irreal, queda un tanto descartado el riesgo que se asume ante lo inverosímil e imposible. Aunque este riesgo, dentro de la literatura, pierde su carácter pavoroso en la elaboración de una experiencia de realidad cimentada en la ilusión, bien parece que el puente que extienden nuestras novelas con una realidad real e histórica mediante la inclusión de fechas y sucesos como el 9 de abril (*Vida feliz de un joven llamado Esteban*), Campo Elías y Pozzeto (*Satanás*), Nirvana y Sex Pistols (*Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*); o la inclusión de lugares específicos como el Sisga o el barrio Kennedy (*Perder es cuestión de método*), la Avenida Caracas (*La ciudad de los umbrales*), La Candelaria (*Relato de un asesino*), Terraza Pasteur (*Lecciones de vértigo*), el Parque Nacional (*La lectora*) o los barrios periféricos de Medellín (*Rosario Tijeras*); se

⁴⁷ TRABA, *Hombre americano a todo color*, p. 58.

ensancha hasta convertirse en una poderosa y céntrica avenida que condiciona la intención primigenia y toma las riendas de lo literario. Pero esta inclusión, a manera de raíces o anclajes, devela en lo más íntimo un abordaje desde la óptica de turista. La enumeración de hechos, situaciones, lugares, realizada a modo de tópico o punto de interés viajero, se constituye en el texto como un *souvenir* para ser ofrecido y vendido al lector. La necesidad de un referente específico apremia la constitución de una superficie como espacio para el desplazamiento durante la nueva propuesta de experiencia lectora. Se comprimen las plataformas, se despoja de las dimensiones, se extingue del panorama lo vertical, se desvanecen los niveles, como parte de la reinención de la experiencia lectora y de la intención literaria. La fecundidad por la que atraviesa la realidad no quiere dejar espacio sin rellenar.

El gusto por el “zapping” se trasluce en esta proliferación de puntos (recursos narrativos) que convierten la experiencia lectora en un vistazo desde el ventanal de un gran bus durante el recorrido por alguna ciudad desconocida. El romantizar que implicaba la literatura como el “dar a lo vulgar un sentido elevado; a lo habitual, un prestigio misterioso; a lo conocido, la dignidad de lo desconocido; a lo finito, la apariencia de infinitud...”⁴⁸ ha sido prensado hasta el punto de reducir sus proyecciones a un sistema de elementos sobre un mismo plano.

⁴⁸ NOVALIS en el estudio preliminar realizado por don José Miguel MÍNGUEZ SENDER para *Vida de un vagabundo aventurero* de Joseph von EICHENDORFF.

El reconocimiento de la naturaleza literaria que poseen nuestras novelas se hace a partir de su capacidad para *transcribir* la realidad, para reproducir de modo simultáneo la acción y eventos (al mejor estilo de un ‘directo en televisión’. La literatura se entiende como un acta, el resumen o la enumeración de incidentes acaecidos; no genera aquello que alguna vez Laura Restrepo, en su ensayo “Niveles de realidad en la literatura de la *violencia* colombiana”, llamó “literaturización de la realidad” y en donde encuentra:

Que la clave de la calidad literaria no está contenida tanto en el abordar, con mayor o menor inmediatez, el objeto literario, sino en cuanto más ricos sean los recursos estilísticos, más profundo el proceso poético... mayor será a su vez, la capacidad de sondear las diversas facetas de la realidad, de penetrar en sus recodos más escondidos”⁴⁹.

Sino que, por el contrario, trasladan lo literario a un mundo escindido, “un mundo de fragmentos; el fragmento señalado, descrito e hipostasiado”⁵⁰ que pretende sustituir la concepción poética, evocativa y sugerente de la literatura con una ‘conexión directa y sin escalas’ a la realidad-real⁵¹. Una conexión que sólo resuelve su ser totalizante a partir de la distancia que desvanece rasgos particulares y funde todo en una sola masa

⁴⁹ Citado por Isaías PEÑA GUTIÉRREZ en su ensayo “Balance agónico de tres lustros de estudios literarios en Colombia” incluido en el libro *Ensayos y contraseñas de la literatura colombiana (1967-1997)*, p. 137-8.

⁵⁰ TRABA, *Hombre americano a todo color*, p. 79.

⁵¹ Esta realidad-real de la que hemos hablado en varias ocasiones, la entendemos como aquella realidad ofrecida por los medios masivos de comunicación. Una realidad que, aunque puede estar manipulada –y de hecho lo está-, se presenta a nosotros como verdad e inmediatez.

compuesta de fragmentos. Masa que, por lo numeroso de su contenido, creemos ávida de albergar nuestra participación como lectores.

14

El grado cero, la “antinovela”, la “antiliteratura”, son coordenadas que esbozan una nueva ruta para recorrer nuestra novela actual. Una novela que pone en duda la especificidad de los textos literarios como una cuestión de intuición o de construcción de sentido. La prodigalidad de recursos que ofrece la convierte en una suerte de laberinto en donde –lo dice Luz Mary Giraldo- “el narrador ya no pregunta quiénes somos y a dónde vamos sino afirma lo que somos y dónde estamos”⁵². La época de las preguntas ha pasado porque el miedo a la ambigüedad, a la incertidumbre, extingue la posibilidad de lo «abierto» como sinónimo de participación. Ya no se persigue un abanico de tonalidades más allá del propuesto por la fragmentación, la polifonía y la imbricación de recursos. La experiencia de lectura que despliegan los textos actuales invierte la experiencia y la concepción que se tenía de lo literario. El desencanto ha eclipsado a la ilusión, las promesas se han erradicado y queda, ahora, una propuesta que pretende borrar los límites y los acercamientos estéticos tradicionales mediante el empleo del texto literario como espejo de la realidad, como una prolongación de una realidad de la cual ni siquiera se está seguro del grado de contaminación efectuado por parte de la puesta en escena massmediática.

⁵² Luz Mary GIRALDO en “Búsqueda de un Nuevo canon”.

2

Un viaje a las profundidades, más allá de la estructura narrativa

La alternativa es inexorable: o soy viajero de las antiguas épocas, y me enfrento con un espectáculo prodigioso que me resultaría ininteligible o soy viajero de mi época, precipitándome en la búsqueda de una realidad desvanecida.

Susan Sontag

“Contra la interpretación”

1

Así como ser viajeros de nuestra época entraña la búsqueda de una realidad desvanecida; el viaje por la novela colombiana actual comporta la búsqueda de una ilusión desvanecida. Los complejos y, de cierta forma, caóticos movimientos a los que se ha visto expuesta nuestra narrativa nos conducen a un replanteamiento del

significado y del sentido de la ilusión en los tiempos actuales. Contemplar la ausencia, es el primero de los estragos consecuentes. La sensación del texto-espejo que se promueve durante la lectura de algunas novelas puede ser el resultado directo de la expropiación de la ilusión. Después de esta primera y provocativa reacción, aparece la posibilidad de una metamorfosis; una suerte de variación que no elimine la opción de que la ilusión –o aquello que concebimos como ilusión- haya desaparecido sino que haya mutado en artificio, esa otra forma de ilusión desencantada que nos inyectan aún sin pedirlo.

2

El artificio nos abre las puertas de un nuevo horizonte, una nueva sensibilidad conocida con el nombre de “Camp”, que ubica su esencia en “el amor a lo no natural: al artificio y la exageración”⁵³ y que vincula, aún más, la alternativa de una reinención del concepto actual de ilusión. El temor a la incertidumbre, a lo inseguro, induce la aparición de nuevas expresiones arraigadas en el artificio como única y rotunda denuncia de una falsedad incuestionable que va incursionando en todos los terrenos desde los más prosaicos hasta aquellos espacios adjudicados a las verdades absolutas.

⁵³ SONTAG, “Notas sobre lo «camp»”, p. 303.

Hay cierta desaprensión, cierta lozanía, en el artificio hasta el punto de hacerlo plenamente apetecible por los tiempos actuales; admitirlo como recurso da un tinte lúdico a todo intento, amortigua una probable caída o desacierto y conforta la marcha irregular que acompaña a toda búsqueda. El vacío ante la promulgación de una pérdida de ilusión, de un desgaste de centro, se colma con las ofertas directas y espontáneas promovidas por el artificio. Es él mismo quien da un margen para que la búsqueda de una ilusión desvanecida pueda llevarse a cabo ya que fabrica una ilusión suplementaria mientras se satisface nuestra exploración.

3

El concepto de verdad como contenido del texto ha sido sustituido por el concepto de verdad como efecto del texto⁵⁴ y así lo orienta el despliegue de recursos y de estructuras en nuestras novelas, más preocupadas por la pluralidad de la forma y de la construcción textual, que por las dicotomías existentes entre ficción y no ficción. Esta búsqueda de la verdad como efecto del texto, comprime los baches entre ficción y realidad, proponiendo a la literatura (y a toda expresión artística) como fuente que provee al espectador de una sensación de realidad más verdadera, difundida bajo la forma de un simulacro, de una copia. Esta nueva orientación nos enfrenta con una visión de la literatura como medio y no como fin. Un medio que permita sortear la

⁵⁴ Así lo anota Lauro ZAVALA en su libro *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, p. 22.

falta o el desdibujamiento de los fines y se proyecte como una traducción diferente de un todo concluido e inamovible. La concepción de la obra como “obra abierta” ha cambiado el sentido de sus movimientos: ya no es la obra que, generosa, abre espacios para hacer posible la participación del lector. La “obra abierta” de ahora, se abre para que el lector sea quien se adapte por completo a su estructura; el «abierto» de nuestros tiempos implica una multiplicidad, un habitar de múltiples elementos en una misma estructura. La obra es, ahora, un medio de sostenimiento del pesado andamiaje de la contundencia. Es un «abierto» tan apabullante y totalizante que se convierte en un inequívoco «cerrado».

4

Ya que en nuestros tiempos, regidos por una multiplicidad descentrada y por una fragmentación de la identidad, hablar de la sensibilidad como una cuestión colectiva se torna en utopía (incluso, hablar de sensibilidad muchas veces es abordado como un tema vergonzoso), es necesario que sea la propia sensibilidad la que adopte la iniciativa de buscar nuevas formas, transformaciones voluntarias, que le permitan medios posibles de autoconservación; formas que le patrocinen un sobrevivir y le devuelvan el ‘respeto’ y la ‘credibilidad’ extraviados.

La distancia aportada por el juego y el artificio es, para la deconstruida sensibilidad actual, una posibilidad real de supervivencia. Despojarse del peso que implica todo

contenido, la conduce a un vuelco total sobre la apariencia, las texturas o calidades literarias; subraya lo sensual de la superficie e invoca a los sentidos mediante la reteñida presencia de un retorno realista que entiende la realidad como:

[...] el resultado del entrecruzarse, del «contaminarse» (en el sentido latino) de las múltiples imágenes, interpretaciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación «central» alguna, [que] distribuyen los *media*⁵⁵.

5

Todo viaje envuelve una expectativa y un derrotero, o por lo menos un esbozo que deje de lado la inestabilidad rotunda del azar. Si la cuestión se plantea como un viaje a las profundidades estamos confiriéndole, además, una direccionalidad particular. Asumimos el descenso como algo inherente a nuestro recorrido no para revelar estrategias o estructuras de nuestra actual narrativa sino, más bien, como un intento por configurar una propuesta de lectura a partir de ciertos elementos comunes, ciertos vasos comunicantes, que articulen y promuevan experiencias y devenires del pensamiento.

El recorrido, vislumbrado como un viaje a las profundidades, alberga en su interior el peso de una contradicción: la presencia de una superficialidad; la idea sospechada de

⁵⁵ VATTIMO, *La sociedad transparente*, p. 81.

una literatura carente de jerarquías, de planos, de calidades (desde una visión muy vertical y arqueológica), que disuelve la intención de un sumergirse y que, al mismo tiempo, motiva a la búsqueda de lo no evidente: una necesidad por hallar algo más allá de lo invisible.

6

Si un sesgo preliminar nos sitúa en la decepción, es necesario superar esta sensación con el reto ante lo ausente. Partir de un vacío es la acción más motivante en cuanto a inicios se refiere. El motor desencadenante se sitúa, por lo general, en el territorio de la sospecha. Las posibilidades que fomenta aquello que es susceptible de ser transformado son infinitas y móviles como las figuras de un caleidoscopio.

7

Todo partir implica un inicio. El partir es solo el comienzo de una sucesión de puntos; la contemplación de un más allá, de una posibilidad que sale de nuestro horizonte y se proyecta en espacios, físicos o mentales, lejanos. “[E]l movimiento que ‘desplaza líneas’ –nos dice Marc Augé⁵⁶- y atraviesa los lugares es, por definición, creador de itinerarios, es decir de palabras y de no lugares”. Todo viaje tiene en

⁵⁶ Marc AUGÉ en *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, p. 90.

claro dos puntos: un inicio y un fin; los acontecimientos que se realizan entre estos dos puntos pertenecen al devenir, a una conjunción de situaciones, tiempos, lugares, personajes, objetos, que –si bien están contemplados dentro de la esfera de lo posible– no pueden ser previstos con la rigurosidad que se desearía. El espacio que se confiere al desajuste entre intención y acción se constituye como el alma de toda experiencia. La posibilidad de vivir nuevos momentos inmersos en un mismo recorrido. “El principio es siempre ese instante de distanciamiento de la multiplicidad de los posibles” nos dice Italo Calvino en “El arte de empezar y el arte de terminar”⁵⁷.

8

El viaje a las profundidades está surcado por una presencia que se convierte en alma y sostén de la literatura: la ciudad. En la ciudad situamos el inicio o el final no solo de un trasegar, sino también el espacio desde donde emanan o desaparecen fuerzas de diverso índole. La ciudad es el “espacio como práctica de los lugares”⁵⁸, lugares que albergan dentro de sí las propiedades del “no lugar”⁵⁹, plasmados literaria y artísticamente, bajo estados de soledad/extrañeza, noche/muerte y viaje. Lugares que son, a la vez, no lugares y que constituyen el rudimento de la ilusión actual

⁵⁷ Este texto, inédito, fue tomado de los manuscritos de las Norton Lectures e incluido en el libro *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 126.

⁵⁸ AUGÉ en *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, p. 90.

⁵⁹ Marc AUGÉ aclara la expresión de “no lugar” según la alusión hecha por Michel de CERTEAU como “una especie de cualidad negativa del lugar, de una ausencia de lugar en sí mismo que le impone el nombre que se le da”, (p. 90).

desplegada en los espacios pertenecientes a la esfera cultural contemporánea; aún más cuando “...la ciudad concierne siempre directamente al ser del hombre”⁶⁰; y que, con sus contradicciones y constantes movimientos construye una identidad y un sentido inherentes a nosotros mismos.

Y es en la ciudad donde este segundo capítulo encuentra el punto de partida apropiado para la intención de un viaje por la narrativa actual. La ciudad: con sus encuentros y desencuentros, con sus lugares y no lugares, con sus espacios físicos y mentales, es quien mejor se ofrece como fase introductoria para el contrapunteo generado entre la conjunción de la experiencia lectora con la experiencia de la escritura.

⁶⁰ ZARONE en *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*, p. 7.

La ciudad [inicio quiebre viaje]

«La ciudad» es ese conjunto urbano de casas, edificios, avenidas, plazas, puentes y rotondas [...] «la ciudad» también se impone al pensamiento como una estructura cultural compuesta por ‘normas’, ‘códigos’ y ‘convenciones’ para su uso, sistemas de representaciones, lugar de utopías y miedos, riesgos y aventuras, encuentros y desencuentros, evocaciones y rupturas.

Fernando Cruz Kronfly

“Las ciudades literarias”

1

La ciudad es inspiración, punto de partida y llegada de nuestra narrativa. La ciudad se convierte en una suerte de obsesión, una presencia configurada a manera de columna vertebral para la obra de arte. Punto obligado ya sea para huir de él o para sucumbir ante las múltiples formas que adopta:

La ciudad que antes era su fiel compañera mientras compraba aretes a los hipis en las aceras, o se medía zapatos en los almacenes de la Décima para desaburrirse, le pareció agresiva.

Los frenazos ruidosos de las busetas, los pitos de los automóviles, el frío de la tarde, el regreso de la llovizna, y la gritería de los vendedores ambulantes se le convirtieron en una tortura⁶¹.

El espacio perteneciente a la ciudad es cambiante, ambivalente y camaleónico. La ilusión del dominio deambula por las calles, pero es despellejada con la facilidad que posee lo evanescente ya que la esencia de lo urbano es configurada por la intervención del sujeto que la habita. La correspondencia entre sujeto y ciudad es total y consecuente con el fluir constante de fuerzas y pertenencias, y con el encuentro de contrarios en un mismo espacio.

El entorno, todos los elementos y espacios que rodean al transeúnte o al habitante de ciudad son sacralizados mediante su trasegar y la activación de recuerdos y experiencias:

Al salir a una de las avenidas, vio una ciudad de edificios altos, construcciones de ladrillo, cemento y vidrios sucios; un panorama opaco que le recordó las ciudades del este de Europa –Nelson no las conocía pero las había visto en cine-: moles descoloridas,

⁶¹ ÁLVAREZ GUARÍN, *La lectora*, p. 144.

multifamiliares tristes, la abominable mezcla de suciedad y escritos en spray⁶².

Estas acciones, experimentadas más como pulsiones, sacralizan espacios públicos y ajenos gracias a la conjunción de sí mismos con la memoria. Antes de todo llamamiento a la constitución de un sentido singular, se encuentra la resucitación llevada a cabo por el recuerdo. Gracias a la capacidad retrospectiva de la memoria, el hombre evoca imágenes y sensaciones del pasado, lugares de origen o de partida. La ciudad mantiene su naturaleza evocadora por encima de su caótica e inexpugnable apariencia:

–Mirala bien –me dijo-. Ésa es la bestia que tenés que domar. Frente a mí estaba Nueva York, apoteósica y desafiante, desproporcionada y sobrecogedora⁶³.

Un escenario desconocido para conquistar. Una leyenda, un mito que debe ser desbrozado por el sujeto como comprobación de su existencia; para saberse vivo dentro de esa gran masa que respira y que “es”:

[...] la bestia que emergía del agua, Manhattan y su monstruosidad y la silueta de sus tentáculos al atardecer. [...] Mirá, me dijo entrecortada, y por un momento no entendí cómo podía haber más luces en la tierra

⁶² GAMBOA, *Los impostores*, p. 121.

⁶³ FRANCO, *Paraíso Travel*, p. 81.

que en el firmamento, pero luego Reina confirmó: es Nueva York, y repitió más bajito: mi Nueva York, mientras yo miraba boquiabierto el paisaje promisorio de destellos y rascacielos⁶⁴.

Toda conquista, para que no sea una cuestión incompleta y pueda gozarse en la total extensión de su plenitud, debe ser realizada en el generoso campo perteneciente a la memoria. La primera aprehensión que hacemos de una ciudad es realizada a partir de la confrontación de ésta con los recuerdos. El necesario retorno a lo conocido como impulso y proyección hacia lo ajeno que desestabiliza y produce ansiedad: “Cualquier ciudad a la que uno llega por primera vez es inquietante”⁶⁵. Es inquietante porque provee la dosis justa de un desconocimiento forzando al recuerdo a inmiscuirse. No es posible saber con seguridad (aunque es imposible no intuir) las experiencias a las cuales estaremos expuestos. Es necesario saberse y reconocerse *in situ* para que sea el espacio, la vivencia del espacio como tal, quien fomente en nosotros la re-creación de su arquitectura (física y mental) a partir de aquello generado mediante el recuerdo:

La ciudad –nos dice Juan Carlos Pérgolis- es un juego de la memoria o mejor, es la relación entre la memoria individual de quien conoce la ciudad (y conserva en lo profundo sus imágenes mágicas) y la memoria colectiva que señala hechos, momentos, lugares y sucesos que por uno u otro motivo han sido –y son- parte de toda una sociedad⁶⁶.

⁶⁴ FRANCO, *Paraíso Travel*, p. 87-8.

⁶⁵ GAMBOA, *Los impostores*, p. 86.

⁶⁶ PÉRGOLIS en *Las otras ciudades*, p. 18.

