

LA CIUDAD-ESCENARIO en las obras *Sin Remedio, Opio en las Nubes y El Caballero de la Invicta.*

Tesis de maestría presentada por:

Armando Alfredo Chaparro Arboleda

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Facultad de ciencias humanas

Departamento de Literatura

Maestría en estudios literarios

Bogotá 2010

Tabla de contenido

Introducción	3
1. Ciudad escenario.....	5
2. Escenarios literarios, históricos y sociales	15
3. Ciudad, soledad y crisis en <i>Sin remedio</i> de Antonio Caballero.....	29
4. Ciudad, ironía y parodia en <i>El caballero de la invicta</i> de R.H MORENO DURÁN.....	52
5. Escenario de la deconstrucción en “ Opio en las nubes”	68
6. Tres escenarios: multiplicidad, heterogeneidad, fragmentación	80
Conclusiones	89
Bibliografía	92

Introducción

La ciudad- escenario es un concepto polivalente y múltiple, es producto del lenguaje, y en la literatura encontramos identificaciones ideológicas y simbólicas donde el sujeto-personaje se fragmenta, se multiplica y evidencia su experiencia. Las novelas *Sin remedio*; *El caballero de la invicta*; *Opio en las nubes*; contienen escenarios diversos donde los autores distinguen categorías históricas y sociales, exploran sus propios conceptos de “realidad” narrativa, de este modo, logran que los escenarios sean simulacros de sí mismos.

La mirada que marcó el proceso de esta investigación fue la de estudiar los pormenores de construcción y deconstrucción de los escenarios narrativos, su valor cultural e ideológico, es decir, leer las imágenes, los sonidos, las palabras que constituyen el mapa temático de los escenarios. En las novelas se enuncian visiones de mundo, sentido del “yo”, “mundos posibles” que lamentan o celebran a personajes en su devenir histórico narrativo. Las tres novelas sustituyen las conciencias colectivas por las individuales y sin duda proponen al presente y a la cotidianidad como salvación de utopías escindidas, por ende esta investigación ha pretendido estudiar los mapas cognitivos que pasan por lo simbólico y lo imaginario de los sujetos-personajes.

Las novelas analizadas dan cuenta de escenarios que se reconocen y se interrogan, cada una ha sido abordada desde un nivel semionarrativo que estudia y evidencia semánticas particulares, multiplicidades de dimensión temporal, variaciones del “yo” que conducen a transformaciones de aquello que se “ve”. La ciudad es un objeto re-presentado que guarda categorías plurisignificativas, es así, que en los respectivos capítulos se indican e insinúan mecanismos intertextuales utilizados por los autores al momento de describirla en una suma de propiedades “permanentes” que se componen y recomponen continuamente, como un objeto velado que se transforma.

Lo importante de la descripción narrativa sobre el escenario de ciudad son sus significaciones simbólicas, sus “referentes” intertextuales y culturales. La presente investigación quiere dar a conocer las relaciones conceptuales y heterogeneas que constituyen los significados (físicos, sociológicos, psicológicos) a través del tejido narrativo.

La realidad narrativa condensa tiempo pasado, presente y “posibilidades” de futuro, en ellos se pretende construir escenarios, ilusiones, que se generan de lo visual, de lo sobrepuesto, discontinuo y fragmentado. Es así, que la ciudad re-presentada se convierte en un continente de imágenes y simulacros y se quiere que más allá de la información de los acontecimientos y los objetos que la pueblan, se observen “identidades” de ficción que son producto del lenguaje y de los imaginarios. Al interior de los respectivos capítulos se ha privilegiado a la descripción como la forma adecuada en que se manifiestan los escenarios, por eso se ha tratado de seguirla lo más “fidel” posible, el escenario queda subordinado a la narración debido a su esencial función de contextualizar.

No interesa a esta investigación los grados de “fidelidad” con respecto a los escenarios de la “vida real”; interesa los modos de representarla, reconstruirla, entendiéndose que representar es decir, una realidad otra, modos discursivos de significar. Como refiere Roland Barthes “la escritura es una realidad ambigua: por una parte nace, sin duda, de una confrontación del escritor y de su sociedad; por otra remite al escritor, por una suerte de transferencia trágica, desde esa finalidad social hasta las fuentes instrumentales de su creación”. (Roland Barthes 1973, 24). De manera, que encontraremos que las “ilusiones” de realidad son fenómenos puramente intertextuales en relación con semióticas construidas de objetos y escenarios que significan a partir de una narración que tiene sentido. En el curso de este estudio estará circunscrita la “descripción” del escenario-ciudad como una recreación que se erige en relación a la estructura de la obra.

1. Ciudad escenario

El estudio semiótico sobre el concepto de escenario urbano se produce a partir de los años 50, según Rocco Mangieri, con análisis como el de Roland Barthes “*El grado cero de la escritura*”. El autor compara a cada ciudad con una escritura particular y acuña el término de *logotécnica* vista esta como la superposición de “escrituras” de especialistas o dirigentes de lo urbano que se oponen a los imaginarios construidos por los usuarios, sin embargo, la mediación se hace evidente en la “escena” y en la relación que esta guarda con el escenario, las imágenes “se las puede leer a partir de lo vivido, o por el contrario a partir de lo inteligible” (Barthes 1973, 139). Es decir, que se intelectualizan los objetos y el escenario cuando se va de lo vivido a lo “casual”.

A diferencia del estudio que hace Barthes de una mirada semiótica al escenario de la ciudad convocando objetos particulares, este trabajo pretende considerar al sujeto-personaje como fuente misma de una semiótica.

Algirdas Greimas en su texto “*Sémiotique et sciences sociales*” al referirse “a una semiótica topológica” propone el concepto de escenario y a los sistemas transformadores del espacio a través de una semiótica topológica “descripción, producción e interpretación de los lenguajes espaciales” (Greimas 1976, 143), es decir que el escenario de la ciudad se entiende como un “objeto complejo y polisémico” (Greimas 1976, 149). El escenario se hace posible por un valor y por una significación dada por unos actantes colectivos.

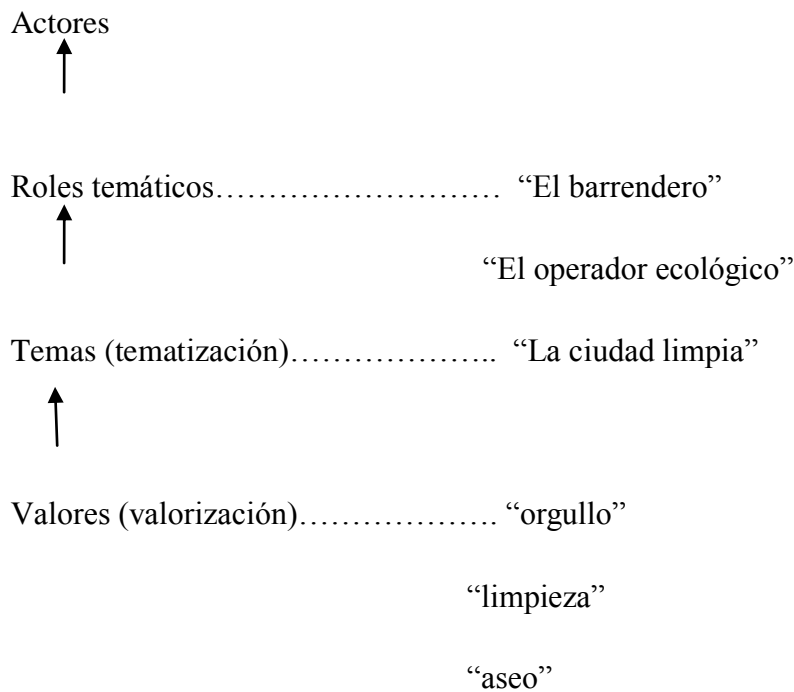
Del mismo modo, a través del sujeto-personaje el escenario se “resemantiza” o se activa dentro de un esquema de valores. Los significados de ese escenario que es la ciudad se potencian.