La relación de la ciudad con la memoria dibuja los trazos de una inherente conciencia histórica. Las diversas decantaciones efectuadas por acción del tiempo se convierten en cimientos silenciosos y sólidos de un sincretismo de heterogéneas voces y visiones de mundo. La ciudad utópica nuestra, el ideal de ciudad actual, parece condensarse en la integración de muchas ciudades en una sola. El valor absoluto -en cuanto a urbe se refiere- ha sido desplazado por un abanico de “micrópolis”⁶⁷ que producen un amplio espectro de matices contenidos dentro de un solo espacio. Aquella idea de ciudad como un sólido e impenetrable bloque, refractario a todo influjo externo, se atomiza en muchas gradaciones conectadas por medio de brazos que juegan el enigmático y doble papel de límites y puentes. Los vínculos, sensaciones debatidas entre lo familiar y lo extraño, actúan como conformadores de la ciudad a partir del recuerdo y la experiencia:

Me resultaba incomprensible que llevara un nombre en inglés una calle donde todo lo que veía tenía letreros en español. Vallenatos, merengues y rancheras salían a todo volumen de los carros, de las peluquerías y de las tiendas de discos. No había que hacer mucho esfuerzo para sentirse en una calle del centro de Bogotá o de Medellín. [...] No es que Nueva York fuera únicamente más Estados Unidos sino que también era el mundo. Y ahí estaba yo en ese pedazo de mundo que me correspondía, asediado por mi música, por mi idioma en todas partes, por gente parecida a mí; pero sin un lugar donde quedarme⁶⁸.

⁶⁷ Este término lo emplea Rafael ARGULLOL en su libro *Sabiduría de la ilusión*, p. 183.

⁶⁸ FRANCO, *Paraíso Travel*, p. 106.

2

La ciudad define su esencia en la acción de aquellos que la habitan. Es un espacio que, gracias a que fue “moldeada por el mensaje nivelador de los *mass-media*”⁶⁹, ha devenido metrópolis:

La metrópolis emerge, y así deja que se vislumbre y poco a poco salga a la luz aquella dimensión negativa de inhospitalidad, conflicto, desplazamiento e imposibilidad de echar raíces en el hábito de un habitar, y por eso parece producida por la vida misma del hombre, más bien que por su más profundo y escondido ser”⁷⁰.

La experiencia de ciudad que ofrece nuestra literatura se proyecta como el *alter ego* de la experiencia física a la cual estamos expuestos ya que traduce su polifónica composición (como espacio físico y tangible constituido por edificios, calles, casas, parques, etc., y como espacio mental constituido por experiencias) en un despliegue de prácticas que, no sólo la conforman a ella, sino que también constituyen la naturaleza del sujeto que la recorre. La indeterminación, la multiplicidad del sujeto son cuestiones devenidas directamente de su exposición constante a la indeterminación, la multiplicidad de las ciudades: “Es la ciudad de lo indeterminado, de lo informe, de lo irresoluto. A cada instante nuestro destino ya es otro”⁷¹.

⁶⁹ ARGULLOL, *Sabiduría de la ilusión*, p. 182.

⁷⁰ ZARONE, *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*, p. 8.

⁷¹ MENDOZA, *La ciudad de los umbrales*, p. 97.

Mas no sólo es el sujeto quien constituye la ciudad, también –dentro de la correspondencia de contrarios- es necesario tener en cuenta que los habitantes son medios a través de los cuales ella se manifiesta:

¿Cómo decirle que la ciudad la había utilizado para tejer en su seno aquella historia? ¿Cómo hacerle ver que ella no era más que un médium, un intermediario por medio del cual Bogotá se expresaba?⁷²

Es viable, así, la concepción de la ciudad como espacio netamente dialógico, habitado y habitable, constituido y constituyente, como una relevante condición de su existencia. El dialogismo es tan fluido y natural hasta el punto de humanizar la ciudad y ‘metropolizar’ al sujeto: “Bogotá es una amante ideal por lo mentirosa, por lo lúbrica y porque no pierde la oportunidad de abandonarse a la traición”⁷³.

3

Esta experiencia de ciudades actuales, entendidas como arquitecturas que despliegan redes virtuales que les permitan la consolidación de su realidad, “son recompuestas por la cadena de montaje planetario de los *mass-media* y difundidas como escenarios

⁷² MENDOZA, *La ciudad de los umbrales*, p. 18.

⁷³ MENDOZA, *La ciudad de los umbrales*, p. 57.

de un relato unificador”⁷⁴ componiendo, en su aglutinar constante, la esencia y origen del sujeto:

Lo primero que escribió en su cuaderno de notas [...] fue que Pekín lo había cambiado. Y lo había cambiado por una sencilla razón: la amaba. Apenas la conocía, pero ya sentía el deseo perentorio de regresar, de conocerla a la perfección, de enseñarle a Jutta cada uno de sus recovecos para que ella viera en la ciudad un reflejo suyo. Se ama a una ciudad cuando se pretende ser amado a través de ella, y era eso, exactamente, lo que Gisbert sentía⁷⁵.

La ‘puesta en escena’ de la ciudad mediante la experiencia interior remite a un viaje de autoreconocimiento. Este autoreconocerse a partir de una determinada ciudad; esta concepción de la ciudad como un espejo de quien se mira, afirma, a su vez, que el reconocimiento como parte integrante de la ciudad genera angustia: “la angustia propia del hombre de encontrarse a sí mismo ya sólo como ciudad, y como nada más que esta ciudad, no sólo «grande», sino total: la ciudad planetaria”⁷⁶.

La angustia provocada por el ensanchamiento de las distancias y las sensaciones, fabrica una soledad que otorga en la generalización, en la universalización, su máximo y más efectivo consuelo. El “[c]aminamos rápido, huyendo de nosotros mismos, de una ciudad que nos atrapó sin que lo notáramos, caminamos

⁷⁴ ARGULLOL, *Sabiduría de la ilusión*, p. 181.

⁷⁵ GAMBOA, *Los impostores*, p. 241.

⁷⁶ ZARONE, *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*, p. 8.

desesperados, como un preso en una celda”⁷⁷ no es una experiencia claramente localizada y delimitada. Más que experiencia es una percepción, un fenómeno, una condición que se extiende con el desparpajo de lo rotundamente permitido. Todo lo permea y condiciona. La ciudad es el espacio mágico e indefinido del “todo es posible”. Es viable, así, la convivencia generosa y juguetona de los extremos:

Le gustaba la forma como el negro Urrutia descubría la otra Bogotá, la mágica e insólita ciudad de la mentalidad popular, no la urbe de los centros comerciales del norte que imitaba las costumbres estadounidenses⁷⁸.

Es factible la apropiación del espacio público -no sólo bajo la forma cotidiana de la invasión- sino, también, gracias al poderoso llamado a la participación que confiere su condición anónima: “Tal vez fuera la sensación de perderse en la multitud, el placer del anonimato en el centro de la muchedumbre”⁷⁹. Su abandono, su caótica conformación, son elementos que se incrustan a fuerza de su sistemático apego por la negación y lo anómico; su naturaleza física es el consecuente y lógico reflejo de su significado y trascendencia:

⁷⁷ FRANCO, *Mala noche*, p. 24.

⁷⁸ MENDOZA, *Scorpio City*, p. 137.

⁷⁹ MENDOZA, *Scorpio City*, p. 14.

La basura se amontona en las aceras, la música escapa por las ventanas y el olor a pobreza se confunde con los perfumes baratos de las putas que acechan en cada esquina⁸⁰.

La saturación, el bullicio, la multiplicidad, aumentan la soledad y la insularidad del sujeto urbano. “La ciudad –nos dice Rafael Argullol- se convierte en una única escenografía gigantesca que es reproducida a escala mundial arrasando las resistencias particulares”⁸¹. El agrandamiento de horizonte que prolifera con la instalación de la “aldea global” repliega al sujeto sobre su confesada imposibilidad de acción, aquel “Bogotá: yo tampoco puedo hacer nada por ti”⁸²; la insignificancia de su ser con relación al espacio físico que lo contiene:

En Pekín todo parece grande. Y lo que no es grande es extremadamente pequeño; pequeños son los entreverados *hutongs*, las callejuelas de los barrios antiguos que serpentean entre las casas de ladrillo gris y techos de pagoda; pequeños, muy finos, son los talles de las jóvenes chinas, envueltos en púdicos vestidos; pequeñas son las casas y los comercios, al menos por cuanto puede verse desde afuera, en brusco contraste con los edificios públicos, los palacios del poder, las plazas y los parques⁸³.

⁸⁰ MEDINA, *Técnicas de masturbación...*, p. 59.

⁸¹ ARGULLOL, *Sabiduría de la ilusión*, p. 182.

⁸² MENDOZA, *La ciudad de los umbrales*, p. 11.

⁸³ GAMBOA, *Los impostores*, p. 115.

Este contraste de dimensiones, es la forma sutil y efectiva de la jerarquización que efectúa la ciudad como estrategia aglutinante de su estructura. La sensación de caos que despliega está soportada por el orden que dictan las graduaciones no sólo sociales, políticas; sino también las morales, físicas y emocionales. Las percepciones se instalan como señales y como entes comunicativos de las diferentes capas que conforman la ciudad. El recorrido físico, se convierte en la puesta en escena de los estratos a partir de objetos solitarios pero ampliamente metonímicos:

Camino esta ciudad saltando charcos y cayendo en ellos, esquivando bultos vivos y muertos, escapándome bajo cornisas que desmorona la humedad, soportando olores indescifrables, propuestas directas al cuerpo, droga mezclada con basura que te mata antes de conseguir el éxtasis, mierda humana y de perros revuelta por el agua que arrastran las calles⁸⁴.

Pero este desarraigo, prescrito por la abulia que inspira la mecánica del sistema y por la catatonía a la que invita lo sórdido del paisaje, es extirpado mediante el pleno conocimiento de que la experiencia es un recurso confiable para trocar el espacio público en espacio privado y único. A pesar de que lo sórdido del panorama radica en que las perspectivas brindadas por el espacio urbano no son asibles en su materialidad como tal; el sentimiento de enajenación, de desposesión, puede ser solventado mediante el ejercicio del habitar aquel espacio con una conciencia crítica.

⁸⁴ FRANCO, *Mala noche*, p. 34.

Si el sujeto ha sido declarado insubsistente por el sistema, será él mismo quien, con mayor interés, divulgará su muerte porque sabe que –en esa muerte, precisamente- se aglutina la esencia del contemplar la escena desde una distancia que permita –además de una mirada clara– colmar su deseo de participación:

Andrea y yo nos sentamos a unos metros del abismo, lo suficientemente cerca para observar la ciudad. Vista desde esta perspectiva, toda ella era distinta. Calles y avenidas no nos impresionaron tanto como los techos de las casas y algún grupo de árboles destacado en el cemento de los edificios⁸⁵.

La poética de la experiencia –concebida como ese habitar a partir de la acción (ya sea contemplativa o activa)- hace que la ciudad se sienta como algo propio hasta elevarse a un plano netamente intimista e irrepetible. La ciudad, sus espacios específicos, sus coordenadas, se resuelven como un marco del fluir de la conciencia. La ciudad, cede su preponderancia y se instala en el umbral de los pensamientos y los recuerdos devenidos durante el recorrido por sus diferentes zonas:

Al llegar al tercer puente miró el reloj y vio que eran casi las cinco: “Mónica debe estar furiosa”, se dijo. Aceleró hasta la avenida 127 y luego bajó hacia Niza reprochándose ser como era: alguien perdido en

⁸⁵ BADRÁN, *Lecciones de vértigo*, p. 20.

el tiempo, incapaz de cumplir con una cita, como si las coordenadas del reloj fueran un lenguaje ajeno a su vida⁸⁶.

El recorrido visual se concretiza como ritual –despiadado pero efectivo- porque tensa los hilos de la percepción con la fuerza del recuerdo, del lugar de origen. Este recorrido se convierte en un círculo vicioso del cual se reniega y al cual se teme pero del cual, bajo ninguna circunstancia, se puede escapar:

Medellín es como esas matronas de antaño, llena de hijos, rezandera, piadosa y posesiva, pero también es madre seductora, puta, exuberante y fulgurosa. El que se va vuelve, el que reniega se retracta, el que la insulta se disculpa y el que la arremete las paga. Algo muy extraño nos sucede con ella, porque a pesar del miedo que nos mete, de las ganas de largarnos que todos alguna vez hemos tenido, a pesar de haberla matado muchas veces, Medellín siempre termina ganando⁸⁷.

El negar insistente es transformado en la más contundente aserción. Se vuelve sobre lo indeseado y cuestionado a partir de una incansable reminiscencia. La literatura es una manera efectiva de lograr que la penetración del recuerdo transfigure lo díscolo e insulso en experiencias poéticas y estéticas: espiritualizando lo cotidiano y más terreno de nuestra existencia, elevándolo hasta un plano mágico e irrepetible, develando aquello que nuestra mirada no había percibido:

⁸⁶ GAMBOA, *Perder es cuestión de método*, p. 16.

⁸⁷ FRANCO, *Rosario Tijeras*, p. 117.

Del lado del Planetario la calle estaba invadida: asadores de fritanga, de mazorca y pinchos que soltaban humaredas hirvientes de aceite y ajo; carritos de helado, puestos de perros calientes con su sombrilla de colores y las canastas de gaseosa al lado; vendedores de dulces y colombinas, de algodón de azúcar, los carretilleros de la fruta, los loteros y feriantes de estilógrafos, los comerciantes de llaveros y escarapelas con la imagen de Santa María⁸⁸.

El hablar de lo cotidiano no entraña sólo una acepción negativa o un tanto recelosa; lo cotidiano (aquello que sucede ante nuestros ojos sin dejar –casi- un espacio para nuestro pensamiento) es el mejor método de comprobación de nuestro «estar-en-el-mundo» (*in der Welt sein*). La vitalidad con la que todo lo cotidiano activa nuestro existir torna lo inmediato como la más sincera manifestación de lo instintivo. Y la ciudad, territorio de lo extremo, reclama a viva voz la pertenencia del instinto como elemento típicamente constitutivo de su esencia:

Son las siete de la mañana. Los vendedores anuncian sus productos, sus precios, sus rebajas y sus ofertas con voces fuertes y entrenadas que generan una algarabía que atraviesa las paredes del recinto hasta alcanzar las calles que rodean la parte externa de la plaza. [...] Aquí y allá hay hombres y mujeres transportando víveres en pequeños carros de metal, trasladando cajas de madera atiborradas de tomates o de remolachas, moviendo bultos de papa o de arveja⁸⁹.

⁸⁸ GAMBOA, *Páginas de vuelta*, p. 210.

⁸⁹ MENDOZA, *Satanás*, p. 11.

El recorrido objetivo, distanciado de todo sesgo personal mediante el empleo de la tercera persona, hace una interpelación a los sentidos, a la fluidez otorgada por la sensualidad que se desliza a través de lo instantáneo y habitual. La intrusión que ofrece, a la manera cinematográfica, permite sumergirse en el momento acallando las voces del raciocinio, adormeciendo nuestros pensamientos. La ciudad es acción, movimiento, fluir constante, proyección. La ciudad se precisa a partir de los otros y de los propios; se define a partir de su misma y más acérrima negación. Sus calles, sus edificios, sus plazas, sus parques, sus aparentes extrañezas, son elementos distractores, artificios que emplea la verdadera intención de su existencia como espacio virtual, mental y totalmente habitado al interior del sujeto. La ciudad es una construcción mágica y mítica. Centro de confluencia y aliento de la dispersión. La ciudad es la experiencia primera e inolvidable del espacio público. En su mágico centro fluctúan los afectos y las percepciones más discordantes y variadas:

[...] para mí Bogotá es un inmenso jardín. Aquí crece cualquier pasión a una velocidad alarmante. Bogotá es un caldo de cultivo, un abono para los afectos. El odio, la desdicha, la desmesura, la solidaridad, el amor, la envidia, el rencor, los celos, la paz consigo mismo, el crimen, el sacrificio, la amistad, todo crece rápidamente y se multiplica en poco tiempo⁹⁰.

⁹⁰ MENDOZA, *La ciudad de los umbrales*, p. 132.

4

El recorrido visual, oloroso, táctil, que proporciona la “puesta en escena” literaria, recurre –como ya lo habíamos mencionado- a la inmediatez para insertar la ilusión de una realidad que bien teje vasos comunicantes acordes con nuestra realidad mediante la inserción de lugares y referencias comunes:

Caminó por la carrera Séptima hasta la Avenida Jiménez, atravesando la Bogotá tradicional ahora inundada de comercios y almacenes, y luego bajó al sector de San Victorino. El olor del mercado, las telas, los corredores internos llenos de baratijas y comerciantes al acecho, todo ese maremágnum de cuerpos y objetos lo reconfortó⁹¹.

La óptica con que nuestras novelas traducen una experiencia, en apariencia, un tanto volátil a causa de lo cotidiano de su ser, es ensanchada por medio del ojo que la presenta y la desarraiga de la invisibilidad, fraguando sus diferentes facetas o caras:

Qué mierda, se dijo Sinisterra. En esta ciudad, a diferencia de las películas gringas, no había buenos ni malos. Sólo animales que intentaban defender su madriguera, el hueco donde gastaban sus noches y sus días. En Bogotá no había una realidad maniquea con dos polos encontrados, sino una cultura del rebusque y la supervivencia⁹².

⁹¹ MENDOZA, *Scorpio City*, p. 14.

⁹² MENDOZA, *Scorpio City*, p. 21.

La perspectiva árida de un detective –abocado a enfrentarse con lo oscuro y más estriado de la ciudad: muerte, corrupción, miseria, violencia-, halla un contrapunto en la experiencia procurada a través de los ojos de un niño:

En Bogotá las mañanas son frías. Cuando hay sol, el pasto mojado desprende el vapor de la llovizna y crea en el aire una cortina de humedad⁹³.

Las sensaciones nostálgicas, impregnadas de naturaleza, de una Bogotá remota e infantil cambian su perspectiva frugal por la rigidez de las impresiones generadas durante la experiencia de lectura ofrecida por:

Universidades improvisadas, restaurantes malolientes, moteles baratos, bares peligrosos, teatros abandonados y edificios atiborrados de burócratas se entremezclan con decenas de compraventas donde los estudiantes empeñan sus cámaras fotográficas o sus instrumentos de ingeniería para irse de fiesta y las prostitutas empeñan las joyas y las grabadoras que les regalan los clientes para pagar el colegio de sus hijos o para irse a fumar marihuana con los estudiantes⁹⁴.

⁹³ GAMBOA, *Vida feliz...*, p. 128.

⁹⁴ ÁLVAREZ GUARÍN, *La lectora*, p. 123.

5

La ciudad, poliedro, prisma que refleja la realidad interior del sujeto es, también una construcción virtual, ajena a la materialidad terrestre: “Mi ciudad está arriba y sus rascacielos acarician el rostro de Dios”⁹⁵. La ciudad exhorta a un constante dialogo, a una vecindad entre objeto y sujeto, entre abierto y cerrado. La ciudad es la Arcadia pero también la Atlántida y la construcción a partir del derrumbamiento del sujeto. La ciudad necesita la presencia de una materialidad que equilibre aquella impresión de extrema virtualidad que la ahoga. Necesita la determinación del sujeto aunque sea él mismo quien más indefinido se sienta:

Bogotá sólo acepta a los anfibios, a los que continuamente están preparados para el cambio, a los que viven el presente y la impermanencia. La única posibilidad de que algo perdure en Bogotá es imaginar que ese algo, a la mañana siguiente, va a desaparecer o se va a transformar en otra cosa⁹⁶.

La ciudad reclama un abordaje desde el sujeto, desde una voz que transmita la noción de que hablar y escribir acerca de la ciudad, es hablar y escribir acerca de nosotros mismos. La novela colombiana actual, encuentra en la narración en primera persona, una estrategia consecuente, un camino verosímil para la conformación de su arquitectura narrativa. El narrador en primera persona se instala como testigo

⁹⁵ MEDINA, *Érase una vez el amor...*, p. 138.

⁹⁶ MENDOZA, *La ciudad de los umbrales*, p. 98.

inmediato de los hechos. Narrar desde su propio Yo impregna de cierto estado catártico, de una puesta en escena benigna, al soliloquio y a la introspección bajo una óptica a ras de tierra:

La zona de tolerancia se convirtió para mí en un segundo hogar. Cambiamos con Ismael las citas en parques y cafeterías por encuentros clandestinos en prostíbulos donde yo, a veces, dormía, leía, tomaba notas y pasaba las horas en compañía de alguna muchacha que me entusiasmaba y que era capaz de alejar, al menos por unos días, los desagradables fantasmas de la soledad⁹⁷.

Un Yo marginal, periférico, que encuentra en los límites, en las zonas más anómicas y oscuras de la ciudad, el poder de su realización; se complementa con el Yo que vive la violencia como un elemento más de su cotidianidad urbana:

Las bombas seguían cayendo como copos de nieve negra sobre Bogotá. Esa tarde estaba haciendo la fila para entrar al cinema y ¡pummm! La fila desapareció en un instante y aproveché para coger el primer puesto en la taquilla. [...] Bogotá, cada vez más desecha e insegura volvió a llenar mis ojos⁹⁸.

El Yo también esboza la posibilidad del reconocerse partiendo del desdoblamiento inspirado por un objeto, como sucede en *El día de la mudanza*, que, aunque no haga

⁹⁷ MENDOZA, *Relato de un asesino*, p. 127.

⁹⁸ MEDINA, *Érase una vez el amor...*, p. 146-7.

referencia tan directa a la ciudad como espacio físico sino más bien como un elemento conformador de su arquitectura interior fabrica una visión de la casa como refugio, como micro-mundo que representa la ciudad, como proyección que reconstruye, en pequeña escala, el funcionamiento y la estructura de la urbe; revelando al sujeto el camino indicado de su encontrarse consigo mismo a partir de las evocaciones generadas por una imagen fotográfica:

Esta soy yo. Tengo un helado en mi mano. Lo llevo a la boca pero en la foto mis labios nunca harán contacto con la crema de vainilla. Mi mano agarra el cono y yo doblo la cabeza. [...] El helado será para mí la primera ilusión del paraíso⁹⁹.

El plegamiento del sujeto sobre su memoria logra una dispersión de imágenes y situaciones realizadas durante la lectura. Los espacios interiores son habitados a partir de la confrontación de experiencias, proyectando la ilusión del texto en la realidad cotidiana y en la significación inscrita en el álbum no sólo como memoria sino también como parte de una tradición familiar y, por ende, cultural. La ciudad, es plenamente reconocida como espacio interior a través de las iridiscencias motivadas por objetos que conllevan una gran carga infantil y que construyen su identidad a partir de la relación que se establece entre los objetos y la vida diaria de ciudad con sus vicisitudes, alegrías y desmanes.

⁹⁹ BADRÁN, *El día de la mudanza*, p. 22.

6

Transmitir el inacabable laberinto que representa la ciudad, revelar su infinita construcción, su constante movimiento, es tarea de toda obra de arte, de toda expresión humana actual. El secreto de un óptimo recorrido está en el volver sobre sí misma a través del verter nuestra subjetividad en una visión de nosotros mismos como objetos. Porque la literatura, al igual que el cine, está en plena capacidad de esparcir una visión totalizante de ciudad, a la vez que promueve un particular ángulo de visión:

Bogotá, ciudad flamen entregada al culto de un dios desconocido...
 Bogotá, ciudad nictápole envenenada de sombras y tinieblas que convierten cada casa en un burdel, cada parque en un cementerio, cada ciudadano en un cadáver aferrado a la vida con desesperación...
 Bogotá, clítoris monstruoso que te desangras en la bienaventuranza de tu extraño y promiscuo delirio... Bogotá, ciudad de vesánicos y mendigos destruidos por las caricias de un suplicio terebrante, horda de despojos humanos que son la promesa de una hecatombe... Bogotá, rostro de la infamia...¹⁰⁰.

7

La ciudad es un espacio recurrente debido al inmenso potencial de experiencia que emana de ella. Es imposible hablar, escribir, citar, la ciudad sin hacer referencia (ya

¹⁰⁰ MENDOZA, *La ciudad de los umbrales*, p. 11.

sea de forma consciente o inconsciente) a aquella ciudad que conocemos y que aceptamos o reconocemos como propia aquella ciudad interior, inserta en nuestra memoria:

Al igual que Marco Polo¹⁰¹, quienes hablamos de ciudades partimos de una primera: aquella que llamamos “nuestra ciudad”. “Mi ciudad”; la que ha sido interiorizada por cada uno de nosotros, la ciudad de los afectos y las emociones, el paradigma de los significados urbanos, la síntesis de una serie de imágenes, vivencias y nostalgias que, por lo general, no coinciden con ninguna ciudad verdadera, pero que conforman la imagen de la que cada uno lleva adentro, y que es tal vez, la más “otra” de todas las ciudades que podamos mencionar.

La ciudad se expresa así como palimpsesto: es un espacio de reescritura constante en la cual se efectúa una confluencia entre la experiencia y el espacio-tiempo. La ciudad es tiempo que se recuerda, que se sucede y se olvida. La ciudad es un manuscrito que se escribe y borra infatigablemente con nuestros pasos, con los seres queridos u odiados, con los actos y los no-actos que consumamos a diario:

Lo nuevo y lo tradicional conviven. Los rascacielos y los restos de la vieja muralla, la pobre muralla de la ciudad. [...] Siento júbilo.

¹⁰¹ Dice Juan Carlos PÉRGOLIS en su libro *Las otras ciudades* refiriéndose a *Las ciudades invisibles* de Italo CALVINO, p. 17.

Grandes personajes estuvieron aquí antes que yo; además de Loti, debo pensar en mi admirado Mateo Ricci¹⁰².

Este “hacer-ver-la ciudad” a través de las capas que la constituyen, revela la existencia de una arqueología urbana gestada por la escritura no sólo desde el sentido netamente literario sino también como una escritura realizada con los actos y con el hecho mismo de habitar. Se plantea, así, la idea de la escritura como la manifestación más contundente del sentido de pertenencia: extrae de la manta invisible, que cubre poco a poco a lo rutinariamente practicado, mediante la conciencia devenida acto:

“Debes escribir la ciudad, mostrar un grupo de seres que la sienten y la piensan mientras la habitan y la recorren. No un argumento, ni trama, sino vasos comunicantes, momentos de destello”¹⁰³.

8

La ciudad se reinventa, tiene la libertad de auto consumirse y de reedificarse gracias a su persistente mutación. Es espacio de ilusión, río en el que nunca las aguas serán las mismas. Su constante movimiento la convierte en lugar acorde con el “Todo fluye” de Heráclito en el cual todo está en movimiento y nada dura eternamente. Espacio que reclama memoria mediante la entereza de su olvido. Lugar de pertenencia

¹⁰² GAMBOA, *Los impostores*, p. 131.

¹⁰³ MENDOZA, *La ciudad de los umbrales*, p. 96.

deducido de su completa extrañeza y de lo radical y marginal de sus partes; lugar de confluencia entre muerte y vida; lugar que hipnotiza y aliena:

Esta es una ciudad grande y triste. Triste y puta como yo. Se camina rápido mirando al piso, no vaya a ser que llegue uno tarde por caerse a un hueco, no vaya a ser que uno se encuentre con un amigo o nos sonrían, no vaya a ser que uno se detenga y se dé cuenta que vive en una ciudad que murió hace mucho tiempo¹⁰⁴.

9

La ciudad es vida y muerte. Es un persistente dilema entre el sentirse muerto en un lugar que exige y propicia un incesante y autónomo movimiento. Los habitantes de ciudad son, muchas veces, muertos en vida porque la única forma de permanencia y de supervivencia en una zona inerte es camuflarse como un muerto más:

Dijo que polvo éramos y en polvo nos habríamos de convertir. Que de la tierra venimos y que a la tierra siempre volvemos. Toda esa mierda que dicen cuando uno se muere, y que nadie oye por el dolor que aturde¹⁰⁵.

¹⁰⁴ FRANCO, *Mala noche*, p. 24.

¹⁰⁵ FRANCO, *Mala noche*, p. 156.

El ambiente que dispersa la ciudad envuelve en un letargo, en un estado catatónico que funde los límites entre realidad y ficción. El constante enajenamiento al que está expuesto el hombre como consecuencia de la dicotomía vida/muerte es una de las implicaciones más dominantes de la vida en ciudad: “Todos los días aparecían cadáveres en la ciudad. Esa era la única explicación. Satizábal era un muerto más, uno de tantos”¹⁰⁶. La ciudad se convierte así en el albergue de una diversidad conflictiva, de una pluralidad laberíntica que se incrusta y avanza a lo largo y ancho de su estructura física, repasando su arquitectura y construyendo una ausencia, una crisis de sentido y una desesperanza.

10

La ciudad es un espacio en donde el deseo se funde con lo apremiante de la sordidez. El deseo es –dentro del marco perteneciente a lo urbano- un sentimiento vergonzoso, espacio negado, no-espacio que debe auto negarse para sobrevivir; un sentimiento que debe cubrirse con la pasión extrema que entraña lo sórdido develado a partir de los sentidos:

Ciudad Inmóvil podía ser lo peor pero sonaba bien. La música escapaba por todas las rendijas, atravesaba el podrido mar y los chismes de las tías solteronas. El tam-tam de los tambores agitaba los

¹⁰⁶ BADRÁN, *Lecciones de vértigo*, p.103.

enormes pick-ups en las esquinas, hacía temblar la tierra y saltar los tejados. Tam-tam día y noche, la ciudad era como un enorme corazón tostándose vivo bajo el sol implacable. La ciudad olía a mierda de puerco pero sonaba bien, ardía la música y la música, ya sabes, aminora los daños¹⁰⁷.

La ciudad se expresa, a través de su sordidez y violencia, como posibilidad de existencia. La rigurosidad y convivencia de los extremos la convierten en un deseable objeto a plasmar. Decantan el deseo en forma de escritura. La escritura como memoria. La sordidez, el sentimiento ante una pérdida irrevocable, aportan el rudimento para que se lleve a cabo la anulación del sentido como una necesidad apremiante de partir de cero, de un poderoso deseo enmascarado en su propia existencia, en su propia nulidad.

11

La ciudad es, también, ese espacio físico que revela lo poco relevante de nuestra no-presencia o de lo vano de nuestra ausencia delatada por la abulia que inspira:

En nuestra ciudad –dice el narrador y protagonista de *Lecciones de vértigo*- muchas personas desaparecían y nadie se daba cuenta. Si nosotros estábamos suspendidos por los aires –como en un cuento de

¹⁰⁷ MEDINA, *Técnicas de masturbación...*, p. 85.

hadas- era posible también que todo el resto de la humanidad nos hubiera olvidado¹⁰⁸.

Esta opción es posible gracias a la naturaleza caleidoscópica y terriblemente múltiple de la metrópolis. Su totalidad, conformada –como ya lo habíamos mencionado- por “micrópolis” comporta una dinámica porque –como lo dice Argullol-:

Tales *micrópolis* implican ya no la creación de una «segunda naturaleza», como era propio de la ciudad tradicional (es decir, del «lugar del representar» que rememora el perdido «lugar del habitar»), sino la formulación de una auténtica ciudad ficcional en la que la interiorización simulada de la naturaleza anda pareja con la interiorización, no menos simulada, de las funciones de la antigua ciudad¹⁰⁹.

Este constante estado de simulación saca, de nuevo, a la superficie el despliegue de la ciudad contemporánea a partir del “representar”, de la “puesta en escena” que implica el desdoblamiento del Yo. El sujeto debe tener la capacidad y la autonomía para desdoblarse, para procurarse su propio estado de extrañeza porque es en esa misma extrañeza, en ese mismo sentirse como algo despojado de sí, que se conforma el sentimiento del habitar. Y la ciudad como el lugar del habitar es:

¹⁰⁸ BADRÁN, *Lecciones de vértigo*, p. 21.

¹⁰⁹ ARGULLOL, *Sabiduría de la ilusión*, p. 183.

[...] un *oikos* general a través del cual se busca y se encuentra una determinación de la vida, una identidad que trasciende al individuo y otorga su forma a las condiciones efectivas de una vida en común¹¹⁰.

En nada se riñe cuando se establece un paralelo entre la extrañeza y la acción del habitar ya que el imaginario de ciudad actual corresponde enteramente a lo fugaz, a lo desechable, a lo efímero, a la presencia de una negación constante, a un insaciable movimiento en busca de una reconstrucción de sentidos, de resignificaciones a partir de la deconstrucción. Aquella pérdida de centro que fuerza al desdoblamiento del sujeto “[...] no permite tener un solo pensamiento, una sola idea y un solo plan”¹¹¹ es la misma que se encarga de reafirmar la importancia del ‘saberse perteneciente a’ que busca raíces y puntos de contacto entre tanta mutabilidad:

[...] el sujeto ya no se reconoce en su esencialidad, sino en su mutabilidad, en su falta de centro [...] en la multiplicación de sus máscaras (hoy hemos recuperado la idea griega de que máscara significa personalidad y persona)¹¹².

¹¹⁰ ZARONE, *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*, p.32.

¹¹¹ Como dice Manuel Bernardo ROJAS LÓPEZ en su artículo “Un sujeto, dos sujetos, tres sujetos... heme aquí ahora que hablo. Foucault en tono menor”, p. 86.

¹¹² ROJAS LÓPEZ, “Un sujeto, dos sujetos, tres sujetos...”, p. 104-5.

12

La ciudad se desentraña con la particular belleza y complejidad de una cinta de Moebius. La libertad de su eterno recorrido termina convirtiéndose en un círculo cerrado y asfixiante. La ciudad es un contenedor de historias y, junto a esas historias los personajes que las protagonizan configuran sus movimientos y visiones. Dentro de su espacio se gesta y se pierde en un constante fluir de instantes. Dentro de su espacio es posible la reinención de la ilusión a partir del libre juego desplegado por el artificio.

La literatura es un modo de hacer y de hacer-ver la ciudad, y la ciudad provee los medios necesarios para no caer en el olvido proporcionándose como inspiración literaria. La literatura como creación debe también facilitar un campo fértil a la ilusión y al continuo explorar en pos de ella.

La constante obsesión de la ciudad por parte nuestra narrativa actual proyecta su presencia a partir de unas constantes: soledad-extrañeza, noche-muerte y viaje, que se erigen como vasos comunicantes de nuestras novelas. En todas, a excepción de *Mapaná* que es una novela juvenil ambientada en la selva aunque con fuertes ecos configurantes de ciudad con sus vicios y males presentados y resueltos como tensión narrativa, la ciudad despliega su esencia urbana a partir del extrañamiento del sujeto que retiene su estado de constante soledad y abandono, de la muerte como compañía

inseparable relacionada con la noche y del viaje como método de conocimiento y de reconocimiento.

Válido es tener en cuenta que estas constantes reflejan estados del alma, que estas constantes constituyen la dimensión profunda de una puesta en escena ambientada e inspirada por los lugares y los no lugares pertenecientes a la arquitectura urbana y que la ciudad, al igual que la literatura, está constituida por una serie de piezas unidas y yuxtapuestas en constante exposición a una reedificación por parte de sus habitantes o sus lectores.

A. La soledad – La extrañeza

*Todos van, todos saben...
Sólo yo no sé nada.*

*Sólo yo me he quedado
abstraída y lejana,*

*soñando realidades,
recogiendo distancias.*

*Cada pájaro sabe
qué sombra da su rama,*

*cada huella conoce
el pie que la señala.*

*No hay sendero sin pasos
ni jazmines sin tapia.*

*¡Sólo yo me he quedado
en la brisa enredada!*

*Sólo yo me he perdido
en un vuelo sin alas*

*por poblar soledades
que en el cielo lloraban.*

*Sólo yo no alcancé
lo que todos alcanzan,*

*por mecer un lucero
a quien nadie besaba.*

Ernestina de Champourcin

“Soledad”

1

Cuando estoy solo, no soy yo quien está aquí, y no es de ti que estoy lejos, ni de los otros, ni del mundo. No soy el sujeto de ese sentimiento de soledad, de esa sensación de sus propios límites, de ese hastío de ser uno mismo. Cuando estoy solo, no estoy¹¹³.

La soledad hace parte de nuestro escindido mundo moderno. Casi se constituye como una condición para pertenecer a una comunidad. La extrañeza asegura la pertenencia a determinado espacio, ya sea físico o mental. La sensación de soledad acompaña al ser humano haciéndolo sentir único e irrepetible. Certeramente insular. Es tan prolífica la experiencia de la soledad que puede caracterizar, a partir de este único rasgo, su universalidad. La soledad se torna en un producto altamente accesible y representativo. Nada ni nadie más consciente de su esencia y saciedad que la soledad.

De forma errada, o quizás a manera de contrapunto, se ha percibido la soledad como ausencia. Esta apreciación desvía su existencia, difumina la verdadera razón del sentirse solo porque niega, en la ausencia, la existencia de ese otro necesario para saberse solitario. La soledad “es”, existe como síntoma y como ente independiente mas no desarticulado de un todo. La soledad es motor y al mismo tiempo vehículo. No requiere de lo físico para solventar su existir porque se soporta a sí misma alimentada por la extrañeza del hombre con respecto a sí mismo y a su entorno.

¹¹³ BLANCHOT, *El espacio literario*, p. 239.

2

El “ser habitante de la ciudad significa por sobre todo, ‘entrar’ en el orden de lo urbano”¹¹⁴, esta afirmación denota la aceptación de la soledad como elemento partícipe de toda condición citadina. Ingresar al orden de lo urbano comprende un accionar totalizante y múltiple que se balancea entre el espacio físico –léase cuerpo y materia- y una arquitectura interior que se aglutina a fuerza de la tensión ejercida por sus propios quiebres. “En Bogotá el que no sabía ausentarse de sí, el que no tenía estrategia de fuga se hundía en su propia conmiseración”¹¹⁵. La soledad se convierte en la defensa más sincera del sujeto. El aislamiento que invade a la atmósfera urbana es regulado mediante la capacidad de decisión y la autonomía que posee el ser humano que asume su soledad; aquella soledad que no es la “herida” que representa “la soledad a nivel del mundo”¹¹⁶, sino que se presenta como libertad y voluntad. La ausencia, el “ausentarse de sí”, no es otra cosa que la expresión del “no estoy” del cual habla Blanchot como voluntad propia y autónoma para apartarse de sí y del mundo: “La ciudad es grande y hay mucho espacio para perderse, aquí nadie se pega todo el tiempo a nadie porque le robaría el calor y terminarían todos congelados”¹¹⁷, es la plena cognición de la soledad y la extrañeza como cuestiones inherentes a la condición humana.

¹¹⁴ CRUZ KRONFLY, “Las ciudades literarias”, p. 4.

¹¹⁵ MENDOZA, *Scorpio City*, p. 23.

¹¹⁶ BLANCHOT, *El espacio literario*, p. 15.

¹¹⁷ MEDINA, *Érase una vez el amor...*, p. 128.

3

La soledad también comporta la conciencia del alejamiento, del extrañamiento. Este alejamiento proporciona la distancia a toda contemplación. El sujeto se despliega, se desdobra por medio de la extrañeza que lo invade:

[...] y otra foto con un perro y en la nieve junto a un muñeco también de nieve con dos ramas por brazos, una zanahoria por nariz y dos cosas negras por ojos, y todos en la foto riendo, ajenos, como unos micos en el polo norte¹¹⁸.

El sujeto solo se sabe diferente, fragmentado. “Me descubrí de pronto en una ciudad que no conocía, viajando a una velocidad que no conducía a ninguna parte. Era como si una brújula se hubiera quebrado dentro de mí”¹¹⁹. El descubrimiento abre una brecha que es, a su vez, colmada por el asumirse como un sujeto solitario:

*...por más que intento acercarme a los otros y entablar con ellos alguna relación duradera no lo logro. No sé qué es lo que pasa conmigo. [...] estoy por fuera, flotante, periférico, y observo desde mi lejanía el comportamiento de aquellos que me rodean y no me identifico con ellos*¹²⁰.

¹¹⁸ FRANCO, *Paraíso Travel*, p. 12.

¹¹⁹ BADRÁN, *Lecciones de vértigo*, p. 69.

¹²⁰ MENDOZA, *Satanás*, p. 119.

La soledad procura, en el sujeto, el dialogo consigo mismo como posibilidad de comunicarse y de comprender lo que sucede alrededor. Este dialogo, expresado como fluir de la conciencia o como monólogo interior, es una forma posible y consecuente de experiencia¹²¹. Dentro de ese encontrarse consigo mismo, el diario cobra una fuerza inusitada gracias a su naturaleza confesional y provocativamente intimista. Novelas como *Satanás*, *La ciudad de los umbrales*, *Scorpio City*, tienen, dentro de su estructura formal, un espacio explícitamente dedicado al diario como bien lo hacen constar “Diario de un futuro asesino”, “Diario de un letrado perverso”, “Diario de Simón Tebcheranny en la ciudad apocalíptica”, respectivamente.

4

La angustia por conservar la relación consigo mismo y con el mundo en un espacio cada vez más distante y virtual promueve la aparición del diario no sólo como un recurso fehaciente y válido en cuestión de estrategias narrativas, sino como un “Memorial”¹²², una forma de recordarse a sí mismo, una forma de trascendencia y de conocimiento, un eco, una huella, en un mundo que alimenta una urgencia por lo invisible con soledad y desconcierto; en un mundo que sacia el vacío esparcido por lo múltiple y lo efímero con la indisoluble certeza del arrogarse dentro de una sociedad

¹²¹ Y aún más de la «Experiencia» entendida por Jorge MILLAS en su libro *Idea de la Filosofía. El Conocimiento* como “un término genérico para designar las muchas formas a través de las cuales va encontrándose el hombre con el mundo o, si se prefiere, va constituyéndose como encontrado”, (p. 28).

¹²² BLANCHOT, *El espacio literario*, p. 22.

en la cual “no hay ninguna/ posibilidad:/ estamos todos atrapados/ por un destino/ singular./ nadie encuentra jamás/ al otro”¹²³. Dentro de esta esfera se inserta el diario como un camino viable de comunicación cargado de un fuerte acento confesional e instigante:

*El inicio de un diario es un ejercicio de introspección y certifica la inmensa soledad de quien lo escribe. Y sí, eso es lo que soy, un solitario sin remedio, porque por más que intento acercarme a los otros y entablar con ellos alguna relación duradera, no lo logro*¹²⁴.