Así mismo, Rocco Mangieri concibe el escenario como una *isotopía* “las partes comparables, que pueden ser formuladas y leídas (en los mapas en los recorridos, en los imaginarios)” (Mangieri 1994, 13), de este modo las categorías semánticas del escenario además de ser redundantes y reiterativas permiten la lectura uniforme de un texto.

La constante relación entre sujeto y objeto involucra siempre según Mangieri “un actante colectivo”, es decir, que el escenario es siempre “una representación colectiva” (Mangieri 1994, 24) donde el querer, el saber y el poder conducen a descripciones variables. Así se entiende que los escenarios son “núcleos de acción dramática” y que estos son “hipótesis de lectura e interpretación”. De este modo Mangieri afirma que el escenario siempre se inaugura por los actores sociales, bien sea por “una novedad supuesta, la estabilidad o reiteración” (Mangieri 1994, 25). La organización constante de los valores hacen del escenario un lugar “semionarrativo” que bien puede crear otros campos discursivos como “la escultura, el diseño, la pintura, el teatro, la escenografía” (Mangieri 1994, 25).

Hablar de escenario implica hablar de un sujeto, de un actor socio-semiótico o en este caso de un “actor urbano” “es aquel que puede reunir históricamente en la dimensión del acto las otras dimensiones del ser y del hacer” (Mangieri 1994, 25). Es decir, lo cognitivo, lo pragmático y lo pasional que se funden en una conciliación entre el ser, el hacer y el sentir, esto en su praxis hace posible la realización semántica de una narración del escenario.

Para este trabajo hablar de ciudad-escenario es también hablar de un texto, de “contratos narrativos” de uso y de percepción ejecutados por el personaje-autor en el momento del “hacer”. Es necesario que se estudien los “roles temáticos”, ejemplo: “padre”, “empleada”, “abogado”, “hijo”, etc. Para establecer una trama y un conjunto de valores es preciso reconocer los “roles temáticos”, a modo de ejemplo véase el siguiente de Rocco Mangieri:



(Mangieri 1994, 26)

De este modo el escenario es un objeto de “opuestos”, es decir, el rol modal del sujeto determina la semántica del escenario, ejemplo: jefe y empleado, humillado y elogiado. Pero aun más importante es el hecho de que estos difieren entre sí, que es el valor el que transforma el escenario. Sin lugar a dudas el escenario se constituye en un objeto que “significa” y que entra en relación con otros objetos como sujetos, lo importante es reconocer si el escenario que se nos propone en el texto es “reconocible” o “discordante”, es decir si en este hay altos grados de referencialidad o si al contrario se propone un modelo de distorsión.

Este trabajo se propone reconocer la dimensión del escenario como lugar donde convergen los valores simbólicos, ideológicos, y temáticos de la narración. Estudiar lo sensible, lo inteligible que comprende la estructura analítica en la descripción de determinado escenario, pues se entiende que todas las particularidades del escenario son unas de las

tantas posibilidades, que la descripción es un suplemento simbólico que descompone y analiza o bien como afirma Luz Aurora Pimentel: “Poner un objeto a la vista (síntesis icónica) y darlo a conocer por medio de los detalles de todas las circunstancias más interesantes (análisis) –en otras palabras “ver” y “conocer”, lo sensible y lo inteligible– resume el contradictorio ideal de una descripción tanto “viva” como “detallada” es decir, tanto sintética (lo simultáneo del ver) como analítica (el acto racional del conocer)”. (Pimentel 2001, 19). La descripción particular del escenario es “una” de las reconstrucciones de entre los significados.

Es así que la noción de valor es un concepto esencial en el momento de estudiar el escenario y que valor y significado se corresponden. Roland Barthes refiere que “la significación participa de la sustancia del contenido, mientras que el valor participa de su forma” (Barthes 1971, 56) de manera que si aplicamos un estudio semiótico al término de escenario encontraremos que este está plagado de segundos sentidos, de sistemas complejos como sucede en la literatura, es decir que el escenario comprende significantes y significados connotados por cargas emotivas y que por lo tanto se hace difícil predeterminedar caracteres de forma global o hipotética “los sentidos son tributarios de un grupo de imágenes, de sonidos y grafismos; para estos sistemas es, pues, prematuro establecer la clase de los hechos” (Barthes 1971, 32).

Así, entendemos que el escenario está construido por instancias individualizadas, que estas son variables y que corresponden a organizaciones discursivas de “universos figurativos”. Como asegura Rocco Mangieri al hablar del escenario y específicamente del escenario urbano “El significado último...es el hombre que lo produce y que éste cumple la función de focalizar y centrar sus procesos interpretativos” (Mangieri 1994, 31). Pensar el escenario es también pensar en términos de acciones “sanciones y manipulaciones” en “encadenamientos de sintagmas narrativos” (Mangieri 1994, 33).

Sin embargo, la descripción de escenario posee una organización interna “un modelo dado del mundo (no sólo espacial, sino también social, religioso, ético, etc.)... incluye también la categoría de valorización”.¹ (Lotman 1998, 99). El valor en el escenario que se proyecta hace que la realidad sea posible, pero esto no quiere decir que sea el significado concreto de la realidad, ni si quiera en la descripción “detallada” encontramos una “copia” del escenario, encontramos una idea de esa significación. Encontramos como afirma Luz Aurora Pimentel “iconicidad inteligible y sensible”. (Pimentel 2001, 110).

Lo importante es observar e identificar el escenario mediado por el escritor y por el lenguaje mismo que en últimas es quien da los puentes entre la descripción y el objeto al que remite. Luz Aurora Pimentel, llama a este proceso “juego sinecdóquico” “de la parte y el todo al que remite, pero también como la relación entre discurso y alteridad”. (Pimentel 2001, 114). Así mismo, acudimos constantemente al referente textual que es el que permite al lector salir del texto al encuentro con el “otro” texto y es en ese proceso de la contextualización que se construyen nuevos significados.

Cada imaginario de escenario es “re-articulador” de una resistencia colectiva consciente o inconsciente de discursos totalizantes, también es el resultado de la formación misma del “escenario de ciudad”, como bien señala Rocco Mangieri al mencionar que para el caso latinoamericano es adecuado el uso del “plural” es decir, hablar de imaginarios de escenario es: “indicar una pluralidad coral de representaciones, de escenarios en contraposición al escenario <único> discursado por uno de los actantes.”. (Rocco

¹ Lotman, Iuri. Comenta sobre la descripción del espacio y los escenarios en los textos de la cultura, “la reproducción de cuadros dinámicos” que surgen al momento de estructurar un objeto determinado, así como, las relaciones espaciales, “orientación del espacio” que involucran una valorización que “excluye” o “incluye”.

Mangieri 1994, 106). Esto debido a que muchas ciudades latinoamericanas “no logran hacer su aparición definitiva” sino por “fragmentos”.

Encontramos “imaginarios” de “escenario” como sistemas semi-simbólicos o lenguajes artísticos cuya comunicación se funda en su efecto poético o en los significantes capaces de “traducir”. Se produce, así, el escenario como un campo de “discontinuidades”, “heterogeneidades”, “microlenguajes”, es decir que el modo humano de pensar siempre transforma el escenario “real” ante sus ojos en otras superficies textuales.