5

El desencuentro se convierte en uno de los motores desencadenantes de nuestra literatura. Y no es sólo el desencuentro con el mundo o con el tiempo o con las circunstancias que nos rodean:

[...] cuando con los ojos aguados miré alrededor y no distinguí nada familiar; estaba en medio de unas bodegas y aunque había letreros yo no los podía entender. Todavía ahogado recordé lo que siempre le había dicho a Reina: yo no conozco, yo no hablo inglés¹²⁵.

¹²³ Charles BUKOWSKI en su poema “A solas con todo el mundo” en *20 poemas*, p. 39-40.

¹²⁴ MENDOZA, *Satanás*, p. 119.

¹²⁵ FRANCO, *Paraíso Travel*, p. 15.

Es, también, el desencuentro con nuestro propio Yo, una especie de desfocalización que recrudece, aún más, la experiencia o la vivencia de la soledad ya no como esa experiencia contemplativa tan asimilable y provechosa y creativa que emuló el Romanticismo, sino como una travesía angustiante y plagada de desazón. La soledad se enarbola como las antípodas de la felicidad; es el territorio del “Angst”¹²⁶ concentrado en un Yo descentrado y ajeno:

Frente a mí estaba la mejor prueba para alegar lo que siempre he dicho. Ahí estaba el que alguna vez no fui, pero que comenzaba a serlo a partir de esa tarde, así fuéramos distintos, porque nunca antes ni después vi a alguien tan distinto a mí en el mismo reflejo¹²⁷.

El desencuentro es el camino directo al autodesconocimiento. Nuestro reflejo, fragmentado y atomizado en un sinnúmero de pedazos, se vuelve irreconocible para nuestros ojos. La memoria se pierde, se opera un desasimiento y una incongruencia entre el retener y el habitar:

Le bregué mucho a la memoria para tratar de volver al lugar donde empecé a correr. [...] Un color, un sonido, una idea de algún sitio, tantas cosas que tiene una ciudad para recordar. Tantas cosas, y yo no pude encontrar ninguna¹²⁸

¹²⁶ El “Angst” se adopta aquí con la significación que entraña para CONNOLLY como “ansiedad, esplín, noia, miedo, remordimiento, cafard”, (p. 49).

¹²⁷ FRANCO, *Paráiso Travel*, p. 56.

¹²⁸ FRANCO, *Paráiso Travel*, p. 22.

La distancia entre la idea y la realidad se dilata produciendo una sensible incongruencia entre la una y la otra. Esta sensación interior, inmaterial e intimista, se ve acrecentada por las percepciones que emanan de la ciudad:

Cuando atravesé la amplia puerta de salida que tenía dos hojas, sentí que salía a otro lugar. Tal vez me impresionó el hecho de que había entrado de día y salido de noche pero de todas formas era como si las calles empezaran a desconocerme. Los avisos de neón me parecían monstruos luminosos. Creí que no estaba en la ciudad que conocía sino en una semejante a la que había imaginado para mi juego de ajedrez¹²⁹.

La ciudad, convertida en un lugar irreconocible, es el único espacio viable para lo marginal –junto con la extrañeza, otra de las facetas adoptadas por la soledad-. Prostitutas, sicópatas, indocumentados, travestis, homosexuales, inspectores, hacen parte de esos “otros”, exiliados –por uno u otro motivo-, escindidos del rigor y las formalidades que rodean a lo aceptado y plenamente reconocido como ‘normal’; seres condenados a la invisibilidad que caracteriza a la noche y a los barrios o zonas periféricas. Aquellos personajes que, apartados y plurales, empiezan a formar un conglomerado; una tribu que, a causa de su polifonía y multiplicidad, se anexa a los fugaces espacios de lo flotante e inestable; un grupo que, a razón de su supervivencia, debe fabricar un halo mítico y misterioso, una suerte de franca y declarada diferencia

¹²⁹ BADRÁN, *Lecciones de vértigo*, p. 115.

que le sirva de resguardo; una secta de innumerables que, a fuerza de su silencio, logren ensordecir y desequilibrar el tan cuidado espectro de lo público.

Estos grupos, tan propios de aquello que José Luis Romero denomina las “ciudades masificadas”¹³⁰ constituyen un nuevo rasgo: la anomia como situación resultante del conflicto ante las normas por parte de los individuos marginales y que conduce a la inestabilidad, a la delincuencia, a las neurosis colectivas:

Voy por las calles contemplando vitrinas y restaurantes, y tengo la impresión de haber llegado a un punto donde se hace palpable mi desadaptación al sistema. No encajo. Me he quedado fuera, como un engranaje suelto o como un piñón alejado de la maquinaria a la que inicialmente perteneció¹³¹.

La soledad de saberse por fuera desestabiliza y asusta. Es una experiencia que sumerge al sujeto en el abismo de lo marginal en donde la única forma de sobrevivir se concentra en la capacidad de asumirse como un sujeto solitario y liminal, un sujeto que busque o propicie en los extremos el comienzo de algo:

Roger Pena parecía más bien de otro mundo. Tuve que esperar a que con el paso de las noches mis ojos se acostumbraran a la penumbra del cuarto para verlo tal como era. En las mañanas, cuando yo salía,

¹³⁰ En su célebre libro *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* dedica su último capítulo al desarrollo de esta categoría.

¹³¹ MENDOZA, *Scorpio City*, p. 157.

solamente veía una masa bajo las cobijas, pero cuando regresaba en la noche lo encontraba siempre igual, vestido con una de sus batas de seda, en pantuflas, exageradamente perfumado, casi siempre frente al espejo de su armario verificando que el peinado estuviera en su lugar. Roger Pena se había dejado el pelo largo a un lado de la cabeza, lo había teñido, no de rubio sino de amarillo, y lo envolvía alrededor del cráneo para tapar la calva¹³².

6

La conciencia de la soledad se hace ineludible en los tiempos actuales: conforma el rudimento básico de todo habitante de ciudad permitiéndole el cumplimiento de su labor como curioso mirón del espacio urbano; el «flâneur»¹³³ de Baudelaire no ha perdido su vigencia en medio de la actual lluvia tecnológica y mediática. Es necesario ese congelamiento de la inmediatez mediante la contemplación porque no sólo permite ser perceptivos frente a una constante exhortación de la insensibilidad sino que, además, le permite al sujeto su propia y más certera autoconstitución.

¹³² FRANCO, *Paraíso Travel*, p. 150.

¹³³ Valeriano BOZAL en su libro *Necesidad de la ironía* hace una bella descripción del «flâneur», que si bien es un personaje altamente representativo de la modernidad aún habita nuestros tiempos postmodernos. BOZAL dice:

El «flâneur» es, por excelencia, la figura de la modernidad, el menos en este ámbito que ahora nos ocupa: su complacencia surge en la curiosa observación de lo que ante él acontece. La curiosidad es el instrumento de su actividad, su relación con lo otro es la conformidad de un entretenimiento que garantiza su libertad. El «flâneur» es en tanto que mira. En tanto que curiosear «se hace» sujeto, (p. 20).

7

Cuando la soledad se acentúa hasta el punto de constituir no tanto nuestro *dato* como nuestra única *fe*, cesamos de ser solidarios con el todo: heréticos de la existencia, somos excluidos de la comunidad de los vivientes, cuya sola virtud es esperar, anhelantes, algo que no sea la muerte. Pero, liberados de la fascinación de esta espera, expulsados del ecumenismo de la ilusión, somos la secta más herética, pues nuestra alma ha nacido en la herejía¹³⁴.

La marginalidad, aquella extrañeza asumida como un estado anómico por el sujeto de ciudad es, de forma alguna, una suerte de emancipación, una erosión frente al todo que busca apartar al sujeto con su asfixiante profusión del dominio de lo público. La marginalidad es una eficiente forma de lograr la sacralización de los espacios anónimos, reduciendo su aparatosa distancia mediante los límites que impone todo acto de apropiación. Espacios físicos, como barrios, plazas, calles, son habitados por el hombre y la mujer liminales en un acto de instigar su presencia y visibilidad.

Nuestra narrativa, con su inclinación por lo testimonial, por las historias que absorben con sus temas, encuentra en la marginalidad el eco propicio para la constitución de dicho efecto. Los personajes cargados de un tinte de extrañeza se fijan en la memoria del lector como un símil de rebeldía y de apropiación de la voluntad a plenitud. Son especies de héroes ubicados en el provocativo lado de lo antagónico. Aquellos

¹³⁴ E.M. CIORAN en el *Breviario de podredumbre*, p. 70.

personajes deben luchar para construir un lugar en el mundo a partir de una arquitectura netamente propia:

En la oscuridad de los pasillos siento la angustiosa soledad de Rosario en este mundo, sin una identidad que la respalde, tan distinta a nosotros que podemos escarbar en nuestro pasado hasta el último rincón del mundo, con apellidos que producen muecas de aceptación y hasta perdón por nuestros crímenes¹³⁵.

La problemática social, rasgo inequívoco de lo literario en la actualidad, configura una clara orientación estética hacia la soledad asumida como única salida de existencia:

Mayo 14: Recorro la ciudad a pie. Observo a los demás y me digo que no soy un empleado, ni un hijo ni un burgués ni un profesor ni un amante ni un artista. Soy un letrado perverso que busca afanosamente su destino, y a través de él (una fe absurda en el desahucio del tiempo) la porción de mundo que le corresponde¹³⁶.

El modelo literario actual deja a un lado la soledad como un problema netamente exterior para proyectarlo en la arquitectura física y social que emana de toda metrópolis. El reclamo frente a lo solitario se establece por los contrastes, por el hastío frente a la saturación externa:

¹³⁵ FRANCO, *Rosario Tijeras*, p. 15.

¹³⁶ MENDOZA, *La ciudad de los umbrales*, p. 75.

La soledad es plena ahora, mirando el cielo raso aguardo el momento crítico que me hará salir en busca de compañía, esa compañía que renovará mis ganas de seguir en el encierro¹³⁷.

La engañosa dicotomía en la cual se halla inserto el sujeto y que proclama el inestable choque de contrarios se entiende como coraza para aceptar su destino y el rol que debe jugar como parte de un todo que lo niega constante y sistemáticamente.

¹³⁷ MEDINA, *Técnicas de masturbación...*, p. 135.

B. La muerte – La noche

*Los ausentes soplan grismemente y la noche es densa. La noche tiene
el color de los párpados del muerto.*

*Huyo toda la noche, encauzo la persecución y la fuga, canto un
canto para mis males, pájaros negros sobre mortajas negras.*

*Grito mentalmente, me confino, me alejo de la mano crispada, no
quiero saber otra cosa que este clamor, este resolar en la noche, esta
errancia, este no hallarse.*

Toda la noche hago la noche.

*Toda la noche me abandonas lentamente como el agua cae
lentamente. Toda la noche escribo para buscar a quien me busca.*

Palabra por palabra yo escribo la noche.

Alejandra Pizarnik
“Sous la nuit”

1

Múltiples han sido los cantos que inspiran la noche. Bajo su manto se acurrucan la muerte, el silencio, el sueño; conceptos y estados que remiten a lo desconocido y omnipotente: “oscuridad que se mantiene al margen de la corrupción de los hombres

y permite el retorno a lo divino”¹³⁸. La noche es un espacio distinto, una dimensión que encuentra su forma en contrarios; es el lado opuesto, un lado que incita: “*Provocación nocturna, cuando la vigilia no se preocupa del tiempo*”¹³⁹. Todo parece detenerse, cambiar su lenguaje. Los sonidos cobran nuevas texturas y el tiempo se diluye en un concepto nuevo de duración. La oscuridad se prende a los objetos, los invade con sus matices:

Con la lluvia vino la oscuridad. Las tinieblas, que se pegaron con fuerza a los árboles, hicieron imposible orientarse y convirtieron la selva en una caja repleta de sonidos extraños¹⁴⁰.

Los espacios físicos mudan su aspecto y desentrañan nuevas formas. Las sombras revelan cosas no vistas durante el día, marginalidades que se opacan con los ruidos y la saturación acontecida durante el lapso de tiempo en el que la luz del sol rige a los sentidos:

Caminar la ciudad de noche es sacar a pasear la vida de la mano con la muerte [...] Por eso, lo que sucede en las noches de esta ciudad es un mal sueño que Dios prefiere olvidar: hizo la noche oscura para no ver nada. La miseria es nocturna. También lo son la tragedia y el olvido.

¹³⁸ ARGULLOL en la introducción de *Himnos a la noche* de NOVALIS, p. 12.

¹³⁹ Dice M. BLANCHOT en su libro *El paso (no) más allá*, p. 80.

¹⁴⁰ ÁLVAREZ GUARÍN, *Mapaná*, p. 36.

Uno sale a dar una vuelta de noche por cualquier ciudad y se encuentra lo que ésta esconde en el día¹⁴¹.

La metamorfosis que sucede con el advenimiento de la noche transforma las costumbres e incide directamente sobre el sujeto. La necesidad de una mutación se hace imperiosa durante la noche. La llegada de la noche se experimenta como un impulso hacia la transformación, hacia una suerte de desplazamiento que nos proyecte por una travesía:

“Es el estilo de la noche”, me aclararon. “A las doce de la noche las monjas se convierten en vampiresas; usted ha llegado un poco temprano”¹⁴².

El desplazamiento, realizado durante la noche, no implica necesariamente una variación o un recorrer dinámico. Es la mudanza, el cambio que se opera hacia otros estados o facetas, su mérito. Es la puesta en escena plenamente asumida y vivida como auténtica existencia. Es un vagabundeo, una errancia, un peregrinaje hacia la renuncia. Es la puerta de acceso al otro lado:

[...] cuando todo ha desaparecido en la noche, “todo ha desaparecido” aparece. Es la *otra* noche. La noche es la aparición del “todo ha desaparecido”. Es aquello que se presiente cuando los sueños

¹⁴¹ FRANCO, *Mala noche*, p. 34.

¹⁴² BADRÁN, *Lecciones de vértigo*, p. 117.

reemplazan al sueño, cuando los muertos pasan por el fondo de la noche, cuando el fondo de la noche aparece en los que han desaparecido¹⁴³.

2

La oscuridad de la noche engaña a los sentidos pero aumenta poderosamente la intuición. La percepción del espacio nocturno como un espacio sin límites se desvanece cuando se perciben sus verdaderas dimensiones interiores. Los sentidos son guiados por el recuerdo; los sentidos desactivan su preponderancia sobre el conocimiento y se convierten en medios, en plataformas útiles para que sea el recuerdo quien esboce la arquitectura del recorrido:

La noche se apodera de la atmósfera del patio y el aroma de las flores se hace más intenso, más penetrante, como si el olor se desplegara con mayor comodidad entre las sombras y la creciente oscuridad¹⁴⁴.

Los objetos, los espacios físicos, la misma ubicación del sujeto dentro de un área tangible y común, son relativizados por la experiencia nocturna; son transformados por la luz, en apariencia carente, que los cubre y delinea. La noche revela la *otra* dimensión de los objetos. De día, invisibles por la obviedad de la luz repudian la mirada larga y tranquila que se posa sobre ellos. De día, los objetos están ‘para’; la

¹⁴³ BLANCHOT, *El espacio literario*, p. 153.

¹⁴⁴ MENDOZA, *Satanás*, p. 175.

noche los instiga a ‘ser’ en la ausencia del tiempo: “Experiencia específicamente nocturna, experiencia de la noche”¹⁴⁵.

3

La noche está signada por la antigua dicotomía de la luz: bien, la oscuridad: mal, ausencia de Dios. Es el anti-espacio, un lugar paralelo, contrario y realizador del día. La noche es una zona que divulga con desparpajo su rotundidad, su esencia absoluta y plena: “Ni siquiera la luna brilla todas las noches, sino que cede su lugar a la oscuridad”¹⁴⁶.

4

La noche tiene la fuerza de la imposición. No hay lugar para una alternativa: “La noche se me impuso demasiado pronto”¹⁴⁷. El sujeto es quien debe doblegarse ante su autonomía de acción; la voluntad es permeada por la regencia nocturna: “La noche se me fue metiendo como se le meten a uno los años”¹⁴⁸. Su actuar silencioso, el sigilo que envuelve a toda condición noctámbula, procura una especie de somnolencia auspiciada por la voluptuosidad. El sujeto ingresa en un paroxismo

¹⁴⁵ BLANCHOT, *El espacio literario*, p. 153.

¹⁴⁶ THOREAU, *Caminar*, p. 48.

¹⁴⁷ BADRÁN, *Lecciones de vértigo*, p. 79.

¹⁴⁸ FRANCO, *Mala noche*, p. 23.

nutrido por el halo misterioso que envuelve a la noche: “Pero hacia allá me vuelvo, / a la feliz, inexpresable/ Noche, toda misterio...”¹⁴⁹

5

La noche, éxtasis que nos succiona de nuestro habitual estado para acomodarnos en una existencia diversa (ya sea contraria o paralela a la normal). La noche revela un juego de espejos, una profusión de imágenes que nos motiva a asirnos del simulacro como verdad y realidad. La noche es altamente propiciadora del travestismo, de aquellos estados del alma que durante el periodo de luz son difuminados y completamente ahuyentados; de aquellos personajes periféricos que deben esperar a que llegue la noche para *ser* a plenitud.

6

“[L]a Noche es ese reino de lo absoluto adonde no se llega sino después de haber suprimido todo lo que nos ofrece el mundo de los sentidos”¹⁵⁰. Pero ese “suprimir” tiene un matiz de adormecimiento; ya que la noche evidencia lo invisible durante el día, no es incongruente que brinde, también, una percepción distinta de los sentidos y sus funciones. La supresión se refiere a la facultad primaria y espontánea de los

¹⁴⁹ NOVALIS, *Himnos a la noche*, p. 33.

¹⁵⁰ BÉGUIN, *El alma romántica y el sueño*, p. 485.

sentidos como medios de recepción, entradas de información que será conectada y activada durante la noche. En la noche se desplazan las funciones y la evocación se convierte en guía:

En las noches, me tendía en la que había sido su cama y trataba de revivir sus olores, sus juegos y los días en que durante la ausencia de su padre habíamos dormido tardes enteras, con la excusa de los trabajos de universidad¹⁵¹.

Los sentidos alteran sus funciones fisiológicas para convertirse en artífices del recuerdo y la evocación. La noche se experimenta como un espacio mágico que compacta los tiempos exteriores con los interiores en una melancólica e íntima armonía.

7

La evocación, con su inusitada capacidad de elevar al sujeto, convierte la noche en una apología del vuelo. La exaltación del movimiento revela lo espontáneo y emotivo de su esencia. El impulso se adelanta a cualquier intento de imitación. Durante el vuelo nocturno, durante el periodo en que la evocación rige toda la trayectoria, la mimesis se opaca con la embriaguez de la pulsión:

¹⁵¹ BADRÁN, *Lecciones de vértigo*, p. 90.

Al comienzo fue un sueño claro. Sentía el aire correr por entre árboles traslúcidos. El susurro que producía el viento al pasar por entre las hojas era como el sonido de millones de arroyos. [...] La carrera era una levitación y transcurría sin prisas, porque en aquel lugar el sol calentaba y alumbraba con alegría las copas de los árboles¹⁵².

8

La noche es el espacio en el cual se despliega mejor el sueño. Pero el sueño no sólo entraña aquel corto lapso de tiempo que está en conjunción con el paso del día a la noche. Durante el sueño se opera un principio de irrealidad, es una válvula de escape de aquello normalmente indicado como *la* realidad. Es el espacio más indicado para la renuncia del sujeto ejecutada por sí mismo y bajo su propia y más auténtica voluntad:

Vivo entre el sueño y la realidad, sueño que soy *Big Rep*, una estrella del cine y el arte, que vivo en New York y concedo mil entrevistas por día, que tengo un sirviente filipino y una mansión de 57 habitaciones, que las mujeres se arrastran por mí, que hago lo que quiero y digo lo que siento. [...] *Sueño que no soy*¹⁵³.

Durante el sueño se relajan las tensiones y se crea una expectativa ante la posible aparición del olvido; durante el sueño se dinamizan todas las percepciones y

¹⁵² ÁLVAREZ GUARÍN, *Mapaná*, p. 63.

¹⁵³ MEDINA, *Érase una vez el amor...*, p. 110. (Las cursivas son nuestras)

conceptos. La repetición genera un movimiento concéntrico asociado con: “[e]l sueño del vuelo nocturno [que] es el sueño de un seductor que seduce”¹⁵⁴.

El sueño confina con la región donde reina la pura semejanza. Allí todo es semejante, cada figura es otra, es semejante a la otra, e incluso a otra, y ésta a otra¹⁵⁵.