Los objetos y los seres se sitúan en un escenario interactivo relativamente fluctuante en el que se establece una “alienación”, intercambios que posibilitan el drama de la interacción ante una cualidad de “irrupción” o de encuentro, contactos circunstanciados que otorgan “identidad” a un escenario en particular.

El modo en que se significa un escenario plagado de signos o por el cual se llega a la representación psíquica de la cosa (concepto) no procede “por conjunción” como asegura Roland Barthes al referirse a la unión entre significados y significantes sino por “descomposición”: “La significación (semiosis) no une seres unilaterales, no aproxima dos términos, por la simple razón de que el significante y el significado son ambos término y relación al mismo tiempo”. (Roland Barthes 1971, 50). La representación surge de la “ocultación” (refoulement), “del detrás de” o el interior del significado. En el caso del escenario narrativo podemos encontrar signos motivados bien por el autor o el lector, *semas* intrínsecos que a través de un inventario semiológico producen “analogías” entre una imagen y otra.

En el escenario todo se interroga, los “objetos”, los “seres” y es bajo el aspecto de su significado que se analizan sus determinantes (físicos, sociológicos, psicológicos) se busca establecer “su puesto y su función en el sistema del significado” (Roland Barthes 1971, 99). Es decir que estos aspectos deben ser tratados en términos semióticos.

El “objeto-real” se transforma a través de la descripción, adquiere valor simbólico cuando se incorpora a un escenario determinado y así parece tener una función objetiva, sin embargo, tales descripciones le otorgan cualidades connotativas, signos discontinuos que tienen “un carácter al mismo tiempo general, global y difuso”. (Roland Barthes 1971, 93) Es decir, fragmentos ideológicos.

La descripción del escenario es una yuxtaposición o traslación de una “realidad” aparente y cercana al mundo “real”. Los accesorios atópicos se transforman, se potencian a través de una ilusión mimética. En la narrativa los objetos de ese escenario no son “copias” o representaciones “idénticas” del mundo “real”: si no la idea de escenario, su significación. El lenguaje es sensible e inteligible por lo tanto puede manifestar múltiples grados de iconicidad, toma figuras ya constituidas y las dota de atributos. Luz Aurora Pimentel refiere sobre el concepto de iconización: “puede ser útil para explicar ese efecto de realidad, o, más bien, ese efecto de lo sensorial que tienen algunos lexemas, el nombre común y el adjetivo, de manera muy especial”. (Pimentel 2001, 111). Son precisamente esos adjetivos y “nombres” los que funcionan de puente entre el extra-texto y el mundo del texto, los que posibilitan observar la noción del representar.

Es de saber que esa “representación” lo que busca es “significar” aun a pesar de la semejanza de un escenario narrativo con el del “mundo real”. El lenguaje funciona como señala Pimentel, como una “estructura de mediación” en un proceso de representación allí se construyen y se crean grados de referencialidad, el referente se desplaza, es un

“producto” de una de las representaciones del mundo. La “representación” del escenario en particular se entiende a través de un dominio “cultural” y por consiguiente con lo relativo a él; informaciones, datos, una suma de propiedades asimilables.

La percepción de ese escenario se da a través de un proceso de semiotización proceso que no es objetivo pues depende del “patrimonio cultural” de quien interpreta, de ese modo, el receptor replantea su comprensión de escenario a través de una “construcción de lectura”. Se leen los significantes y los significados y “allí” algunos se privilegian más que otros, el lector-espectador en este caso inicia la construcción de esos referentes a partir de los indicios que se ofrecen a través del tejido narrativo. Siempre es el lector-espectador quien hace la lectura.

La búsqueda de referentes propone lecturas extratextuales, intratextuales, metatextuales, intertextuales y es el ejercicio de esa lectura la que construye la significación en este caso de un escenario narrativo. Como afirma Rocco Mangieri²: “Un lugar de intersemiotividad no reductible a una sola semiótica...un punto de convergencia”. (Rocco Mangieri 1994, 112).

Es de saber, que la *ecfrasis* –descripción verbal de un objeto plástico- remite no solo al referente, sino a una descripción un modo de “reconstrucción” que aunque encarne significados culturales hay como indica Luz Aurora Pimentel: “Un juego de alteridad entre

² Rocco Mangieri presta atención al concepto de “escenario urbano” involucra a los actores y sujetos colectivos, pero además a los “imaginarios” y las interpretaciones que de ciudad se tienen. En el proceso de interpretación el “valor” es vital en el análisis semiótico. “La ciudad es vista como objeto valorizado/desvalorizado, conjuntamente con todos los discursos sociales que valorizan o desvalorizan la trama de objetos culturales contenidos en ella”. (Rocco Mangieri 1994, 113)

el texto y su <otro>, un juego en el que el texto define su identidad frente a ese otro que no es él”. Es decir, si se piensa y se describe un escenario, los objetos y los seres que lo habitan; lo que se hace es “inventar lo otro en lo mismo”.

Describir es construir un “otro o otros” aunque los elementos particulares pueden reconocerse, el juego de alteridad se presta a la “ilusión” aun bajo la “identificación” inherente. Es el lector-espectador una de las instancias de mediación en el proceso de la “representación”, esta es un momento de salida del texto, un “salir del texto al encuentro con el otro”.

Cuando se narra un escenario lo que se propicia es una recontextualización, una identificación que propicia la construcción de nuevos significados, aunque se cite un escenario específico, ese escenario existe atravesado por unas significaciones culturales, de época, de valor, de recepción... etc. María Teresa Zubiaurre refiere a una “recreación”, “subversión”, de “estereotipos espaciales” indica que: “Esos objetos <estáticos> que en el mundo se ofrecen a la percepción del hombre en su simultánea totalidad, han de someterse, sin embargo, en el texto narrativo al doble procedimiento de selección y de sucesión”. (Zubiaurre 2000, 15)

La representación de un escenario “transforma” el escenario referido, construye “otro”, más sin embargo, el lector-espectador fijara su interés en el escenario que se le “representa”, observara objetos cuya existencia concreta nada tiene que ver con el escenario extratextual. Y se entenderá que la representación de un objeto o de un escenario es puramente ficcional, que hay ilusiones de semejanza, de identidad ilusoria entre la textual y la extratextual, las operaciones de analogía y de homología hacen evidente lo que queda “fuera”, la alteridad del texto frente al referente extratextual modifica la percepción inicial del espectador.

Cuando el escenario se nos presenta como una suma de propiedades “permanentes” este se compone y se recompone continuamente, se muestra como un objeto velado que se transforma incesantemente sin dejar de ser reconocible. Lo importante de la descripción de un determinado escenario son sus significaciones simbólicas cuando sus “referentes” intertextuales entran en relación con otros referentes, como los referentes culturales.

Describir un escenario es creer en su descriptibilidad, creer que lo “real ausente” es susceptible de una re-presentación. “La naturaleza se transforma en un discontinuo de objetos solitarios y terribles porque solo tienen lazos virtuales... nadie les impone una jerarquía, nadie los reduce a la significación de un comportamiento mental o de una intención”. (Barthes 1973, 55) Es decir, se trata de ofrecer una esencia bajo la forma de artificio, una ambigüedad, un “develamiento”.

2. Escenarios literarios, históricos y sociales

No obstante es de considerar que la ciudad guarda como ya se ha mencionado signos simbólicos que al interpretarlos determinan el entorno o el espacio de quien está inmerso en ella, de esta manera cada escritor logra incorporar un escenario en su obra de distinto modo. Así mismo, la ciudad, como concepto ha tenido numerosos estudios teóricos de carácter, histórico, social, y antropológico, por citar algunos, tenemos:

Ángel Rama, en *La ciudad letrada*, transcurre por los diferentes modos de ciudad, un estudio sociológico y cronológico que precisa la identidad latinoamericana, así Rama ve la ciudad como un signo cultural capaz de leer la diversidad pero a la vez la unidad de una cultura. Letra, ciudad y sociedad se abordan a través de un estudio semiológico donde el autor se detiene a estudiar los diferentes momentos de ciudad: “*la ciudad ordenada*” que refiere a un momento de organización de carácter comercial, religioso, militar y administrativo, pero en el que “los conquistadores no reprodujeron el modelo de las ciudades de la metrópoli de que habían partido” (Rama 1984, 3) de esta manera, el concepto de ciudad adquiere forma en la mente de sus fundadores, la representan bajo unas normas y formas simbólicas. Es decir, que en principio es una “representación de un signo simbólico” (Rama 1984, 11) antes que cualquier realización, posteriormente a ese sueño de ejecución se infiltraría un estilo barroco.

La Ciudad Letrada: es la ciudad civilizada donde grupos intelectuales y eclesiásticos están encargados de la acción educativa de la metrópoli, así, la ciudad letrada “componía el anillo

protector del poder y el ejecutor de las órdenes” (Rama 1984, 25) es decir, religiosos, educadores, escritores estaban asociados a las funciones del poder y eran (los dueños de la letra). Conformándose así un grupo urbano.

La ciudad escrituraria; es la ciudad de la minoría, reservada al grupo de letrados, evidenciando así las distancias entre el común de la sociedad y los grupos letrados, entre estos grupos de mestizos y de variadas castas que se creían diferentes a los indios y a los esclavos negros. Así “la lengua delimitaba la clase dirigente” (Rama 1984, 46).

La ciudad modernizada: se da a mediados de 1870, fue la sociedad idealizada bajo las diferentes funciones pseudo-intelectuales en los jóvenes de clase media que en algunos casos utilizaban para ascender socialmente. Así las academias de la lengua se originan en América y ponen en marcha una tradición urbana que constituye la estructura de significación, propias de Rubén Darío y de José Martí, es decir, modelos culturales de significación.

La Polis se politiza: se inician las revoluciones en 1911 Revolución Mexicana, momentos de movilidad creciente, de agitación, se da una función “ideologizante entre los escritores de la modernización” (Rama 1984, 111) es el caso de Martí, vinculado a un género político-literario. Es de resaltar el desarrollo intelectual en América y la importancia de la ciudad letrada para generar un pensamiento crítico.

La Ciudad Revolucionada: esta simboliza los diferentes movimientos en América Latina, la conquista por un público propio en el caso de las artes y “el baluarte ideológico que define a los nuevos partidos” (Rama 1984, 152). Así el intercambio intelectual promueve cambios de orden social, es el caso que los escritores e intelectuales latinoamericanos en general

participen de movimientos sindicales, “incorporan doctrinas sociales” (Rama 1984, 161) que buscan abarcar los diferentes aspectos de la vida social.

Es importante reconocer el aporte que hace Ángel Rama al concepto de ciudad desde el punto de vista histórico-social bajo la figura de *Ciudad Letrada*. Es interesante observar que del mismo modo que Rama presta atención a unos signos prioritarios, las novelas *Sin Remedio*, *El Caballero de la invicta* y *Opio en las nubes* pertenecen a una *Ciudad Letrada* que vincula aspectos y escenarios sociológicos y culturales. Conceptos de ciudad modernizada, letrada, revolucionada, de algún modo están presentes a través de los diferentes pasajes en las novelas mencionadas. Se forma así, una imagen semiótica y social de la ciudad, donde la diversidad manifiesta tanto las identidades culturales que fijan los autores en el texto narrativo, como los diferentes signos simbólicos que estos vinculan en una de las tantas lecturas de la sociedad.

Así, pues, si para unos la ciudad es una arcadía o el lugar ideal para la cultura, la política, para otros lo es del erotismo, la música o un lugar para las transgresiones a que el sujeto está sometido. Luz Mary Giraldo nos habla de las “*ciudades escritas*”³, de la relación que la ciudad como escenario tiene con la literatura, con la narrativa colombiana específicamente. En esta investigación la escritora hace mención a aquellas obras literarias que tienen como escenario ciudades históricas, del pasado, presente y futuro. Así, hay para unas el lugar de una *arcadia*, que son mito y arquetipo, es decir, que corresponden a un modo español-occidental de la ciudad, a un modelo fundacional que se asemeja a los orígenes o a la conquista. Incluso explorando el pasado ancestral “en la que prima la

³ Giraldo, Luz Mary. *Ciudades Escritas*. Edición del convenio Andrés Bello. Bogotá, 2001. Es de reconocer que la escritora colombiana es una de las que más ha estudiado el tema de la ciudad-escenario en la literatura colombiana. Y la ve (a la ciudad) como un espacio referencial que tiene para sí, signos simbólicos, signos que varían de un autor a otro.

nostalgia por el pasado primitivo” (Giraldo 2001, 7). Es el caso de Macondo en *Cien Años de Soledad*. Giraldo presenta a Macondo como un escenario de la arcadia y de la historia.

Ciudades del conocimiento que dan lugar a una arcadia cultural, es el caso de “*De sobremesa*” de José Asunción Silva, donde los personajes son contertulios del ritual de la lectura y la política. Giraldo reconoce la sala como el espacio o el escenario propicio para el debate intelectual, para el encuentro de “la aristocracia del espíritu” (Giraldo 2001, 22), tanto así que ha dado en llamarla la sala-mundo.

Ciudades del progreso “*atracción, repulsión, desilusión*” (Giraldo 2001, 50) donde el mito del progreso y la civilización producen el desencanto de los personajes y aun del mismo lector, ciudades que son “*principio y fin de la utopía*” (Giraldo 2001, 52) como *La otra selva* (1991), de Boris Salazar, o *El camino en la sombra* (1995) de José Osorio Lizarazo. Ciudades escindidas, alienantes y caóticas como las que tienen que vivir los personajes de Luis Fayad que se ven enfrentados con la desigualdad social y el consumo propio de la mentalidad burguesa, es el caso de *Los Parientes de Ester* (1978), novela que trata la intimidad y la vida cotidiana de la Bogotá de mitad del siglo XX. Una novela que pertenece “a la sociología urbana” y a una “psicología que define a los ciudadanos” (Giraldo 2001, 60).

Ciudades históricas y de regreso al pasado, es el caso de *El Carnero* escrita entre 1636 y 1638, de Juan Rodríguez Frayle donde el escenario es la metrópoli de Santa fe, el mundo colonial “*y los restos de la conquista*” (Giraldo 2001, 82). Santa fe es el lugar para las historias secretas, escondidas tras la realidad de la vida cotidiana. Caso parecido es el de *Los Pecados de Inés de Hinojosa* (1987) de Próspero Morales Pradilla, novela que regresa al pasado de la colonia, bajo el tema de lo erótico-sensual, de intriga y muerte, donde el espacio referencial son, Pamplona, Tunja y Santa fé, allí prevalece “*la visión de la ciudad*”

hidalga” (Giraldo 2001, 86) cabe reconocer la descripción detallada de los personajes de la época como el bailarín, el encomendero o el corregidor. Otra novela es *La tejedora de coronas*, (1982) de Germán Espinosa, en la que se funde la historia con la ficción. El escenario en este caso, es la Cartagena colonial de los hidalgos y los criollos, una sociedad confrontada entre el dogmatismo, la inquisición y el conocimiento que defiende la ilustración.