Así como la noche procura, en la contemplación, la aparición del recuerdo; el sueño se presenta como una posibilidad de extrañamiento, de paliativo frente a la angustia del ser:

Sé que todo el mundo duerme para no ver sus pecados a la intemperie, prefieren dormir a soportar las frustraciones y defectos de la humanidad, y porque el remordimiento no les permitía volver a pegar los ojos¹⁵⁶.

Pero el sueño es también una transformación que supera su estado transitorio cuando se asocia con la muerte: “*En* la noche, morir, como dormir”¹⁵⁷. La renuncia que implica la muerte es la negación del espacio físico, la ausencia corpórea del sujeto en un medio que lo niega constantemente. La muerte se ha constituido como un espacio sagrado, implicable e insustituible:

¹⁵⁴ BACHELARD, *El aire y los sueños*, p. 32.

¹⁵⁵ BLANCHOT, *El espacio literario*, p. 256.

¹⁵⁶ FRANCO, *Mala noche*, p. 34.

¹⁵⁷ BLANCHOT, *El espacio literario*, p. 154.

La muerte, al ser aquello a lo que estamos acostumbrados, nos acercamos a ella o bien como a lo inhabitual que maravilla, o bien como a lo no-familiar que horroriza¹⁵⁸.

Pero es también la muerte, plenamente asociada con la reivindicación del anonimato, quien saca a la luz al sujeto:

Todo era inútil porque cuando me encontraran nadie se ocuparía de ellas [las plumillas], mucho menos de mi cuerpo, nadie sabría de mi suerte, quién había sido, qué había soñado, quién me había amado, sería uno menos más, con los labios púrpuras y una referencia en el dedo. Y nadie preguntaría quién era el hombre que alguna vez dibujó estas lecciones de abismo¹⁵⁹.

La muerte contempla la pavorosa invisibilidad, la ausencia de una huella. Es un estado paralelo a la noche concretada en el espacio físico de la ciudad.

9

La contemplación de la noche inventa espacios de reflexión. Ya que el tiempo pierde su cotidiana noción y medición; durante la noche hay espacio para reflexionar, para

¹⁵⁸ BLANCHOT, *El paso (no) más allá*, p. 29.

¹⁵⁹ BADRÁN, *Lecciones de vértigo*, p. 144.

volver sobre lo hecho. El tiempo real se acoge al tiempo interior elaborado durante la cavilación:

Esa fue una de las noches más difíciles. La lluvia se desató con fortaleza, cayó y resbaló por las marquesinas de la casa. [...] Varias horas demoré con los ojos abiertos. En el fondo no quería dormirme, temía despertar al amanecer, temía que con mi sueño todo desapareciera para siempre¹⁶⁰.

10

La noche como refugio es una total aceptación de su dialéctica de contrarios. Revela su composición oscilante entre el afuera y el adentro. Al mismo tiempo que provoca la sensación de expulsión en el sujeto necesita acogerlo y proponerlo como una de sus más necesarios habitantes:

La oscuridad de la noche fue aprovechada por los muchachos del parque quienes reemplazaron los juegos de pelota por las fogatas nocturnas¹⁶¹.

¹⁶⁰ BADRÁN, *Lecciones de vértigo*, p. 131.

¹⁶¹ BADRÁN, *Lecciones de vértigo*, p. 50.

11

La noche, dentro de su absoluto, es un espacio puro que se muestra tal y como es, tan verdadero que engaña y neutraliza la realización funcional de los sentidos. Sólo activa los movimientos cinemáticos ejercidos por el alma y por la intuición:

La noche es un laberinto sin artificios ni recovecos, que sólo enseña su salida al despuntar el alba. Cada vez renueva su encrucijada para que no haya quién diga que la conoce al dedillo y pretenda adueñarse de ella. Que nadie diga que esa noche es mía, porque ella misma se encargará de borrarle la ambición a sus palabras. Es ella la que nos posee, no podemos huir de su manto oscuro; de su abrazo helado que nos arroja a un mundo ajeno cuando la desplaza el día, donde la brillantez nos obliga a cerrar los ojos para no olvidarla, reconciliándonos con su familiar penumbra a través de un frágil sueño¹⁶².

¹⁶² FRANCO, *Mala noche*, p. 35.

C. El viaje

Sabía que durante el camino habría chicas, visiones, de todo; sí, en algún lugar del camino me entregarían la perla.

Jack Kerouac
En el camino

1

La literatura, desde sus más remotos orígenes, ha sido una apología del viaje. La creación literaria se ha declarado campo abierto a la aventura ofrecida tanto por el viaje físico -que implica la traslación matérica de todo cuerpo u objeto- como por el trayecto interior con sus correspondientes movimientos de conciencia.

“Una imagen literaria basta a veces para transportarnos de un universo a otro”¹⁶³ y nos inserta en el despliegue de sus posibilidades a partir de nuestras propias vivencias.

¹⁶³ Nos dice Gaston BACHELARD en su libro *El aire y los sueños*, p. 308.

2

La versatilidad del viaje literario se concentra en su universalidad, en su capacidad de cristalizar las evocaciones a partir de construcciones del imaginario. Pura arquitectura cimentada en el sentido y en las vivencias exteriores que son condensadas en nuestro interior:

Sí, viajar no para ver el mundo, sino para observar en detalle los otros Leonardos Sinisterra que viven a tu lado y te acompañan sin que tú sepas realmente cómo son, qué gustos y preferencias tienen”¹⁶⁴.

El viaje estimula la confluencia de tiempos, lugares, percepciones, en un mismo punto, en un destino focalizado y particular: el sujeto. Este encuentro revela la naturaleza de todo viaje como conocimiento porque expone al sujeto –a un sujeto adormecido por la costumbre- a un constante estado de asombro. Despierta aquella capacidad de sorprenderse y admirarse extraviada entre sonidos, olores y visiones que, a fuerza de la reiteración, se han convertido en una inadvertida y automática música de fondo. Cuando la costumbre ha devenido desconocimiento, el viaje se muestra como un camino propicio para el volver sobre sí mismo: “–Me voy a Pekín, cholita, a buscar mis orígenes. ¡Llegó la hora de volver a las fuentes!”¹⁶⁵, dice Nelson al sentir que todo su andamiaje profesional y su identidad han sido derrumbados.

¹⁶⁴ MENDOZA, *Scorpio City*, p. 51-2.

¹⁶⁵ GAMBOA, *Los impostores*, p. 82.

Todo itinerario tiene el poder de reconstruir aquello que ha sido vulcanizado con la misma propiedad con la cual puede atomizar las moles de visiones y percepciones mantenidas como absolutas:

A medida que viajaba, la ciudad se transformaba en otra distinta. A través del vidrio veía yo un carrusel de imágenes que se repetían a cierto tiempo, como si el taxi estuviera quieto y todo el paisaje surgiera de un kinetoscopio. Fue un viaje purificador que por un instante borró todo lo anterior¹⁶⁶.

3

Cualquier trayecto vierte, revierte e invierte las distancias y las trayectorias. Es un fluir constante en múltiples direcciones conectadas por los lazos que se desprenden de objetos y espacios posibilitadores de sentido:

El viaje en bus es largo. Miami está abajo, en el otro extremo. No esperaba encontrar nada en el camino. No me sorprende el paisaje plagado de emes gigantes de McDonald's, o de conchas plásticas de Shell, igualmente grandes¹⁶⁷.

¹⁶⁶ BADRÁN, *Lecciones de vértigo*, p. 103.

¹⁶⁷ FRANCO, *Paraíso Travel*, p. 83.

El reconocimiento de un logo, de un aviso publicitario, promueve extensiones entre la experiencia lectora y la experiencia de vida. Aproxima el texto y funde los límites de una vivencia alejada y externa o experimentada por un tercero, en este caso ficcional, para acercarlo al territorio de lo propio y subjetivo.

Las vivencias que emanan de lo externo durante la travesía son transformadas en impresiones que se fijan como intaglios en la superficie emotiva y en la memoria de quien las vive. Las experiencias son consignadas, registradas, canalizadas y presentadas por los sentidos. Así como en *4 años a bordo de mí mismo (Diario de los 5 sentidos)* de Eduardo Zalamea Borda donde la idea del conocimiento es lograda a través de la experiencia asumida por los sentidos, es importante resaltar la calidad exorcizante del viaje que convierte la realidad en algo mítico, mágico e irrepetible:

Era un viaje visual, táctil y auditivo, pues el viento, atrapado en el laberinto que formaban las casetas de los comerciantes, silbaba y producía voces, lamentos ininteligibles, sonidos acuosos y marítimos¹⁶⁸.

4

La experiencia del viaje adopta diferentes manifestaciones y lenguajes en la búsqueda de su constitución. Aparte del viaje físico que implica un desplazamiento en el

¹⁶⁸ MENDOZA, *Scorpio City*, p. 28.

espacio, el viaje también se manifiesta como pensamiento, sueño, ensoñación, contemplación, imaginación:

[...] le gustaría ver un avión para poder seguirlo, para poder imaginar que ahí dentro está ocurriendo algo que tal vez sea importante para alguien. Que tal vez algún aburrido viajero desee ser él: un hombre recostado en un cuarto de hotel al lado de una mujer que está nerviosa¹⁶⁹.

5

Todo viaje implica un proceso, un devenir, un constante movimiento. También involucra una totalidad conformada por muchas y variadas partes. No es posible excluir o diferenciar porque un trayecto es tierra fértil para la simultaneidad, para el derroche de sensaciones y situaciones, para la evasión animada por la experiencia con lo externo:

María se evade hacia adentro, hacia sí misma, y viaja por los laberintos de su memoria hasta llegar a su infancia en Miraflores, un pueblo miserable en el sur del país, muy cerca de la selva del Amazonas. Es un amanecer lluvioso y su madre se ha levantado para encender la

¹⁶⁹ GAMBOA, *Páginas de vuelta*, p. 370.

estufa de leña y preparar el desayuno antes de salir a revisar las dos parcelas de hoja de coca con las que sostiene a sus dos hijas¹⁷⁰.

Las imágenes se insertan y van entrelazándose con espacios y objetos gracias a la travesía señalada por la memoria. Las distancias entre pasado, presente y futuro son reducidas y se compactan en un solo bloque gobernado por el tiempo que habita al recuerdo:

Salgo al patio y voy al fondo, allí está el auto hundido en una luz distinta, en una tarde que se niega a caer. Varias generaciones de gatos me miran llegar, se apartan inquietos ante el intruso, toco el metal cubierto de una perfecta capa de polvo, abro la puerta y su chirrido parece llegar hasta las nubes. Me siento al volante, las arañas corren hacia los extremos de sus redes, empiezo el viaje, los paisajes se mueven frente a mí, me aferro a ellos para que el dolor no me traicione, sé que puedo lograrlo, cierro los ojos y el auto avanza mar adentro¹⁷¹.

El tránsito, la concatenación de eventos, toda parece confabularse para ayudar a que sea el recuerdo quien presida el viaje. El mismo transcurrir distorsiona las percepciones. Todo se relativiza. Todo se pliega ante la mirada del sujeto (es en este dominio que se halla más sometido y condicionado por lo externo). La sensación del desarraigo es cristalizada en el sentirse turista, espectador. Las distancias se

¹⁷⁰ MENDOZA, *Satanás*, p. 85.

¹⁷¹ MEDINA, *Técnicas de masturbación...*, p. 105.

expanden y el sujeto se torna en un observador que ve pasar frente a sí mismo una serie de objetos e imágenes. Se funde el movimiento propio hasta el punto de sentirse como un asunto que atañe al exterior. No soy yo quien me muevo, es el paisaje, es el tiempo. Yo soy un testigo de ese devenir. Lo inmóvil se mueve y yo, en mi movimiento soy el más estático de los objetos.

La inversión de nociones, la dislocación de lo cotidiano y lógico, la transformación del sujeto, obedecen a las constantes confrontaciones entre diferentes niveles de realidad, entre las realidades-reales que se perciben y son generadas, y las realidades-ideales que son evocadas y encubiertas por el recuerdo:

Tal vez él también esté cambiando en este viaje, se dice, porque nunca antes como ahora, braceando en la pileta, había sentido ganas de saltar al vacío, de entregarse del todo a sus obsesiones de soledad, de aventura, de símbolos¹⁷².

El salto al vacío es la concretización del viaje como un pleno acto de renuncia. Es la personificación de un rompimiento, del comienzo de una nueva etapa. Es la conciencia del traspasar la línea porque se hacen tangibles los límites abstractos. Las fronteras, los tiempos, los recuerdos, todo se hace evidente por medio del viaje.

¹⁷² GAMBOA, *Páginas de vuelta*, p. 381.

6

A través del recuerdo se activa el tiquete que accede a la memoria. El efecto que provoca el retroceder en el tiempo genera un dialogo interior mediado por eventos y condiciones exteriores. Cualquier objeto, un leve olor, un sonido, son transformados en la red de un recorrido gracias a que cobran un relieve inusitado a partir del reconocimiento consumado por el recuerdo. La proyección generada por la introspección se configura como una multiplicidad de voces y de resonancias. Es la sutileza de un eco que nos sumerge en un estado crítico-contemplativo mediado por la extrañeza que provee la distancia temporal:

Su recuerdo más antiguo era del patio de su casa, en Sasaima: una lombriz grande que vino hacia ella, que pareció hipnotizarla con los colores de su lomo y su forma de avanzar entre las hormigas que subían por el árbol. [...] Luego el puesto de frutas, en la carretera, pero eso fue después de que el papá las dejara¹⁷³.

Mediante la reminiscencia se organiza el desplazamiento de acuerdo al orden que incita una poética de los eventos. En el viaje de la memoria hay inserto, también, un antes y un después. Es así como, en *El día de la mudanza*, el desfile de fotografías (organizadas en el álbum según un orden consecutivo y temporal) nos muestra –desde las primeras líneas y a partir de la descripción física de los objetos- el tono, la perspectiva literaria desde la cual será realizado el recorrido:

¹⁷³ GAMBOA, *Páginas de vuelta*, p. 34.

Sobre la pasta dura del álbum hay un paisaje pintado. Una montaña con pico nevado, un manantial al pie de la montaña, una llanura de pastos verdes por donde corre el manantial. Las ramas de los árboles son delgadas y frías. Se presiente la nieve pero todavía no es el invierno¹⁷⁴.

El protagonismo que profesan los objetos y los espacios físicos concentran la mirada en la subsiguiente proyección del conflicto familiar. Los objetos actúan como ecos de una extracción del paraíso. La decadencia del sujeto vibrará al unísono con la caída de los objetos (muebles e inmuebles) en el abismo de la desolación y el claroscuro será acentuado con la narración desde la evocación de un pasado lejano y, ya, ajeno:

Ningún paraíso vuelve. Sólo retornan a nosotros las serpientes que nos trepan. Una vez roto el hilo que nos une a un pasado de esplendor, todo vestido se rompe y no hay posibilidad de remiendo, no hay posibilidad de comprarse una camisa, un par de zapatos para empezar a pisar el mundo¹⁷⁵.

La mudanza, un viaje forzado; un destierro que confina a un vagabundeo, a un desasimiento, se instala como desplazamiento desde los tejidos que configura entre

¹⁷⁴ BADRÁN, *El día de la mudanza*, p. 5.

¹⁷⁵ BADRÁN, *El día de la mudanza*, p. 41.

voluntad y destino: “Entonces supe que la mudanza no era un simple intercambio de lugares, ni siquiera un desplazamiento. Era algo que ocurría dentro de nosotros”¹⁷⁶.

El traslado, más que una cuestión exterior, se extiende por nuestra alma como un estado, una condición que debe replegarse sobre sí misma mediante la investidura de la ironía. El hastío que produce la constante extenuación de una mudanza, de un perpetuo tránsito, debe solventarse mediante la invocación de una conciencia crítica pero, a su vez, cargada con la ligereza que suministra el humor:

Mudarse es lo peor: dejar un sitio, subir tus cosas a un camión que te llevaría a un lugar nuevo. Los lugares nuevos suelen ser huraños al principio, algunos lo son siempre¹⁷⁷.

Es el pleno discernimiento –la total inmersión en el desequilibrio- de la proscripción, lo que proporciona la inmunidad ante el desarraigo que implica todo viaje. El espacio que se genera por la conjunción entre la contemplación y una visión crítica facilita un terreno amplio y fértil para el viaje mental:

Durante su recorrido, contemplando los andenes y la expresión distante y fría de los transeúntes, Campo Elías va pensando en esas vidas que no tuvo, en esos múltiples hombres que pudo haber sido y no fue¹⁷⁸.

¹⁷⁶ BADRÁN, *El día de la mudanza*, p. 40.

¹⁷⁷ MEDINA, *Érase una vez el amor...*, p. 169.

¹⁷⁸ MENDOZA, *Satanás*, p. 258-9.

El posible desdoblamiento del sujeto es contemplado desde la introspección del viaje mental. Una proyección que se hace sobre el deseo, sobre el trazado propuesto por las intenciones, por las utopías.

La estructura dibujada por el ‘remitir a’ de todo viaje mental contribuye a la generación del efecto de fragmentación que tanto aglutina a la narrativa contemporánea. Plantea directrices de navegación textual a partir de un claro principio de entropía. Crea el efecto polifónico y la fluidez que caracteriza a todo movimiento de conciencia gracias a un poderoso cimiento en una suerte de confidencialidad e intimismo seguido por una explosión de secuencias:

En esa hora el tráfico disminuía y como todo se desplazaba con excesiva rapidez, mi mente también viajaba, se dejaba ir y pensaba de manera discontinua en el encuentro con Andrea, el abrazo, la manera de salvar el barrio o por lo menos la manera de sobrevivir¹⁷⁹.

Las imágenes, ciertos detalles saltados, se presentan como elipsis en la narración. Son momentos claves que desencadenan la constitución de sentido por parte del lector. Se hace necesario, también, durante la travesía, unos espacios de silencio, zonas en blanco que permitan la elaboración de puentes, de concatenaciones, con el fin de rellenar espacios vacíos. El viaje también es una participación generada a partir del rompimiento con cierto carácter o afán enciclopédico. Pequeños

¹⁷⁹ BADRÁN, *Lecciones de vértigo*, p. 122.

fragmentos configurados como claves, índices de navegación, articulan la participación y preparan el terreno a la interacción.

7

Dentro de todas las acepciones que contiene el viaje, hay una clara orientación hacia la transformación, hacia el cambio. Toda experiencia que involucre traslado, movimiento, lleva dentro de sí una tendencia a la mutación. Lo camaleónico se muestra consecuente con esa búsqueda del cambio: “Pero a mí hay algo que me produce fascinación, y es que ‘Travesti’ viene de ‘travel’, el que viaja a través del sexo [...]”¹⁸⁰. Lo ambivalente seduce, invita a ser intervenido porque produce una atracción desmesurada: el deseo de definir, de aclarar lo indeterminado. Lo travesti se genera dentro de una cultura transgresora, que invierte los límites. Pero para borrar los límites hay que tener un pleno conocimiento de los mismos. Es imposible ir en contra de lo ignoto.

8

Mas la experiencia del viaje no siempre admite la incandescencia de lo agradable. También vislumbra una experiencia compuesta por recorridos accidentados. El conocimiento transmitido durante la excursión puede ser extraído, también, de un

¹⁸⁰ MENDOZA, *La ciudad de los umbrales*, p. 47.

paseo oscuro y sórdido. El viaje por la ciudad, con todos sus contrastes y claroscuros bien puede involucrar un cambio de dirección y de fuerzas:

Me aguardaba una enrevesada travesía. A medida que caminaba me parecía entrar en un rompecabezas cuyas piezas no encajaban en ninguna parte. Descubrir aquella ruta resultó una derrota permanente. Algunas calles no llevaban a ninguna parte, de repente se interrumpían en un abismo o desaparecían como si justo en ese día se hubieran cancelado provisionalmente por un decreto de la autoridad competente¹⁸¹.

El desamparo, que remite a las palabras escritas en “lo alto de la puerta” del vestíbulo del infierno: “Por mí se va a la ciudad doliente, por mí se va al eternal dolor, por mí se va con la perdida gente”¹⁸², ejerce una fuerza aglutinante de un sinnúmero de trozos que se hallan desestructurados. La desolación recoge bajo su dominio las piezas del rompecabezas y las convoca alrededor de la consabida pérdida de centro.

9

Si el viaje se instala como frustración al interior de su estructura, también hay un punto de vista que lo presenta como un poderoso método de escape. Por medio suyo el sujeto puede contrarrestar el desasimiento que lo embarga con la huída, con una

¹⁸¹ BADRÁN, *Lecciones de vértigo*, p. 123.