Otras, son la ciudades contemporáneas donde se funde el presente, el pasado y el futuro; ciudades de transeúntes “nómadas y exiliados” (Giraldo 2001, 131), donde se hace necesario reflejar el “intramundo” de la ciudad, es decir, que en esta aparecen muchas ciudades, unas evocadas y otras soñadas. Es el caso de *El rumor del astracán* (1991) de Azriel Bibliowicz, donde surge el tema de los inmigrantes judíos que llegan a Bogotá y allí se describen los modos de vida y las condiciones sociales, las avenidas y los barrios que conforman la ciudad. La historia del colonizador extranjero como sucede en *La otra raya del tigre* (1977) de Pedro Gómez Valderrama, donde prevalecen el mito, “*la leyenda y las formas de pensamiento*” (Giraldo 2001, 141).

Otras son las ciudades de la música y de la noche, caso de *¡Que viva la música!*, (1977) de Andrés Caicedo, donde sucede un “*extrañamiento*” alrededor del tema de la música y a los escenarios de la ciudad, en ésta se tiene como espacio referencial a Cali, y se muestra allí la crisis de valores, en el campo musical, es a través de la salsa donde se manifiesta la marginalidad social de Cali y donde por medio de la música se manifiesta la concepción de mundo.

Otra novela que se vale de la música y la nocturnidad de los personajes es *Opio en las nubes*, (Premio Nacional de literatura-Colcultura, 1992) de Rafael Chaparro Madiedo. En

ésta, “los personajes sustituyen vida cotidiana corriente y reflexión por las sensaciones”. (Giraldo 2001, 173). Aquellas se refugian en el ruido como una forma de aislarse de la ciudad de la crisis, donde todo es “degradación y muerte, vivencia del desperdicio y de la caída”. (Giraldo 2001, 174). Esta es una ciudad de vacío y desencanto, donde la música, el alcohol y la heroína representan el ir en contracorriente del proceso formativo, es decir que en ésta lo político, social e histórico se ve relegado por el acontecer fragmentario de la sociedad, por la velocidad con que suceden las cosas, la ciudad escenario es Bogotá y allí los personajes a través del ruido reclaman el derecho a un espacio, para Giraldo esta es una novela de la velocidad que surge de la alianza entre “música-individuo-ciudad”. (Giraldo 2001, 178).

Otras son las ciudades representadas en la crítica y la parodia, como las refiere Giraldo, en las que se encuentran Rodrigo Parra Sandoval y R.H. Moreno Durán, el segundo visto por la autora como un escritor culto que trata del pasado, el presente y el futuro, alguien que da testimonio de la vida de la ciudad, a través “de una escritura autoconsciente” (Giraldo 2001, 221). Moreno Durán utiliza un lenguaje de doble sentido para mostrar la crisis y la decadencia de una sociedad.

La ciudad-salón o “narrativa áulica” como se refiere Oscar Torres Duque⁴ a la literatura de R. H. Moreno Durán, por el hecho de que este utiliza los escenarios cerrados para hacer una descripción detallada de la sociedad, que se parte del salón para luego viajar como “voyeur” por las diferentes escenas. Así, pues, el escenario, en *El caballero de la invicta*

⁴ El texto citado se encuentra en: *Historias de salón y otros eufemismos: la narrativa áulica de R.H. Moreno Durán*. De Oscar Torres Duque, se encuentra en: *LA NOVELA COLOMBIANA ANTE LA CRÍTICA 1975-1990*. Editorial Facultad de Humanidades CEJA 1994. El autor ve la obra de Moreno Durán como un viaje por los secretos e intimidades de las clases altas bogotanas; además reconoce el lugar del salón-sala como pretexto para introducir cualidades de un escenario más grande, en este caso comportamientos de la ciudad.

(1993) es Bogotá, una ciudad futura de gobernantes corruptos y de rompimientos familiares que muestran la crisis de valores, y que no hace diferencia entre lo público y lo privado.

Este texto de Luz Mary Giraldo demuestra que hay diferentes modos de utilizar la ciudad como un espacio referencial, bien sea yendo al pasado, al presente o al futuro. Así mismo, es pertinente pensar que *Sin Remedio*, *El caballero de la Invicta* y *Opio en las nubes*, se inscriben dentro de una tradición, bajo una relación constante entre ciudad y literatura, que en ellas aparece Bogotá como un escenario narrado bajo diferentes ópticas literarias, que el espacio referencial no está lejano al entendimiento de la recepción, que en estas obras el lector encuentra matices de su contemporaneidad o de su futuro inmediato.

La ciudad también ha sido estudiada histórica y socialmente, desde sus “fundaciones”, su aptitud “burguesa” y su proceso de “masificación” como es el caso de José Luis Romero en *“Latinoamérica las ciudades y las ideas”*. En este texto, las ciudades de América Latina, pasan por varios procesos históricos, en principio son vistas como una expansión de Europa, estas van desde la “periferia” a las “sociedades que crearon los imperios” (Romero 1976, 21), así, a las ciudades “las desbordaron los nuevos contingentes humanos que se incorporaban a la vida urbana, resultado unas veces del éxodo rural y otras de la aparición de inmigrantes extranjeros”. (Romero 1976, 259).

El estudio elaborado por José Luis Romero, culmina con *“La explosión urbana”*, con los habitantes “marginales” o los que creen que ya encontraron su espacio, ciudades “escindidas”, donde los diferentes grupos chocan entre sí, donde la ciudad se transforma en un masa homogénea, y es precisamente allí donde “el arraigado se encontraba con el recién llegado” (Romero 1976, 335), en la formación de la “masa urbana” donde surge el escritor como intelectual.

Así pues, es importante develar cuáles son esas ciudades que coexisten en el tiempo narrado, qué cualidades socio-históricas son rescatadas por el escritor en el momento de construir el escenario de ciudad, es decir, los modos de vida urbana que se hacen evidentes en el tejido de la trama, bien es sabido que en la ciudad hay sociedades “anónicas” y “modos de vida” donde no se percibe “un conjunto armonioso” (Romero 1976, 365).

La ciudad es vista como producto de la imaginación, como un escenario donde el habitante logra tramar las diferentes narraciones. Así puede verse en el estudio de Alejandra Jaramillo Morales en “*BOGOTÁ IMAGINADA, Narraciones urbanas, cultura y política*”. Esta obra estudia a la ciudad de Bogotá desde las diferentes manifestaciones artísticas, “Bogotá, en el cine, la caricatura o el lenguaje alternativo” (Jaramillo 2003, 52). La ciudad se reconoce como una “morfología”, “hibridez” del modo de pensar de sus habitantes, de quienes pueden vivirla y “convertirla en texto” (Jaramillo 2003, 53). Jaramillo ve en la obra de Rafael Chaparro Madiedo *Opio en las nubes* una obra “posmoderna” por el modo en “que se cuestionan las practicas urbanas y el imaginario que gira en torno de ellas” (Jaramillo 2003, 42). La visión simbólica de la ciudad, es la de un lugar de la “desolación”, perdición y “apocalipsis”, *Opio en las nubes* construye un espacio referencial propio al desencuentro, a la dispersión del concepto de ciudad, pues la pérdida del sentido destruye las “categorías tradicionales de ciudad” (Jaramillo 2003, 44), los elementos de relación se diluyen en el proceso de des-territorializar el espacio, que antes funcionaba como un elemento ordenador.

De esta manera, el estudio de Alejandra Jaramillo Morales posibilita acceder a diferentes lecturas de Bogotá “imaginada” y de Bogotá “escenario”, la idea de crisis de la modernidad, permite vincular a *Sin Remedio; El Caballero de la invicta* y *Opio en las*

nubes en narrativas cruzadas o tejidas bajo un elemento particular, la “desolación” o elementos propios de la “desesperanza”; es decir en novelas de la desencantada contemporaneidad con visos de la llamada posmodernidad.

Como sugiere Álvaro Pineda Botero, la ciudad es también un escenario para la soledad, para una “permanente introspección” (Pineda Botero 1990, 83); el sujeto-personaje experimenta la carencia de sentido; así, relacionarse con los demás se le convierte en un problema. Para Pineda Botero el tema de la ciudad en la literatura encuentra su fundamento en la picaresca y en la literatura pastoril, en tendencias propias de la edad media, allí establece el nacimiento y desarrollo de las ciudades, escritores como Quevedo, Mateo Alemán o textos como el *Lazarillo de Tormes*, hacen mención a temas de índole urbano; “el héroe”, “el villano”, la “miseria”, la “corrupción” son personajes o situaciones propias de la ciudad “moderna”. Para Pineda Botero, el contraste de los conceptos del pasado con los de la modernidad, requieren de análisis, es el caso del pícaro el Lazarillo de Tormes en el delincuente contemporáneo. De este modo “no es posible vivir desprevenidamente en la ciudad sino que, como en la selva, es necesario aprender a sobrevivir, por eso la única posibilidad de disfrutar la existencia quedó relegada a la utopía”. (Pineda Botero 1990, 85)

Para esta investigación, los escenarios de ciudad en *Sin remedio; El caballero de la invicta; Opio en la nube*, son lugares para la supervivencia, para sobreponerse a la desesperanza o a la simple fragmentariedad y rapidez con que actuamos en los tiempos de hoy. La ciudad es un ente simbólico, donde la percepción imaginaria está dada por el caos, allí los interlocutores o personajes confirman para el lector los imaginarios que de la ciudad se construyen, aunque este trabajo tiene como objetivo nombrar las ideas de ciudad en las novelas seleccionadas. Es de entender que “en la ciudad subsiste un componente imaginario” (Armando Silva 2000, 91) que este obedece a manifestaciones culturales, a relaciones profundas que los personajes-ciudadanos elaboran a través de un proceso

cognitivo, de esta manera como sigue Armando Silva en sus *Imaginaros Urbanos* al referirse a Bogotá como un escenario simbólico “Lo imaginario, pues, afecta, filtra y modela nuestra percepción de la vida y tiene gran impacto en la elaboración de los relatos de la cotidianidad” (Armando Silva 2000, 94). De manera, que la ciudad es un espacio pronunciado e imaginado por los ciudadanos diariamente, y la literatura se convierte en el medio eficaz para plasmar esos imaginarios.

La literatura funciona como una memoria de los imaginarios, como el lugar ideal para plasmar las diferentes sensaciones que la ciudad provoca; las novelas *Sin remedio; El caballero de la invicta; Opio en las nubes*, pueden pensarse dentro de un cuadro de categorías que revelan el sentido de lo urbano, es decir, que estas permiten estudiar y observar las metáforas que relacionan a la ciudad de Bogotá como escenarios referenciales que contienen elementos de orden visual.

La ciudad como escenario permite suscitar elementos simbólicos, que ésta sea fuente de sensaciones, pues su variedad y la abundancia de sus componentes forman un habitante particular. “Olores, sonidos, imágenes, sobre todo... calles, avenidas, mercados y tiendas, entra necesariamente en contacto con una compleja red de sensaciones y estímulos emitidos por la ciudad” (Cruz Kronfly 1998, 184) Así, pues, la ciudad es estudiada y vista como una metáfora, como una “summa” de posibilidades, incluso en ella está la “crisis del sentido”, la multiplicidad “racionalidora” que se transforma en un fraccionamiento de la visión objetiva o clara de la ciudad, la ciudad “al servicio de la velocidad y el desplazamiento” (Cruz Kronfly 1998, 193), allí el sentido de la memoria se desvanece, por el desencuentro y la rapidez con que el sujeto vive su presente histórico. Antecedentes vinculados a las narrativas de las últimas décadas, bien sea porque son novelas de una rápida lectura o porque son de una estructura pensada, acordes con los tiempos de hoy. De

esta manera el escenario de la ciudad es un contexto imaginario en el que se representan acciones y modos diversos de vida. Al respecto, Víctor Viviescas⁵ habla de tres etapas:

La ciudad mirada, la ciudad habitada y la ciudad incorporada. Proceso que hace referencia no sólo a la relación que establece el personaje de ficción con la ciudad, sino también a la que establecen el autor y el texto mismo con ella. (Viviescas 2000, 545)

De este modo encontramos que el escenario de la ciudad es un lugar simulado producto de la imaginación del autor, de escrituras “polivalentes” que son expresión de mundos simbólicos y que la ciudad posibilita un “lugar antropológico” es decir, que asigna un espacio por modesto que sea. Así, las novelas “reescriben” desde la superficie los conceptos y las huellas, dan lugar a nuevas significaciones. Como menciona Jairo Montoya Gómez⁶, “la ciudad aparece como el territorio palimpsestico donde se marcan y se remarcan sin cesar juegos intrincados de identidades y de relaciones en las cuales se reconocen los ciudadanos. Sus espacios y lugares signan multiplicidad de referencias, reinscribiendo la mayoría de las veces sobre las huellas de su propio devenir, las historias de su presente”. (Montoya Gómez 1996, 48).

⁵ Este texto se encuentra en el libro *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y ESAP. Compiladora: Beatriz García Moreno. Publicada en el 2.000. El capítulo al que se hace referencia recibe el nombre de *La Ciudad como Escenario*. Aunque este capítulo estudia al teatro en Colombia como un fenómeno propiamente moderno, el autor presta interés al tema de la ciudad como escenario, “*La ciudad reducida a sus bordes, La ciudad aborrecida, La ciudad vivida, La gran ciudad, La ciudad incorporada, Escenarios de ciudad*”, Son algunos de los temas en los cuales se basa el autor para estudiar el teatro.

⁶ Este artículo pertenece a la *Revista Universidad del Valle*, Agosto de 1996 N-14. Revista que para esta edición tuvo a la ciudad como tema principal, el artículo al que se hace referencia recibe el nombre de *Gramatología o etnología de lo cercano: la ciudad como escritura*.

Sin embargo, en los escenarios de *Sin remedio; El caballero de la invicta; Opio en las nubes*; no estamos seguros de que las cosas ocurran o no, porque son y no son al mismo tiempo, se desestabiliza la ontología del mundo re-presentado y queda en primer plano el proceso de su construcción por eso se puede identificar a estas narrativas como metaficción.

La deconstrucción narrativa, es decir que se narren acontecimientos que luego serán desmentidos o que aparezcan y desaparezcan personajes, propician escenarios relativos, múltiples y polivalentes. Las narrativa abandona la secuencialidad lineal y producen rupturas de estructura lógica y temporal, como sucede en *Opio en las nubes*, Así mismo, los finales son abiertos y cerrados al mismo tiempo, constituyen escenarios múltiples y circulares para la imaginación. “Perplejidad que no es sino la consecuencia de la representación de una realidad fluida, múltiple, sin senderos ni respuestas”. (Lozano Mijares 2007, 175).

Las novelas incrustan textos en paralelo, canciones, poemas, tratados de corte científico, y propician un *zapping* a través de los escenarios por eso el proceso de representación del escenario es fragmentario aunque siempre estén proyectando un “mundo”. Los escenarios son el soporte de una realidad que es una red de juegos del lenguaje, hacen visibles los procesos de construcción de ese mundo representado, están compuestos por conjuntos múltiples del imaginario, por lo tanto es heterotópico y ayuda a la intrusión de un escenario en otro.