¹⁸² Dante ALIGHIERI en *La Divina Comedia*, p. 62.

opción de escapismo: “–Yo lo que quiero es irme lejos, no quiero saber de nadie, estoy harto de esta sociedad y de esta cultura”¹⁸³. Las ganas de apartarse, el asumir su condición satelital y el querer alcanzar, por sus propios medios, el alejamiento del mundo que lo rodea es también una irrefutable manifestación de aquellas tendencias claustrofóbicas que intervienen en la cultura moderna:

Andrés sigue deambulando sin rumbo fijo, y piensa que esa opción, la de largarse fuera de los límites conocidos, sigue siendo una posibilidad para renacer lejos de las coordenadas establecidas¹⁸⁴.

La asfixia que experimenta el sujeto se convierte en el principal motor desencadenante de su evasión: “Y luego esas ganas de irse a vivir a otra parte, de no estar un minuto más cerca de la ciudad”¹⁸⁵.

10

El viaje trasluce los espacios físicos –llámense ciudades, pueblos, casas, calles- a través del alma de sus personajes. El recorrido interno: un tránsito cargado de impresiones, pensamientos y percepciones confiere una voz especial y esboza una visión de ciudad como una estructura constituida por numerosos y variados planos:

¹⁸³ MENDOZA, *Satanás*, p. 244.

¹⁸⁴ MENDOZA, *Satanás*, p. 235.

¹⁸⁵ MENDOZA, *La ciudad de los umbrales*, p. 97.

Abril 4: Me ejercito en el arte de viajar a través del tiempo. Recorro épocas pasadas y contemplo escenas de vidas que muy posiblemente fueron mías. [...] Veo construcciones, ropa, ciudades, paisajes que hoy en día serían imposibles. Yo llamo a estos viajes «mis vidas anteriores» y constituyen los secretos más íntimos que poseo de mí mismo¹⁸⁶.

La integración de capas conformadas por la intrusión del recuerdo en los espacios físicos produce un efecto intermedio entre una verticalidad y una horizontalidad. Las redes que se constituyen mediante el encadenamiento de acciones, reacciones y retenciones va provocando relieves, que si bien alcanzan la apariencia de niveles no pueden ser insertados en las percepciones que genera lo escalafonado. No hay una rivalidad entre niveles o estadios sino que, por el contrario, mantienen una arquitectura dinámica basada en el continuo compartir y el dialogismo: “En el Parque Santander, al lado del edificio de Avianca, un recuerdo nítido y preciso lo hace detenerse y contemplar la alta torre de cemento”¹⁸⁷. Los recuerdos se cuelgan de ganchos que ofrece la realidad física que se habita. La rigidez de una jerarquización es desmontada por el constante llamamiento de diferentes tiempos y espacios en un mismo punto. La importancia no se logra por la distancia en la cual se encuentran los eventos o los objetos sino por el lugar y el momento en el cual sean activados:

¹⁸⁶ MENDOZA, *Scorpio City*, p. 38.

¹⁸⁷ MENDOZA, *Satanás*, p. 238.

El regreso de la familia a Bogotá, en el viejo Nissan Patrol repleto de trastos, fue una dura prueba, pues en esa época viajar por las carreteras del país era asunto de valientes. Fue una jornada extenuante repleta de calor, camiones largos como serpientes, seis perros y dos gatos atropellados, una avería que papá arregló con un cordón de zapato, dos pinchazos y una recalentada. Los carros se cansan con la loca topografía del país¹⁸⁸.

11

“El camino misterioso va hacia el interior”¹⁸⁹. Las distancias engañan. Las inmediaciones generan una confianza que más adelante bien podría desvanecerse. El camino más difícil, cuyos laberintos tienen la propiedad de mutarse a voluntad, es el que dibuja nuestro espacio interior. El viaje, cualquier recorrido físico que se realiza, es sólo el pretexto más consecuente con aquellos movimientos consumados en lo profundo del alma. “Hay recuerdos que entran en juego gracias a determinados olores, a ciertos cambios de la temperatura, como esas melodías que vuelven a la mente en determinada época del año”¹⁹⁰. Esos recuerdos son los responsables de nuestras travesías mentales, del amplio espectro que brindan mediante la nostalgia. Lo evocado, gracias a su evanescencia, cristaliza el anhelo de libertad. Mediante la contemplación el sujeto logra una libertad, una traslación libre y espontánea en el encuentro de lo exterior con lo íntimo.

¹⁸⁸ GAMBOA, *Vida feliz...*, p. 95.

¹⁸⁹ ARGULLOL citando a NOVALIS en *Sabiduría de la ilusión*, p. 13.

¹⁹⁰ CONNOLLY, *La sepultura sin sosiego*, p. 107.

Aunque la promulgación de este subjetivismo puede rozar los terrenos del solipsismo (aquella suerte de idealismo exacerbado que aísla al sujeto en su pensamiento individual y concibe la realidad percibida como el fruto de la imaginación), es importante sostener la importancia del inicio en la referencia más cercana y afín: el sujeto. En medio de un mundo rebotante de virtualidad, inconsistencias e inseguridades, la certeza más fidedigna de la cual se puede partir es aquella suministrada por sí mismo, por nuestro propio espacio interior, “es en nosotros, y no en otra parte, donde se halla la eternidad de los mundos, el pasado y el futuro”¹⁹¹.

Así como el viaje homérico o el viaje dantiano o, incluso, el recorrido de *Viaje a pie o 4 años a bordo de mí mismo*, trascurren a lo largo de unas cronologías y geografías demarcadas y particulares, y esbozan aquella imagen centrífuga del Yo avanzando hacia la divinidad, hacia una entidad superior, en pos de una concretización del *vuelo del alma* al cual remiten Platón y la doctrina cristiana; el viaje interior comprende un desdibujamiento de distancias y de nociones temporales. Los extremos se disuelven en una danza liderada por el pensamiento, con sus recuerdos y sus instantáneas proyecciones, es la acción del Yo escarbando en sus propias profundidades la que confiere el movimiento a tal periplo. Es importante señalar que ninguna de estas dos modalidades de travesía está exenta de la otra. Es imposible desvincular las dos calidades de viajes ya que esto traería como consecuencia la pérdida de lo mágico, la alquimia que sucede al interior de la experiencia. Los sentidos pueden engañarse con

¹⁹¹ ARGULLOL citando a NOVALIS en *Sabiduría de la ilusión*, p. 13.

la bipolaridad adentro afuera, mas el alma y las emociones no distinguen ese tipo de dimensiones de por sí ajenas a su despliegue de horizontes.

Nuestra novela colombiana actual ha encarado el viaje como una misión espeleológica, como la búsqueda de una actitud que permita la disposición necesaria para desentrañar la esencia del sujeto contemporáneo en medio de la actual propensión a las superficies y a la horizontalidad de los recorridos. La mayoría de las novelas insertan la visión de la travesía como única salida a la silenciosa impenetrabilidad en la que nos estamos hundiendo. La construcción de la sensación de turista que proyecta la narrativa contemporánea anuncia esa conciencia del peligro ante el detenerse, ante el asentarse en un solo punto, en medio de este mundo y su andamiaje que requiere –cada vez más- de individuos plurales y simultáneos, sujetos virtuales y “ciudadanos del mundo”.

Encuentro con el Efecto de la novela colombiana contemporánea

*¿Por qué la belleza contemporánea
se disfraza con harapos?*

Pedro Azara

De la fealdad en el arte moderno.

1

Todo efecto ubica su esencia en la virtualidad ya que “es efecto sólo mientras lo significado por su medio no se fundamente en nada más que en este efecto”¹⁹². El efecto es la huella indeleble y secreta del hecho acontecido, de la intencionalidad postulada. El efecto estético es el “después” provocado por la realización de la obra devenida arte. Wolfgang Iser en su libro *El acto de leer* nos señala los dos polos que conforman la obra literaria: por un lado, el polo artístico que “describe el texto creado

¹⁹² ISER, *El acto de leer*, p. 46.

por el autor”¹⁹³ y, por el otro, el polo estético que es “la concreción realizada por el lector”¹⁹⁴. Si recordamos la incidencia de la obra artística como comunicación daremos un particular protagonismo al efecto estético, ya que es allí donde el texto alcanza la realización de sentido. Es importante señalar que este encuentro no “puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las aptitudes definitorias del lector”¹⁹⁵ sino que, por el contrario, debe ser concebido como un constante devenir. Hecho virtual que es la máxima expresión de la creación artística y, en nuestro caso, literaria. Y es, precisamente, de esa virtualidad que brota su naturaleza dinámica ya que: “[...] en las obras literarias tiene lugar una interacción, en cuyo transcurso el lector «recibe» el sentido del texto en cuanto lo constituye”¹⁹⁶.

El movimiento dinámico que se establece entre el recibir y el constituir permite a la obra asegurar sus límites dentro de ese aparente reino de la libertad absoluta. Si bien es el lector quien debe activar las realizaciones de sentido mediante el acto de lectura, es el texto –en su silenciosa estructura arquitectónica– quien regula las intervenciones mediante nodos o puntos estratégicos altamente constitutivos y actualizables. Estos nodos, radicados en aspectos formales y temáticos, configuran el tejido estético de la narrativa actual manteniendo una armonía continua y delicada detrás del estilo y de la voz propia de cada autor.

¹⁹³ ISER, *El acto de leer*, p. 44.

¹⁹⁴ ISER, *El acto de leer*, p. 44.

¹⁹⁵ ISER, *El acto de leer*, p. 44.

¹⁹⁶ ISER, *El acto de leer*, p. 45.

Pero, ¿cuáles son esos nodos, esos puntos que bien podríamos reconocer como críticos o metonímicos? No es difícil hacer caso de aquellos elementos, intereses y temáticas, que se van uniendo hasta formar vasos comunicantes. Elementos y matices como:

[e]l impulso de romper los límites, de reinventar la escritura, de apelar a un nuevo lector, de reconocer la mentalidad problemática que se arraiga en las ciudades, de testimoniar la pérdida de coordenadas en el espacio urbano, de indagar en la historia y en la intrahistoria, de penetrar en la sociedad de consumo, en la música, en el periodismo, en los poderes, en las clases y condiciones sociales, de aprovechar todo tipo de discurso y legitimarlo en la literatura, de intentar con la moda «retro» un retorno a estéticas del pasado emulándolas o cuestionándolas, de transmitir la desromantización de la vida cotidiana, y hasta de proponer la literatura de fácil acceso, apropiadas para un lector consumista de relatos sensacionalistas y vacuos¹⁹⁷.

Estas tonalidades, que tanto interesan a la narrativa actual, generan una visión, un abordaje estético bastante arraigado en la condición postmoderna que permite hablar

¹⁹⁷ Luz Mary GIRALDO en “Narrativa colombiana de fin de siglo: entre la utopía y el vacío (1970-1996)”, p. 13.

de “una ruptura ya definitiva con el *boom*”¹⁹⁸ o del advenimiento de una “literatura testimonial de marginalidad social”¹⁹⁹.

Desde los títulos, nuestras novelas claman por el deslinde de aquel realismo mágico que aglutinó a la narrativa de finales de los 60s y comienzos de los 70s. La vertiginosidad de lo urbano y el desengaño postmoderno, hacen parte del paquete que conforma la garantía de lo actual, de una narrativa que desea destacarse como nueva y renovadora; de una literatura que pretende exorcizar y delimitar su acción mediante la escritura corrosiva, inmediateista y mediática. Ahora, desde los títulos, se configura una poética que introduce en la desesperanza; es un asumirse, irónico, como sujetos trágicos: *Érase una vez el amor*, *Paraíso Travel*, *Lecciones de vértigo*, *Los impostores*, *Perder es cuestión de método*, *Satanás*, *El día de la mudanza*.

2

Si “[y]a no existe una regla fundamental, criterio de juicio ni de placer. [Si] Hoy, en el campo de lo estético, ya no existe un Dios que reconozca a los suyos”²⁰⁰ es prácticamente inminente y altamente comprobable la pérdida de centro. El vestigio del requerimiento de asistencia por parte de una entidad superior, superterrestre y

¹⁹⁸ Como lo expresa María Mercedes CARRANZA en su artículo “El peso de García Márquez tuvo pocas víctimas”.

¹⁹⁹ Según lo apuntado por Darío JARAMILLO AGUDELO en su texto “En Colombia la creación es una forma de defensa”.

²⁰⁰ BAUDRILLARD, *La transparencia del mal*, p. 20.

divina, aún nos sacude y domina. La necesidad imperiosa de un soporte, de un algo que sustente y que, en casos de necesidad, permita voltear la mirada buscando explicaciones o responsables, nos habita desde siempre.

Mas una pérdida de centro, una mirada tan despojada de norte y entusiasmo, no puede dominar el actual panorama. Eso sería otorgarle todo el terreno a lo absoluto, a lo carente de contrastes. Pensar con angustia:

la desaparición del rostro civilizado de una cultura, [...] la caída de ciertas máscaras, [...] el modo como pierden sentido ante nuestros ojos ciertas palabras. [...] el derrumbamiento del orden mental en que crecimos todos, [...] la crisis de los discursos que fundaron la edad moderna [...] ²⁰¹

es, de modo alguno, negar esa constante reinvencción de la espiritualidad a la que estamos expuestos. El “Todo fluye” de Heráclito es tan vigente y aplicable como nuestro eterno miedo a lo incierto y sin respuesta. El desequilibrio altera, ciertamente, la puesta en escena presente pero también abre el horizonte a las posibilidades de renovación. No en vano estamos asistiendo al derrumbamiento de estructuras físicas y mentales consideradas indestructibles o de las cuales su caída no se contemplaba porque se creía prácticamente irrealizable. Las expectativas frente a

²⁰¹ Fragmento extraído del texto escrito por William OSPINA, “El renacer de la conquista”, con ocasión del encuentro organizado por la revista *Número* “Los nuevos centros de la esfera y los nuevos modos de estar en el mundo” en la 16ª Feria del Libro de Bogotá, y publicado por la misma revista en la edición 37, junio-julio-agosto de 2003.

estos cataclismos adquieren, entonces, el tinte de “una nueva sensibilidad que pasa de lo colectivo–epocal a la intimidad”²⁰² ante aquella evidente fragmentación de absolutos. Esta deconstrucción nos inserta en una saga dominada por lo fractalizante y diferente. El solipsismo adquiere una redundancia tan especial que convierte a los sujetos en “adentroafueras mutantes, cuerpos que son la medida del alma, yoes que se desterritorializan y reterritorializan y que varían sus rostridades”²⁰³ y que en su constante proceso de hibridación y mutación dejan su naturaleza insular y apartada para convertirse en elementos de una gran cadena constitutiva, de un fuerte tejido cultural, social y humano.

Este derrumbamiento nos enfrenta con una consecuente y lógica extrañeza, nos hace sentir como sujetos ajenos, excluidos de un gran sistema que se percibe como un ente extrañamente virtual, dominante y controlador.

3

Al lado de la tendencia a la globalización, a la puesta en escena y a la visión distanciada que exigen nuestros tiempos actuales, se hace forzosa la presencia de una fuerza cohesionadora que tenga en la diversidad su más grande característica definitoria. En medio de la reinención y constante mutación de todos los valores, en

²⁰² Carlos FAJARDO FAJARDO en *Estética y Posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades*, p. 175.

²⁰³ ROJAS LÓPEZ, “Un sujeto, dos sujetos, tres sujetos...”, p. 105.

medio de los espacios de encuentro que están siendo generados por la intersección de las diferentes esferas, se hace necesario ubicarse en los límites e, incluso, habitar espacios netamente virtuales con el fin de empezar a trazar los esbozos de un acontecer y sus razones de existencia. Este habitar implica la apropiación de la condición virtual a cabalidad; el asumirse como un sujeto más allá de su esencia y constitución de sujeto en un entorno que constantemente está trascendiendo los límites reales y tangibles. Implica, también, una sensibilidad:

[...] más comprometida con el placer en su sentido familiar que nunca. Porque la nueva sensibilidad exige menos «contenido» en el arte y está más abierta a los placeres de la «forma» y el estilo²⁰⁴.

4

Lo virtual impregna hasta lo más ínfimo de nuestra existencia. Vivimos rodeados de objetos que han devenido en conceptos; que han desvanecido su materialidad hasta alcanzar la permeabilidad concedida a lo intangible: “[...] el objeto no es real, sino un *buen conductor* de lo real”²⁰⁵.

²⁰⁴ SONTAG, en su ensayo “Notas sobre lo «camp»” incluido en *Contra la interpretación*, p. 332-3.

²⁰⁵ BACHELARD citando a Benjamín FONDANE en *El aire y los sueños*, p. 14.

5

La arraigada querrela entre realidad y ficción parece, también, perder su centro. Las expresiones artísticas renuncian a ser vistas y tratadas como extensiones de lo real. Además, en un medio prácticamente construido sobre los cimientos de lo inexistente, con una arquitectura holográfica, ¿qué sentido tiene diferenciar la realidad de aquello que no lo es?

Los medios masivos han tejido para nosotros una red de artificios y simulacros que cada vez nos hacen más insensibles al discernimiento entre la realidad y la ficción. Ahora, el problema se concentra en la comunicación. Se torna la mirada hacia los potenciales de comunicación implícitos en todo lo que nos rodea y en todo lo que producimos. El desasosiego que provocan la fragmentación y el aislamiento ha determinado este giro de visión y de concepción actuales. Ahora, se hace aplicable aquello de: “Un ser privado de la *función de lo irreal* es tan neurótico como el hombre privado de la *función de lo real*”²⁰⁶. Sólo –algo que es muy probable– que lo real y lo irreal hacen parte de mundos tan parecidos y afines que no presentimos, o tan siquiera sentimos, la ausencia del otro; y el emporio creado por los medios de comunicación (todas las estructuras del *Network*) casi no dejan espacio libre para advertir la sensación de privación.

²⁰⁶ BACHELARD, *El aire y los sueños*, p. 16.

La irrealidad equilibra y rellena las carencias porque complementa la renunciación en la cual insiste la realidad misma. La realidad, como estrategia de defensa y manutención, se ha vuelto más real, ha fabricado una realidad como metáfora de su libertad y voluntad de acción, ha desfogado su angustia ante una posible extinción promulgada por la asfixia de lo apócrifo.

Aunque las diferencias entre realidad y ficción se pierdan, borrando la dicotomía y los polos opuestos en los cuales han sido ubicados, esto no quiere decir, bajo ninguna circunstancia, que la realidad –como tal- haya desaparecido. Dentro de los constantes movimientos a los cuales nos encontramos expuestos, dentro de las “reinenciones” de los proyectos de «espiritualidad» que son llevados a cabo, la realidad está asegurando su territorio mediante la ubicación en nuevos niveles, está buscando tesituras acordes con su intención de generar intercambios y complementarse con lo simulado.

Gracias a los artificios y seducciones desplegados por la ilusión, la realidad crea lazos con lo virtual en un eterno movimiento de retorno. De manera sutil, obliga al sujeto –mediante la ensoñación, el recuerdo y la memoria- a no perderla entre los vericuetos del olvido. La realidad fabrica su ‘realidad’ convirtiéndose en una “hiperrealidad” y estimulando a las obras artísticas a perseguir una clara intencionalidad de verosimilitud como esencia estética. El que:

Un objeto no llega a la categoría de artístico mientras no se le añada una interpretación que «transporte» a dicho objeto de la esfera de lo cotidiano a la esfera del arte [...]²⁰⁷

es vertido sobre sí mismo en procura del efecto de la credibilidad como efecto estético que defina a la obra artística contemporánea. Este afán, que tanto problematiza la existencia incide, también, en la literatura. Ya, en el primer capítulo, habíamos planteado una pregunta destilada de aquella presencia de la contundencia: “¿Será que nuestra literatura ha entrado en el territorio de la hiperrealidad en donde lo real ya no es simplemente dado sino que es (re)producido artificialmente?”

Esta (re)producción plantea la presencia de la realidad como ficción en la literatura, así como la integración de una producción estética con una producción de las mercancías. Ahora, que la visión de la

[r]ealidad, para nosotros, es más bien el resultado del entrecruzarse, del «contaminarse» (en el sentido latino) de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación «central» alguna, distribuyen los *media*²⁰⁸

²⁰⁷ Citando a F. Javier PANERA CUEVAS en su ensayo “De «Las ruinas del museo» al «Museo sin paredes». Paradojas y contradicciones del arte en los espacios públicos” incluido en *Estéticas del arte contemporáneo*, p. 188.

²⁰⁸ VATTIMO, *La sociedad transparente*, p. 81.

se hace necesario pensar en la adhesión de la realidad a lo consumible. La realidad ha debido procurarse recursos de promoción y estrategias que le permitan competir con los medios masivos. El mundo de lo real “se ha convertido en el mundo de las mercancías, de las imágenes, en el mundo fantasmático de los *mass media*”²⁰⁹; ha cedido sus intachables características de mundo tangible e incuestionable permitiendo que seamos nosotros mismos quienes lo realicemos no solamente a partir del habitar sino de la arquitectura de la ensoñación, el consumo y el deseo.