Como puede verse, la ciudad y el concepto de escenario es estudiado desde diferentes perspectivas, y la ciudad de Bogotá guarda ante sí varios de los elementos simbólicos

mencionados anteriormente, pero vale la pena establecer los modos en que la ciudad es vinculada al ejercicio literario en tres novelas consideradas por la crítica como novelas de la “desencantada” modernidad además, de ser catalogadas como obras de profundo cambio dentro del canon literario en la literatura colombiana, así también como obras de renovación dentro de la década en que fueron escritas. Las novelas (*Sin remedio*; *El caballero de la invicta*; *Opio en las nubes*) guardan en su universo elementos de forma y contenidos, pero ¿cuáles son esos elementos particulares que las “relacionan”? ¿De qué modo funciona la ciudad de Bogotá como una ciudad escenario en cada una de ellas?

Para esta investigación, la literatura constituye en su arte un modo fundamental de interpretar la ciudad, de estudiarla desde diferentes perspectivas; sin embargo, para el criterio de esta selección se ha tenido en cuenta, primero, a la ciudad de Bogotá como un escenario narrativo, segundo, tres obras que corresponden a los años de 1984 (*Sin Remedio*), 1992 (*Opio en las nubes*) y 1993 (*El caballero de la invicta*).

Estas novelas: *Sin Remedio*; *Opio en las nubes* y *El Caballero de la invicta*, además de ofrecernos una idea sobre los elementos narrativos que los autores utilizan, de distinguir cambios históricos y sociales, permiten estudiar el concepto de ciudadano a través de los diferentes actantes, como es normal en toda novela, pero las que son de interés en esta investigación ayudarán a establecer de qué modo esos elementos toman partido en las tres últimas décadas de la literatura colombiana. En éstas hay una ciudad de la desesperación, o de una “modernidad fracasante” (Jaramillo, 111) es el caso de *Sin Remedio*, donde su protagonista es un poeta frustrado y sin posibilidades o en *El caballero de la invicta*, donde la ciudad futura es una ciudad de la destrucción o condenada por sus gobernantes, así mismo, en *Opio en las nubes* “la ciudad ha perdido su lógica” (Jaramillo, 47), es una “antológica narrativa y espacial”. En esta el escenario está dado por la velocidad y la fragmentación con que se cuentan las cosas.

No se pretende determinar lo específico de la imagen semiótica⁷ y social de la ciudad que se expresa a través de las novelas, se quiere comprender su diversidad, su heterogeneidad, el modo en que se inscribe y se subvierte simultáneamente mediante la deconstrucción de los escenarios narrativos. Sus aspectos culturales, psicológicos y sociales como la crisis, la soledad, la movilidad.

⁷ Entendiendo por semiótica lo que Roland Barthes describe como “*los sistemas de signos, cualquiera que fuere la sustancia y los límites de estos sistemas: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los conjuntos de estas sustancias...que constituyen sistemas de significación*” (Barthes 1971, 13). Es decir, el conjunto de “objetos” que se encuentran en relación con el sistema de la lengua y por lo tanto con significantes y significados. Véase: Barthes, Roland. *Elementos de semiología*. Alberto Corazón Editor. Madrid. 1971.

3. Ciudad, Soledad y Crisis en *Sin remedio* de Antonio Caballero

Sin remedio (1984) es sin duda una de las primeras radiografías de la Bogotá moderna. En esta novela la ciudad es escenario de la desolación y frustración; la cotidianidad y el ajeteo de los años setentas contrastan con la vida anodina del personaje Escobar, este piensa y reflexiona sobre su vida al recordar que: “A los treinta y un años Rimbaud estaba muerto” (Antonio Caballero 1984,11). El personaje ve pasar su vida sin el mayor asomo de preocupación y hace de está un retrato de la clase “media” y “alta” de la sociedad bogotana.

La forma automática y en ocasiones irónica con que Escobar reacciona a los pormenores de la vida le otorgan una imagen negativa e inútil. Su movilidad y experiencia lo muestran siempre retraído y querellante con su “realidad”, las cosas son un “simulacro”, algo superficial, consecuencia de una mutación social donde Escobar es un personaje de trance hacia una sociedad cada vez más indiferente.

Había dejado de sentir, de esperar, de hacer planes, de pensar cosas complicadas, con incógnitas. A veces todavía –pero era por inercia- se le seguía viniendo a la cabeza algún poema: un poema bobísimo, como la bobería misma de componer un poema. (Antonio Caballero 1984, 12)

Es así, que la Bogotá de los años setenta, de cambios arquitectónicos y urbanísticos, es un lugar para el desencanto ante la modernidad y para que las relaciones sociales se vean afectadas. La ciudad, vista en principio como oposición a lo rural, como fuente de progreso, es también, un lugar para el aislamiento y la soledad. El anonimato del hombre de ciudad es cada vez más evidente, este se reconoce como un ser permanente, pero en constante

desapego a los otros, se transforma en un transeúnte desconfiado, sus relaciones son básicas y primarias. Entendemos que la ciudad como escenario no es meramente un fenómeno físico o como dice Néstor García Canclini “también lugar donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con la racionalización, con las pretensiones de racionalizar la vida social”. (García Canclini 1997, 76)

Sin remedio de Antonio Caballero es una novela extensa de catorce capítulos. Su contenido se deja prever en el epígrafe con que principia la novela: “Conozco tus hechos y sé que tienes nombre de vivo pero estás muerto”. (Apocalipsis, 3, 1) Algo que sin duda se relaciona con el personaje y con la Bogotá que muestra el autor, el escenario de ciudad es el de una creciente agitación donde el automatismo de sus ciudadanos los hace ver de forma fantasmagórica, ejemplo:

Al parecer llovía en todo Bogotá, con una lluvia fina que iba royendo el asfalto, que borraba en el cielo el resplandor de los anuncios luminosos, que dejaba una baba resbalosa en el cemento gris de las aceras. Montones de basuras fermentadas se disolvían bajo la lluvia, soltando bocanadas de vaho tibio. La Carrera Trece era un corredor de agonía, un encajonamiento de luces de neón surcado por los buses que pasaban iluminados como altares en la Semana Santa, con las puertas abiertas, despidiendo un hedor ácido de cuerpos humanos fermentados, de ropas empapadas, desgranando en las esquinas racimos de pasajeros que quedaban hundidos hasta las corvas en los charcos mientras se protegían el pelo con hojas de periódico. A través de los vidrios, sucios de grasa y lluvia, se veían quietas caras borrosas, verdosas, torvas, de ojos muertos. (Antonio Caballero 1984, 29)

De ese modo quienes habitan la ciudad son seres guiados más por el diario vivir, por la cotidianidad y el comportamiento propio de la modernidad. En la novela los habitantes de la ciudad son sujetos autómatas y en ocasiones seres que desconocen su entorno. Esta ciudad para el lector bogotano más que un lugar de comprensión es un lugar de identificación, es decir, sus descripciones identifican, “reconocen” desde una perspectiva semiótica un espacio construido por significaciones colectivas y en estas se destacan connotaciones particulares, el ruido, por la contaminación de la calle, de prisión, connotación propia que representa a esa parte de Bogotá. “La carrera trece era un corredor de agonía”. (Antonio Caballero 1984, 29)

“Colombia es tierra de poetas” (Antonio Caballero 1984, 36). La Bogotá fría, gris y lluviosa que recuerda los poetas de finales del siglo XIX en los cafés donde el aguardiente y la palabra eran algo común, nos viene a la memoria cuando Escobar entra en un café y allí con tres colegas tiene que definir quién es mejor poeta entre Pablo Neruda, César Vallejo y Federico García Lorca. Se entiende que además de la descripción detallada de algunos lugares del centro de Bogotá y de tomar los múltiples sentidos que la realidad inscribe en las calles y cafés que el autor nombra, también hay una significación cultural que las diferentes épocas atribuyen a este lugar de la ciudad. Los cafés y las calles sucias y empapadas por la lluvia suelen ser cargas referenciales que el sólo nombre trae consigo. Antonio Caballero para su novela involucra parte de una significación ya “inscrita” por el “texto cultural”. Así el texto ficcional hace propios los valores y significaciones del “texto cultural”, pues los enunciados referenciales proyectados ya sobre un valor atribuido por la realidad social aseguran de por sí un efecto de lo real global sobre la descodificación de detalles. De este modo se observa que el escenario comprende significantes y significados connotados por cargas emotivas. Roland Barthes refiere que “la significación participa de la sustancia del contenido, mientras que el valor participa de su forma”. (Barthes 1971, 56) Es decir, que la significación corresponde a organizaciones discursivas de “universos figurativos”.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que el lector no busca una realidad objetiva, sino una realidad otra aun cuando llegamos a pensar que en la novela *Sin remedio* los escenarios, los objetos y por qué no la personalidad de los sujetos-personajes son de un modo permanentes. Se entiende así, que esa realidad en la novela es organizada y experimentada por un autor que vive y comprende de cerca el escenario narrativo de la novela.