Pero la participación del sujeto ha sido exaltada mediante espacios eclécticos y sin sentido. El aislamiento es tan presente, común y tiene patrones de seguimiento tan semejantes entre sí, que cada sujeto, cada entidad aislada, se convierte –en su extrañeza- en parte indispensable y pieza constitutiva de un todo levemente percibido.

6

La estructura de nuestra realidad fabricada se establece, como ya lo habíamos mencionado, en las superficies. De manera indefectible, la realidad debe asociarse con las consignas y los sistemas que rigen a la sociedad de consumo:

Los *mass-media*, en efecto, confieren a todos los contenidos que difunden un peculiar carácter de precariedad y superficialidad [...]

²⁰⁹ VATTIMO, *La sociedad transparente*, p. 83.

Estabilidad y perennidad de la obra, profundidad y autenticidad de la experiencia productiva y receptiva, son sin duda cosas que ya no podemos esperar de la experiencia estética tardo-moderna, dominada por la potencia (e impotencia) de los *media*²¹⁰.

La experiencia estética es atravesada, a su vez, por los medios masivos y su ineludible enajenamiento. Lo mediático se constituye en una ansiedad devoradora que quiere –con su desmedido entusiasmo– consumir, ser consumido y autoconsumirse.

Esta exaltación, como es lógico, provoca una ruptura de los códigos ya construidos e impuestos dentro del sistema y el replanteamiento de los mismos:

[...] dentro del desorden actual del arte podría leerse una ruptura del código secreto de la estética, de igual manera que en determinados desórdenes biológicos puede leerse una ruptura del código genético²¹¹.

Aunque esta visión, tan acorde con el devenir natural de la estética a lo largo de la historia del pensamiento debido a su carácter contradictorio y contrastante²¹² propone una concepción más orgánica y natural de la estética, es también importante emplear

²¹⁰ VATTIMO, *La sociedad transparente*, p. 150-1.

²¹¹ BAUDRILLARD, *La transparencia del mal*, p. 21.

²¹² Recuérdese que la mayoría de los movimientos, estilos o visiones, surgen a partir de la relación conflictiva que establecen con otros movimientos, estilos o visiones y que –como lo apunta Guido MORPURGO – TAGLIABUE en el prólogo de *La estética contemporánea*: “[...] una teoría estética no es la cola alegre y movediza de un sabueso que anuncia el éxito de su olfato crítico”, (p. 9).

el paralelo con el código genético para resaltar la existencia de un ente regulador, de una memoria inserta que no permite que todo sea tan nuevo y novedoso como la ruptura bien pudiese anhelarlo. Más aún cuando es la estética quien se ve permeada por el mundo (lo que para muchos puristas podría ser la alarmante banalización de lo estético al acercar su hermético reino al alcance de todos por medio de las expresiones artísticas derivadas directa y desparpajadamente de lo más primario):

Los límites convencionalmente aceptados, de todo tipo, han sido, por tanto, desafiados: no sólo el límite entre las culturas «científica» y «artístico-literaria», o el límite entre «arte» y «no-arte», sino también muchas distinciones establecidas en el mismo mundo de la cultura: la distinción entre forma y contenido, lo frívolo y lo serio (favorita ésta de los intelectuales literarios), «alta» y «baja» cultura²¹³.

Transgredir estos límites puede ser el producto directo de la aplicación y la experiencia que implica toda acción en nuestros tiempos actuales. La literatura y todas las manifestaciones artísticas que ven la luz en nuestros días, están inspiradas en la práctica: son ilusión de experiencia, registro de experiencia, denuncia de experiencia, simulación de experiencia. Hay un traspasar de los límites regido y difundido por lo vivencial.

²¹³ SONTAG en el ensayo “Una cultura y la nueva sensibilidad” incluido en su libro *Contra la interpretación*, p. 325-6.

7

Se dice que la gran tarea de Occidente ha sido la mercantilización del mundo, haberlo entregado todo al destino de la mercancía. Convendría más bien decir que ha sido la estetización del mundo, su puesta en escena cosmopolita, su puesta en imágenes, su organización semiológica. Lo que estamos presenciando más allá del materialismo mercantil es una semiurgia de todas las cosas a través de la publicidad, los media, las imágenes. Hasta lo más marginal y lo más banal, incluso lo más obscuro, se estetiza, se culturaliza, se museifica²¹⁴.

Esta profusión estetizante obedece a la dilatación de la esfera cultural en la actualidad. Lo estético ha renunciado a aquella acepción que lo ubicaba al lado de lo bello y ‘elevado’. Ahora, la estética deja de ser una condición y un estado meramente admirable para ser, también habitable y aplicable.

El habitar de lo estético se logra mediante la intervención del gusto que se experimenta con la obra artística:

[...] a la gente le gusta un drama cuando ha conseguido interesarse en los destinos humanos que le son propuestos. Los amores, odios, penas, alegrías de los personajes conmueven su corazón: toma parte en ellos como si fuesen casos reales de la vida²¹⁵.

²¹⁴ BAUDRILLARD, *La transparencia del mal*, p. 22.

²¹⁵ José ORTEGA Y GASSET en “La deshumanización del arte”, p. 11.

La aplicación sucede con las fuerzas motivantes y proyectivas de aquel concepto tan temido porque entraña, con su nombramiento, un juicio de valor: lo bueno:

[...] es «buena» la obra cuando ésta consigue producir la cantidad de ilusión necesaria para que los personajes imaginarios valgan como personas vivientes²¹⁶.

La confluencia entre el habitar y el aplicar inscribe dos movimientos contrarios y ricamente complementarios: por un lado, el habitar comporta un movimiento centrípeto cuyo lanzamiento está condicionado por la participación del gusto; y por el otro, el aplicar que implica el movimiento contrario, el movimiento centrífugo: una proyección de la obra hacia el exterior. Ambos son, sin duda, sistemas de comunicación conectados en el momento de la recepción de la obra artística.

Tanto habitar como aplicar se engloban dentro del efecto provocado por la obra en el público. Aunque este efecto pueda percibirse como un asunto cuya zona de acción se encuentra asentada en la recepción, es importante señalar que esta cristalización del efecto puede o se ve afectada por el público demostrando así su fuerte nexo con el entorno y descubriendo la inherencia histórica que posee dicho enfoque.

²¹⁶ José ORTEGA Y GASSET en “La deshumanización del arte”, p. 11.

8

Pero, ¿para quién o por qué se sucede el efecto? ¿Es acaso el efecto una construcción cimentada exclusivamente en el texto y que, por ende, es igual para todos los lectores? La historia de la literatura se ha encargado de demostrarnos, en sus registros, que el efecto tiende a cambiar porque su estructura depende de los horizontes, de las actualizaciones y de los puntos de visión móviles instalados más allá del espacio físico de la obra literaria como tal. Los niveles de aceptación de una determinada novela están regulados por el habitar y el aplicar estéticos que los actualicen. Recordemos que:

Lo que más amenaza la lectura [es]: la realidad del lector, su personalidad, su inmodestia, su manera encarnizada de querer seguir siendo él mismo frente a lo que lee, de querer ser un hombre que sabe leer en general²¹⁷.

Esta amenaza –válido aviso- también revela la importancia del lector como realizador de la obra, como sujeto mediante el cual el texto pierde su carácter estático para actualizarse y encontrar sentido como obra de arte porque y aunque:

[l]a obra es en sí misma comunicación, intimidad donde luchan la exigencia de leer y la exigencia de escribir, combate entre la medida de la obra que se hace poder y la desmesura de la obra que tiende a la

²¹⁷ BLANCHOT, *El espacio literario*, p. 187.

imposibilidad, entre la forma que se capta a sí misma y lo ilimitado en que se niega, entre la decisión que es el ser del comienzo y la indecisión que es el ser del recomienzo²¹⁸,

esta lucha sería prácticamente invisible y sorda sin la intervención del lector: “Una teoría de los textos literarios –nos dice Iser²¹⁹- evidentemente ya no es capaz de prosperar sin la inclusión del lector”.

Mas cuando entramos en los terrenos del lector nuestra visión pierde consistencia ante las múltiples posibilidades que se observan. Está claro que el texto expresa su unicidad sustentado por la presencia física del objeto, pero no pasa igual al virar nuestra mirada hacia el lector. Varios han sido los tipos de lector a los cuales se ha referido la crítica literaria, entre los más prominentes (destacados por Iser) podemos nombrar: al lector de época, con el cual se “puede activar preeminentemente la historia de la recepción”²²⁰; al lector ideal, quien “encarna una imposibilidad estructural de comunicación. Pues un lector ideal debería poseer el mismo código del autor”²²¹; al archilector, que “describe un «grupo de informadores» que siempre se encuentran convergiendo en los «pasajes nodales del texto» a fin de atestiguar en la coincidencia de las reacciones la existencia de un «hecho estilístico»²²²; al lector informado, que “aspira a describir los procesos de reelaboración del texto efectuados

²¹⁸ BLANCHOT, *El espacio literario*, p. 187.

²¹⁹ ISER, *El acto de leer*, p. 64.

²²⁰ ISER, *El acto de leer*, p. 56.

²²¹ ISER, *El acto de leer*, p. 57.

²²² ISER, *El acto de leer*, p. 59.

por el lector”²²³; al lector pretendido, que corresponde a la “idea de lector, que se ha configurado en el espíritu del autor”²²⁴; y por último, al lector implícito, quien “no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores”²²⁵.

Y es precisamente este último tipo de lector, el lector propuesto por Wolfgang Iser en su libro *El acto de leer*: una estructura que se encuentra inscrita en los textos, en el cual fijaremos el sesgo que nuestra mirada dará a las novelas citadas en capítulos anteriores. ¿Por qué pensar en un lector implícito como método posible para desentrañar el efecto estético de nuestra novela colombiana contemporánea? Ya que el texto (como objeto) es nuestra más grande certeza en este viaje hacia la narrativa actual, debemos buscar un sistema de coordenadas que nos permita salir del texto literario sin perder las dimensiones propuestas por él, y que sean estos mismos límites los que nos consientan desentrañar las propuestas estéticas de la novela actual.

9

Aunque el lector implícito está anclado en el texto mismo, tiene la intangibilidad de una intención ya que formula la estructura de un acto pero requiere de la concreción y de la voluntad del lector para lograr su propósito. El lector implícito como

²²³ ISER, *El acto de leer*, p. 60.

²²⁴ ISER, *El acto de leer*, p. 62.

²²⁵ ISER, *El acto de leer*, p. 64.

“estructura del efecto de los textos”²²⁶ es un concepto tan ambiguo como virtual debido a que, por un lado, el lector implícito se instala *dentro* del texto y el efecto está *más allá* del texto. Esta inconcordancia es la base de su riqueza y el elemento necesario para cobijar una óptica más global del efecto estético de nuestra actual narrativa. En el concepto de lector implícito se funden la estructura del texto y la estructura del acto. Es una danza entre la intención y el cumplimiento:

El concepto de lector implícito es un modelo trascendental, mediante el que se puede describir la estructura general del efecto del texto de ficción. *Se refiere al rol del lector factible en el texto, que consta de una estructura del texto y de una estructura del acto.* [...] El concepto del lector implícito circunscribe, por tanto, un proceso de transformación, mediante el cual se transfieren las estructuras del texto, a través de los actos de representación, al capital de experiencia del lector²²⁷.

La apariencia de juego, dada por la inclusión de la palabra “rol”, aumenta la connotación y apología de la intervención:

Como oferta de roles por parte del texto, el concepto de lector implícito no es una abstracción de un lector real, sino más bien la

²²⁶ ISER, *El acto de leer*, p. 70.

²²⁷ ISER, *El acto de leer*, p. 69-70. (La cursiva es nuestra)

condición de una tensión que produce el lector real cuando acepta el rol²²⁸.

Esta importancia del rol hace pertinente el desenmascaramiento de las estructuras presentes y utilizadas por nuestras novelas. La formulación y dilucidación de una estructura del texto es el paso inicial.

10

Ya, en páginas anteriores, habíamos hablado sobre la fuerte presencia de la fragmentación como una de las características de la narrativa actual. Pero esta fragmentación va más allá de la reconocida dentro de la estructura del texto; recordemos que el texto también busca las reglas durante su proceso constitutivo (aún en la negación por las mismas) y que esta búsqueda significa un desasimiento de los actuales y reconocidos cánones y una desintegración entendida como experimentación y multiplicidad, parricidio o ingratitud.

11

La condición postmoderna se ha encargado de facilitarnos el más claro rasgo accesorio de la estructura del texto: la fragmentación. Dicha fragmentación es el

²²⁸ ISER, *El acto de leer*, p. 67.

ingreso al efecto estético contemporáneo, es la estructura apropiada para sostener las numerosas piezas y encontrar los puentes comunicantes más indicados; más aún cuando, en el primer capítulo, planteamos la idea de que “el texto es convertido en una superficie lo suficientemente lisa para evitar cualquier tipo de filtración –incluso la de un posible lector”, se hace más consecuente ir de adentro hacia fuera buscando, en esa hermeticidad, las propuestas actuales del efecto literario: “Por medio de lo fragmentario, escribir, leer, cambian de función”²²⁹, se vierten y se invierten los órdenes.

12

¿Bajo qué formas se presenta la fragmentación en la novela colombiana actual? Es importante señalar que ella no conoce jerarquías de índole alguna. Desparpajada, se mueve más como comunicación que como clasificación. Es una apología a la convivencia de lo diverso. Nuestras novelas asumen la fragmentación como un recurso importante para desplegar estrategias narrativas. La narración fragmentada permite el juego polifónico y dinámico del entrecruzamiento de tiempos y espacios. También permite tesituras variadas en cuanto al narrador y a la manera como es abordada dicha narración. Casos característicos de dicho empleo los hallamos en novelas como *Rosario Tijeras*, *El día de la mudanza*, *Vida feliz de un joven llamado Esteban* o *Paraíso Travel* en donde la narración de los eventos, realizada a modo de

²²⁹ BLANCHOT, *El paso (no) más allá*, p. 82.

evocación, gestiona la posibilidad de permitirse ciertos desfases que enriquezcan el punto de vista y que, en un tipo de narración lineal, serían tomados como error o como serios problemas estructurales o de caracterización de personajes. El recurso de la evocación confiere un tinte etéreo y mítico a los personajes y sucesos narrados. El ubicar la acción en espacios más propios del recuerdo y la memoria permite proyectar el efecto intimista y fijarlo en la experiencia del lector. El narrador-personaje se convierte en una memoria que registra los hechos y los personajes, tanto en el momento en que aparecen como en tiempos pasados.

Otra variación estructural para lograr la fragmentación está dada por la arquitectura que propone el entrecruzamiento de varias historias lineales y paralelas sustentadas por un hilo conductor que, en la mayoría de los casos, se revela hacia el final de los textos. Es el caso de novelas como *La lectora*, *Satanás*, *Páginas de vuelta*, *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*, *Perder es cuestión de método* o *Los impostores* en las cuales se logra una polifonía a partir de la exposición de niveles que varían gracias al tipo de narrador o a ciertos recursos técnicos como son: el diario, los medios masivos de comunicación, el fluir de la conciencia y un tinte cinematográfico proporcionado por la forma de narrar y las descripciones realizadas. Dentro de ese empleo que se le da a los recursos técnicos con el fin de lograr un efecto fragmentado, que vierte la poética de la velocidad, los *mass media* y la simultaneidad, encontramos las propuestas realizadas al interior de novelas como *La ciudad de los umbrales*, *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* y *Scorpio City*.

Novelas como *Vida feliz de un joven llamado Esteban* y *Relato de un asesino*, recurren a una estructura cimentada en un marco de composición que se ubica en el tiempo real logrando la fragmentación en un salto hacia el pasado que permite contar la historia de forma lineal hasta terminar, de nuevo, en el tiempo en que comenzó el relato. Esta estrategia posee el tinte de las novelas de aventuras, con unos personajes que narran su vida desde la infancia y consienten al lector el crecer a su lado y hacer el recorrido en una especie de cámara del tiempo ya que tienen unos fuertes lazos con una intención de rememoración y recuento histórico de un lugar o un país en particular.

Otra variación de lo fragmentado la encontramos en la construcción de relaciones textuales de diversa índole. El texto literario es conformado por una serie de capas que se vislumbran como la presencia de intertextualidad, metatextualidad e hipertextualidad.

La intertextualidad, el juego del texto con otros textos, genera un constante movimiento entre el “remitir a” y la experiencia del momento; en algunas oportunidades, posee el acento de las novelas de estirpe existencialista como es el caso de *Scorpio City* y *La ciudad de los umbrales*, donde la referencia a una novela como *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato se hace evidente gracias a la visión compartida de la ciudad como cloaca y a la inclusión de sectas o grupos que se desplazan por los subsuelos. *Relato de un asesino* también genera una comunicación

con *El túnel*, también de Sábato, debido al desenmascaramiento de un crimen desde las primeras páginas: “Sé que contar mi historia no será fácil. Los extraños hilos que me condujeron al crimen, al asesinato vil y despiadado de una persona [...]”²³⁰. Otro hilo es el tejido por las novelas de aventuras, novelas de juventud, novelas que siguen de cerca el crecimiento y los avatares de sus personajes como es el caso de *Vida feliz de un joven llamado Esteban*, *Relato de un asesino*, *Paraíso Travel* o *Mapaná*, en las cuales se extienden afinidades con novelas como *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne, *Por el camino de Swan* de Marcel Proust o *4 años a bordo de mí mismo* de Eduardo Zalamea Borda. Siguiendo con este viaje intertextual no se puede obviar una literatura centrada en los conflictos sociales; una literatura que, debido a su marcada aparición y preferencia por los tópicos violentos y descarnados, ha sido denominada por Héctor Abad Faciolince como la “Sicaresca”, una propuesta cuya cabeza más saliente está en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, novela que marca el camino de *Rosario Tijeras* y de una orientación a la violencia social. En el caso de *Érase una vez el amor* y *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* los puntos de contacto se establecen en una tendencia hacia lo *garbaje*, hacia lo sórdido de la existencia plasmada en novelas como *Factotum* o *Mujeres* de Charles Bukowski, una prosa descarnada y cercana a lo autobiográfico. El manejo del tiempo en *El día de la mudanza* rescata estrategias textuales de un cuento como “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier al establecer un dialogo entre los objetos y el paso del tiempo, una poética del acontecer develada por las cosas y sus transformaciones

²³⁰ MENDOZA, *Relato de un asesino*, p. 11.

apenas advertidas. Otra reminiscencia, en este caso a la novela negra, lo encontramos en novelas como *Perder es cuestión de método*, *Scorpio City*, y un leve tinte en *Vida feliz de un joven llamado Esteban*, *Páginas de vuelta*, gracias a la instalación de tramas y asuntos de corte detectivesco, conflictos y hechos que deben resolverse.

La metatextualidad es otra forma de decantar la fragmentación mediante la mención de textos bajo una mirada crítica como es el caso de *Los impostores* con la inclusión de comentarios sobre la obra de Pierre Loti, Graham Greene o Vargas Llosa; de *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* y Boris Vian, Cesare Pavese, Peter Handke; de *La ciudad de los umbrales* y sus comentarios acerca de Baroja, Sábato, Joyce, Wittgenstein, Zweig, Bataille, Beckett, Kafka, Swedenborg, Hölderlin, Poe, Zalamea Borda; en *Vida feliz de un joven llamado Esteban* con Vargas Llosa, Gil de Biedma, Dostoievski, García Márquez, Puig, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Borges, Thomas Mann, Dickens, Balzac, Stendhal, Verne, Mark Twain, Cortázar; en *Relato de un asesino* y su constante dialogismo con Nathaniel Hawthorne, Edgar A. Poe, Stevenson; en *Scorpio City* se cita “el famoso artículo psiquiátrico citado por Truman Capote en *A sangre fría*”²³¹; en *Páginas de vuelta* se hace referencia a *Fanny Hill* y a *El gran Gatsby*, a Dashiell Hammet, James Ellroy y P.D. James, Alfredo Bryce Echenique; y en *Satanás* a Robert Louis Stevenson y a autores cuyo “tema central es

²³¹ MENDOZA, *Scorpio City*, p. 173.

el fenómeno de una identidad fragmentada y rota [...] Hawthorne, Poe, Auster, Fuentes, Borges, Cortázar”²³².

La hipertextualidad, entendida como la existencia de un texto denominado “hipotexto” en función del cual se estructura otro llamado “hipertexto” tiene una fuerte intervención en la novela colombiana contemporánea. Los textos elaboran un tejido con base en la superposición de diferentes niveles textuales, estratos generados ya sea por la inclusión de una novela dentro de la novela como ocurre con *La lectora* y la novela *Engome* que sirve de estructura a toda la trama que se desarrolla a lo largo del texto; *Páginas de vuelta* con dos novelas: *Ahora el amor* y *Vida de un joven sacerdote de provincia*; y *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* con su novela inserta *\$100.000 por un perro gay*. Pero también el hipotexto está configurado por una serie de discursos que no representan el exclusivo territorio de lo literario sino que exploran lo histórico, lo social y lo cultural en pro de la constitución del tejido narrativo, como es el caso de *Vida feliz de un joven llamado Esteban* en su dialogo constante con sucesos determinantes de la historia nacional como el 9 de abril de 1948 y el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, o el incendio del edificio de Avianca; *Satanás* y su claro nexa con el episodio de Campo Elías Delgado y el restaurante Pozzeto; *Lecciones de vértigo* y los contundentes puentes que teje con lo arquitectónico; *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* y su relación musical y literaria con Nirvana y Sex Pistols, Pearl Jam y Ramones.

²³² MENDOZA, *Satanás*, p. 270.

Pero al lado de esta estructura fragmentada que exponen la mayoría de los textos, también se presentan unas novelas que apuestan sus estrategias y la constitución de un efecto estético a la linealidad en la narración como es el caso de *Mapaná*, *Lecciones de vértigo* y *Mala noche*. Estas novelas producen un efecto encadenado y sucesivo que no se proyecta como los acontecimientos a manera de explosiones o momentos altamente críticos, sino como la mesurada consecuencia de un devenir lógico.

Tras este recorrido general por la estructura narrativa de nuestras novelas, se puede dilucidar la estructura del acto que ellas mismas proponen. La variedad, la fragmentación y la constitución del tejido textual a partir de capas, rebela un acto pródigo de polifonía y multiplicidad. Las novelas se perfilan como testigos de acontecimientos y situaciones y, como tales, exigen que el acto se encamine por un ‘ser testigo de su testimonio’. La autocomplacencia que persigue la novela ha construido una arquitectura cerrada gracias al poderoso tejido proporcionado por la intertextualidad, la metatextualidad y la hipertextualidad que emplean y admiten como recursos narrativos. La sobre-información parece ser la base estructural de la creación literaria y el efecto estético que se percibe. La necesidad de contundencia y verisimilitud exige el fastuoso despliegue de la más explícita comunicación. La necesidad de anclaje a un paralelo exterior por parte de la actual literatura colombiana es algo inminente, condiciona la concepción de lo artístico y confirma la dilatación de la esfera cultural hasta la intersección con la experiencia netamente cotidiana y social.

13

¿Qué sugieren nuestras novelas a partir de una prominencia de la realidad vertida tal cual la podemos ver en la televisión? Si bien es cierto que la manipulación de los medios es ingrediente principal de lo real y que el desdibujamiento de los límites entre realidad y ficción varían la concepción y función del arte; la literatura actual se pierde en el afán por la credibilidad, en la invariable presencia de cotidianidad vertida –sin tratamiento alguno- con la inmediatez que quieren (re)producir los *Reality Shows*. Pareciese que se diera un volver al Renacimiento durante el cual el arte se basaba en las cualidades reproductibles del artista, sólo que, ahora, el artista pierde la maestría que le otorgaba su habilidad de reproductor para convertirse en el paso apropiado dentro de la constitución de un reflejo, y la obra de arte se despoja de su carácter único e irrepetible para convertirse en un objeto asequible a la repetición²³³.

Ya en el primer capítulo hablamos de la profusión de recursos y de datos como una cuestión que torna al texto literario en un objeto enciclopédico. Esta catalogación señala la orientación del efecto estético hacia una tendencia de corte informativo; la elipsis, la metáfora, como recursos literarios, han sido desplazados por expresiones que sean capaces de ejercer la simultaneidad y multiplicidad de la vida actual.

²³³ Este afán reproductor no deja de remitirnos a las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales que contribuyeron al surgimiento, en la década de los 50s, del *Pop-art* y su visión del arte como un producto consumido por el pueblo y de la imagen como elemento dominante y difundido a través de la televisión, el cine, la publicidad, los medios masivos de comunicación. Sólo que ahora la aproximación con el consumo adquiere un tinte abúlico y meramente ejecutado por la inercia de un antecedente y de una suerte de afinidad con el acercamiento que el *Pop-art*, en su momento, exigió entre la realidad y el arte.

Mas estos cambios hacen parte de toda aquello que implica creación. Recordemos que el texto y la obra deben generar sus propias reglas. La construcción del universo creativo va más allá de la simple aplicación. No existen fórmulas prácticas y listas para ser usadas (aunque así parece anunciarse). Más aún en la novela: un género en vías de constitución, un género literario que encuentra su alegría en la constante movilidad: “Uno tras otro, la novela ha descubierto por sus propios medios, por su propia lógica, los diferentes aspectos de la existencia”²³⁴, su perdurable autodefinición a partir del cambio y la experimentación dentro de sí.

14

El lector implícito de la novela colombiana actual es, más que una estructura del efecto de los textos, un lector atrapado en la innumerable cantidad de preorientaciones dispuestas al interior del texto mismo. Es un lector que no se ha desarrollado, ni se desarrollará, pues el texto lo reclama como una extensión de los supuestos del autor; es un lector con más elementos para ser un lector ideal que un lector implícito ya que, tras toda la puesta en escena y la supuesta creación de mundos, está la transmisión de la intención por proyectar e imponer el mismo código del autor. La angustia que expresa el innumerable despliegue de recursos, la puesta en escena que busca ser una derivación consecuente de la realidad –permeando la experiencia literaria de un rasgo sumamente informativo-, es la mayor expresión del

²³⁴ Milan KUNDERA en su libro *El arte de la novela*, p. 15.

miedo hacia la proyección y posible degeneración del efecto supuesto por el autor. El texto está tan sobresaturado de intención, de elementos y de perspectivas de acción, que todo se convierte en una gran y autosuficiente red informática que lo que menos tiene entre sus planes es, la intervención del lector como realizador del relato. Un texto así como nuestras novelas actuales, reclama para sí un lector-consumidor, un sujeto pasivo que se enchufe a la hiperrealidad del texto de la misma forma en que el texto se enchufa a la realidad circundante.

Si a este requerimiento de conexión pasiva agregamos la simbiosis, antes mencionada, entre realidad y ficción podremos constituir el semblante del efecto estético de nuestra narrativa colombiana actual. Los rezagos del *Pop-art* no se dejan de sentir. Aquella percepción, aquel reclamo que, en su momento, hizo Lichtenstein acerca del extrañamiento entre el arte y la realidad:

El arte se ha vuelto extremadamente romántico e irreal, se nutre de sí mismo, es utópico y, al mirar al interior, tiene cada vez menos que ver con el mundo²³⁵

no ha dejado de percibirse como uno de los ejes problemáticos entre el arte y la realidad. Esta indefinición e inaprensión no ha renunciado a surtir el motor que empuja a la creación. Lo que sucede es que los reacomodamientos de esta

²³⁵ Citado por José CAMÓN AZNAR en el capítulo titulado “Pop-Art” de *Pintura Moderna*, p. 41.

percepción, unidos a las reinenciones de «espiritualidad», la búsqueda de nuevos lenguajes, la experimentación, el empuje de las editoriales, la sombra de la tradición, la pérdida de centro de la función y esencia de lo artístico, arrastran a una angustia por el efecto y el lector. La conexión con el mundo, el exceso de realidad en la esfera del arte ha conducido a la tergiversación de ese acercamiento hasta el punto de exterminar la imaginación gracias a un constante choque con el desencanto. El exceso de conciencia del arte ha procurado el enfriamiento y la rigidez de su efecto. La angustia generada por el exceso de conciencia crea inseguridad e inautenticidad. La sensación que queda tras la lectura, ese sabor totalizante e unívoco, dibuja:

La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, el desvanecimiento progresivo del *estilo* personal, han engendrado la actual práctica casi universal de lo que podríamos llamar *el pastiche*²³⁶.

El peso de una rebeldía frente a la tradición ha caído en una contigüidad peligrosa con la realidad. Esto se debe, en parte, a ese espejismo con el cual los medios nos venden la construcción de la realidad: ya no hay imposiciones (dicen ellos), ahora la realidad es una arquitectura al alcance de todos, no solamente habitable sino también transformable con la facilidad de quien presiona un botón y, el arte, (la literatura en nuestro caso) no es inmune a caer dentro del enajenamiento provocado por este espejismo. Se ha tendido a pensar que la expresiones artísticas son validadas en el

²³⁶ Fredric JAMESON en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p. 41.

instantáneo vertimiento de la realidad sobre el papel, en el acomodamiento de la realidad sin ninguna perspectiva particular dentro el texto literario y se exige (o por lo menos se cree exigir) un lector acorde a este enfoque, un lector que, como ya lo habíamos planteado se inscribe más en la intención propia de toda idealización que en un lector como sujeto participativo dentro del relato más allá de su concepción como sujeto que lee y pasa las páginas de un libro.

A esto cabe agregar que el afán enciclopédico, la dilatación de esferas y la velocidad de nuestra actual existencia, han variado el efecto estético de la literatura:

[...] hemos entrado ahora en una «intertextualidad» que constituye un rasgo deliberado y programado del efecto estético, y que opera una nueva connotación de «antigüedad» y de profundidad pseudohistórica en la cual la historia de los estilos estéticos se sitúa en el lugar que corresponde a la historia «real»²³⁷.

Suena irónico, después de plantear el desprenderse de lo histórico y del subrayar la literatura actual como un rebelarse ante la tradición y los estilos y los lenguajes anteriores, llegar al final de nuestro recorrido trazándolos como parte importante del efecto estético actual. Pero recordemos que la negación no constituye nada diferente a la afirmación de aquello que se quiere despojar y que, dentro de esta condición postmoderna que nos insufla deconstrucciones, reinenciones, urgencias ante lo

²³⁷ Fredric JAMESON en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p. 50.

novedoso e incredibilidad frente a las verdades absolutas, todo se configura (hasta un cierto punto) como válido y consecuente. Escapar de nuestra condición como sujetos históricos es un anhelo utópico y nostálgico. La convivencia de extremos se hace posible y aplicable. Lo que no se hace posible –y mucho menos aplicable- es el exterminio de la labor que corresponde a la literatura de “anticiparse a las épocas, de anunciar lo que viene, de ser un heraldo elocuente del porvenir”²³⁸ y mucho menos de que en la búsqueda de nuevas texturas, en la autodefinition de la novela como género literario se extravíe la importancia de la ficción como garantía de lo literario, de la ficción como estructura arquitectónica de la imaginación; que la literatura no sea vista “sólo como una manera de interpretar el mundo, sino al mismo tiempo como una manera de sentirlo y de transformarlo”²³⁹ y que, esa arraigada presencia de la verosimilitud no sea el comienzo del olvido de que “la mentira de la ficción se erige en la más profunda y conmovedora verdad”²⁴⁰ y de que el texto deviene obra en la intervención del público, en la interacción entre los horizontes propuestos por él y la experiencia de quien lee, de que sin la concreción realizada por el lector durante el acto de lectura no será posible vislumbrar el efecto estético de la literatura.

²³⁸ Extraído de un texto suelto de William OSPINA titulado “De cómo la ficción descifra al mundo”.

²³⁹ William OSPINA, “De cómo la ficción descifra al mundo”.

²⁴⁰ William OSPINA, “De cómo la ficción descifra al mundo”.

Bibliografía

1. Textos primarios

ÁLVAREZ GUARÍN, Sergio (Bogotá, 1965)

- *Mapaná*. Bogotá: Planeta, 2000.
- *La lectora*. Barcelona: RBA Libros, 2001.

BADRÁN PADAUÍ, Pedro (Magangué, 1960)

- *Lecciones de vértigo*. Bogotá: Planeta, 1994.
- *El día de la mudanza*. Bogotá: I.D.C.T., 2001.

FRANCO RAMOS, Jorge (Medellín, 1962)

- *Mala noche*. Bogotá: Plaza & Janés, 1997.
- *Rosario Tijeras*. 6ª edición. Bogotá: Plaza & Janés, 2000.
- *Paraíso Travel*. Bogotá: Seix Barral, 2001.

GAMBOA, Santiago (Bogotá, 1965)

- *Páginas de vuelta*. Bogotá: Norma, 1995.
- *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Norma, 1997.
- *Vida feliz de un joven llamado Esteban*. Barcelona: Ediciones B, 2000.
- *Los impostores*. Bogotá: Seix Barral, 2002.

MEDINA REYES, Efraim (Cartagena, 1964)

- *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo (Música de Sex Pistols y Nirvana)*. Bogotá: Proyecto Editorial, 2001.
- *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*. Bogotá: Planeta, 2002.

MENDOZA ZAMBRANO, Mario (Bogotá, 1964)

- *La ciudad de los umbrales*. Bogotá: Planeta, 1994.
- *Scorpio City*. Bogotá: Seix Barral, 1998.
- *Relato de un asesino*. Bogotá: Seix Barral, 2001.
- *Satanás*. Bogotá: Seix Barral, 2002.

2. Textos secundarios

2.1 Libros

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*. Traducción y prólogo de Ángel Crespo. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A., 1982.

ARGULLOL, Rafael. *Sabiduría de la ilusión. Quince escenarios*. Madrid: Taurus, 1994.

AUGÉ, Marc. *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Traducción de Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1996.

AA.VV. *Libro de oro de la Poesía en lengua castellana (España y América)*. Selección, prólogo y notas biográficas de María Luz Morales. Libro II. Barcelona: Editorial Juventud, S.A., 1970.

AZARA, Pedro. *De la fealdad en el arte moderno. El encanto del fruto prohibido*. Barcelona: Anagrama, 1990.

BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento.* Traducción de Ernestina de Champourcin. Santafé de Bogotá: F.C.E., 1993.

BATAILLE, Georges. *La oscuridad no miente.* Textos y apuntes para la continuación de la *Summa Ateológica.* Selección, traducción y epílogo de Ignacio Díaz de la Serna. Madrid: Taurus, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *Contraseñas.* Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2002.

_____. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos.* Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1991.

BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa.* Traducción de Mario Monteforte Toledo. México: FCE, 1954.

BLANCHOT, Maurice. *El paso (no) más allá.* Introducción de José María Ripalda. Traducción de Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1994.

_____. *El espacio literario.* Introducción de Anna Poca. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkins. 2ª edición. Barcelona: Paidós, 1992.

BLOOM, Harold. *El futuro de la imaginación*. Traducción de Daniel Najmías. Barcelona: Anagrama, 2002.

BOZAL, Valeriano. *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor, 1999.

BUKOWSKI, Charles. *20 poemas*. Traducción de Cecilia Ceriani y Txaro Santoro. Madrid: Grijalbo Mondadori, 1998.

CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1998.

CAMÓN AZNAR, José. *Pintura Moderna*. Volumen VI. Barcelona: Plaza & Janés, 1977.

CIORAN, E.M. *Breviario de podredumbre*. Traducción e introducción por Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1997.

CONNOLLY, Cyril. *La sepultura sin sosiego*. Traducción de Miguel Martínez-Lage. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2000.

ELIOT, Thomas Stearns. *Cuatro cuartetos*. Edición bilingüe de Esteban Pujals Gesalí. Traducción de Esteban Pujals Gesalí. 3ª edición. Madrid: Cátedra, 1995.

FAJARDO FAJARDO, Carlos. *Estética y Posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2001.

GENETTE, Gérard. *Umbrales*. Traducción de Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001.

GIRALDO, Luz Mary. *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: CAB, 2001.

_____. *Cuentos de fin de siglo (Antología)*. Santafé de Bogotá: Planeta, 1999.

_____. “Narrativa colombiana de fin de siglo: entre la utopía y el vacío (1970-1996)” en AA.VV. *Crítica y ficción. Una mirada a la literatura colombiana contemporánea*. Santafé de Bogotá: Magisterio, 1998.

ISER, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos” en *Estética de la Recepción* de R. WARNING (Ed). Madrid: Visor, 1989.

_____. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Traducción del alemán por J.A. Gimbernat. Traducciones del inglés por Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987.

JAMESON, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Traducción de Celia Montolio Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid: Editorial Trotta, 1996.

_____. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1995.

KEROUAC, Jack. *En el camino*. Traducción de Martín Lendínez. 6ª edición. Barcelona: Anagrama, 1995.

KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Traducción de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Barcelona: Tusquets, 1987.

MEJÍA RIVERA, Orlando. *La muerte y sus símbolos. Muerte, tecnocracia y posmodernidad*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1999.

MILLAS, Jorge. *Idea de la Filosofía. El Conocimiento*. Tomo I. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A., 1969.

MORPURGO – TAGLIABUE, Guido. *La estética contemporánea. Una investigación*. Traducción de Andrés Pirk y Ricardo Pochtar. Buenos Aires: Losada, 1971.

NOVALIS. *Himnos a la noche*. Traducción de José María Valverde, Introducción de Rafael Argullol. Barcelona: Icaria Editorial, 1985.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela. Velásquez. Goya*. 2ª edición. México: Editorial Porrúa, 1992.

PANERA CUEVAS, F. Javier. “De «Las ruinas del museo» al «Museo sin paredes». Paradojas y contradicciones del arte en los espacios públicos” incluido en *Estéticas del arte contemporáneo* de HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

PEÑA GUTIÉRREZ, Isaías. *Ensayos y contraseñas de la literatura colombiana (1967-1997)*. Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central, 2002.

PÉRGOLIS, Juan Carlos. *Las otras ciudades*. Santafé de Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995.

QUEVEDO, Amalia. *De Foucault a Derrida pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2001.

RAMA, Angel. “Diez problemas para el novelista latinoamericano” en *La novela latinoamericana: 1920-1980*. Bogotá: Procultura, 1982.

RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro. *Posmodernidad, Literatura y otras Yervas*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2000.

ROJAS LÓPEZ, Manuel Bernardo. “Un sujeto, dos sujetos, tres sujetos... heme aquí, ahora que hablo. Foucault en tono menor” en *A ritmias del logos*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 1999.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1999.

SILVA TÉLLEZ, Armando. *Imaginarios urbanos*. 4ª edición. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo, 2000.

SONTAG, Susan. “La estética del silencio” en *Estilos radicales (ensayos)*. Traducción de Eduardo Goligorsky. Barcelona: Muchnik Editores, 1985.

_____. *Contra la interpretación*. Traducción del inglés por Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Seix Barral, 1984.

TRABA, Marta. *Hombre americano a todo color*. Bogotá: Museo de Arte Moderno: Uniandes: Editorial Universidad Nacional, 1995.

THOREAU, Henry David. *Caminar*. Traducción de Federico Romero. Madrid: Árdora Ediciones, 1998.

VATTIMO, Gianni y otros. *En torno de la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, Editorial del Hombre, 1994.

_____. *La sociedad transparente*. Traducción de Teresa Oñate. Barcelona: Paidós, 1994.

WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Traducción de José Luis Arántegui. Madrid: Visor, 1993.

YÁÑEZ, Adriana. *Los románticos: nuestros contemporáneos*. Prólogo de Ramón Xirau. México: Alianza Editorial, 1993.

ZARONE, Giuseppe. *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*. Versión española de José Luis Villacañas (Revisada por el autor). Valencia: Pre-textos, 1993.

ZAVALA, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1998.

2.2 Publicaciones y Revistas

BAKHTINE, Mikhaïl. “Teoría y estética de la novela” *Revista Eco* No.19
Noviembre 1997: 37-60.

CRUZ KRONFLY, Fernando. “Las ciudades literarias” *Revista de la Universidad
del Valle* No. 14 Agosto 1996: 4-21.

MOLANO, Rafael. “Los nuevos” *Revista Diners* Bogotá Junio 1997: 50-8.

OSPINA, William. “El renacer de la conquista” *Revista Número 37* Junio-Agosto
2003: II-VI.

_____. “De cómo la ficción descifra el mundo” (Sin referencia).

2.3 Textos en Internet

CARRANZA, María Mercedes. “El peso de García Márquez tuvo pocas víctimas”.
Entrevista que forma parte del Mapa Literario de Colombia realizado por el
suplemento “Babelia” de *El País*, España, julio de 2003.
<www.elpais.es/suple/babelia>

FAJARDO FAJARDO, Carlos. “El gusto estético en la sociedad postindustrial”
Espéculo Revista de estudios literarios Universidad Complutense de Madrid No. 21.
<www.ucm.es/info/especulo/numero21/gusto_es.html>

GIMÉNEZ GATTO, Fabián. “Banalidad y teoría de la simulación: la paradoja de hablar del ‘nada que decir’”.
<henciclopedia.org.uy/autores/FGimenez/Simulacion.htm>

GIRALDO, Luz Mary. “Búsqueda de un nuevo canon”
<www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/giraldo/prologo/htm>

JARAMILLO AGUDELO, Darío. “En Colombia la creación es una forma de defensa”. Entrevista que forma parte del Mapa Literario de Colombia realizado por el suplemento “Babelia” de *El País*, España, julio de 2003.
<www.elpais.es/suple/babelia>

ZULETA, Estanislao. “El elogio de la dificultad”. Conferencia presentada en el acto mediante el cual la Universidad del Valle le otorgó el título Honoris Causa en Psicología. <alfonso.luis.tripod.com/zuleta.html>