Para el segundo capítulo el autor inicia con una afirmación “Bogotá es una ciudad horrible” (Antonio Caballero 1984, 59). Expresa así sentimientos causados por un escenario de lluvia, frío, soledad, sentimientos que son constantes, más aun cuando sucesos propios para los años a los que hace alusión la novela –finales de los años setenta- son reiterativos en los tiempos de hoy, el autor narra: “En los cruces había carros varados, con las olas golpeando en la latonería, sin dueño, como cascos de buques naufragados”. (Antonio Caballero 1984, 60). Referentes como el color gris, la lluvia y la borrosidad de las cosas suelen estar asociados con la Bogotá de hoy.

Si bien la novela permite reconocer la dimensión social y global de la ciudad a través de lo que Rocco Mangieri ha llamado “relación sujeto-objeto y la categoría individuo/sociedad” (Mangieri 1994, 23), el personaje de Escobar en su “rol social” de “poeta” es alguien difícil de encasillar dentro de un hacer colectivo, es decir su espíritu de escritor sobresale por sobre el de su producción, es un personaje encerrado en su mundo de sueños y desgracias. Escobar es el individuo que recorre la ciudad pero que no la vive, como actante colectivo es difícil proporcionarle una “semiótica urbana” por lo menos activa, que represente el modo de su ser social.

La ciudad y su espacio público permiten al personaje el terror de la identificación y además evidencian la dificultad para socializar con el otro. Es el caso de Escobar y sus comentarios literarios para con sus compañeros de tertulia.

Escobar guarda una relación querellante con la ciudad su experiencia de abandono y desamparo lo mantienen en una esfera subjetiva que afecta el modo de existir tanto suyo como de quien lo rodea, la ciudad es una producción subjetiva donde la experiencia se representa en un mundo sin sentido. Isaac Joseph al hablar del transeúnte urbano formula modos de movilidad entre esos el del *insomne*: “su fuerza procede de las experiencias que lo atormentan, las experiencias del amor y de la muerte: su impotencia consiste en la modalidad de su movimiento hacia lo otro, movimiento que sólo es intenso porque esta retraído”. (Isaac Joseph 1988, 15). De ahí que su subjetividad lo ahoga todo, su “dolor”, sus “deficiencias”, son formas de afirmar su soledad y de concebirla como un modo concreto del existir. En Escobar, Bogotá es resultado de sus sentimientos, y él se acomoda a ella como mejor le convenga, conoce la ciudad pero se niega a encontrar sentido en ella por lo menos diferente al de vacío y soledad. La ciudad es la construcción de un objeto que representa el vacío del ser, la “angustia por la existencia”, como referiría Heidegger, es un sin sentido, dado por el modo en que el personaje representa su experiencia. La impresión de lo visual es la descomposición misma de ese orden aparente que encierra la palabra ciudad o en este caso Bogotá. La realidad es el desprecio por todo lo que rodea al personaje, inclusive la historia:

Bogotá, que ahora se llama así en lenguaje vulgar, pues en el burocrático recibe el nombre de Distrito Especial, no es Bogotá: es la Atenas Suramericana; y ha sido muchas cosas: Santa Fe, Bacatá. Se ha ido cambiando furtivamente el nombre, como quien al dormir en un hotel de paso deja un nombre supuesto, Tuvo un río alguna vez, que se llamo primero Vicachá, y luego San Francisco.

Y más al sur, el Fucha o San Cristóbal. Y por no ver reflejada su imagen en su río lo encorsetó en un caño de cemento y lo escondió bajo una calle, lejos, lo convirtió en alcantarilla atascada de carroñas de perros y de niños. (Antonio Caballero 1984, 117)

Escobar es un ser perdido dentro de la cotidianidad propia del mundo moderno, sus pensamientos como sus acciones son vanas: “Un Sol radiante y caliente llenaba todo el apartamento, escobar se paseó de arriba abajo, desnudo, sin saber qué hacer con semejante día...Todos los días eran iguales, que tormento. Todo lo que ahora hacía ya lo había hecho”. (Antonio Caballero 1984, 108). Es como inicia el tercer capítulo. Escobar de golpe recuerda la ausencia de Fina que se ha marchado días antes, la recuerda por “una necesidad de cosas prácticas” sin embargo, no hace nada por buscarla o para que regrese. El nombre de Fina es en el plano del contenido que da el tejido narrativo, el de “presencia/ausencia”, es un nombre lleno de sentido en el relato y se puede decir que un “objeto signifiante” o como menciona Roland Barthes al hablar del signo semiológico, pertenece al orden de la “connotación, del re-presentar” (Barthes 1971, 44), es decir, es la representación psíquica de un sentir de deserción, abandono, por parte de Escobar. Más que la falta de Fina escobar requiere de su practicidad y es quizás en ese sentido de lo práctico que decide convivir un tiempo con Henna amiga de Fina.

El autor construye un escenario a partir de los sentimientos del personaje, describe impresiones, experiencias de lo visual y cuadros emotivos donde la ciudad adquiere adjetivos de rechazo, así al nombrar se cumple también con la función de calificar y particularizar lugares específicos.

El nombre Bogotá es una descripción en potencia y a través del tejido narrativo el personaje deja ver los valores y significados que le son atribuidos, el solo nombrar la ciudad es describirla. “Debido a que el nombre -propio o común- es una descripción en potencia podemos afirmar que nombrar es ya la forma más simple de describir”, (Pimentel 2001, 37)⁸, en este caso hablamos de la imagen de ciudad que tiene el personaje, es decir impresiones de lo visual, figuras ya constituidas pero investidas por él (personaje) a través de adjetivaciones que cumplen la función de calificar y particularizar la ilusión de realidad. En la narración Escobar siente y visualiza Bogotá: “Bogotá. Esa **ge** que se queda en el gznate, exigiendo una tos, un carraspeo. Esa **ge** que limpia la garganta como para soltar después algo importante, cuando es sólo un **ota** lo que viene, casi como un “perdón: qué más quieren ustedes...” (Antonio Caballero 1984, 117-118)

Es el nombre o el nombrar del personaje lo que establece la ilusión de realidad y que crea a la vez relaciones significantes bien sea de concordancia o discordancia con respecto al mundo “real”.

En el IV capítulo Escobar va a visitar a su madre y se reúne con la familia: “el salón inglés empezaba a llenarse de tíos y de tías, como todas las tardes.” (Antonio Caballero 1984, 150) además de monseñor Boterito Jaramillo, Ricardito Patiño, y Ernestico Espinosa

⁸ Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo veintiuno editores. S.a. de c.v. 2001. La autora se pregunta por la representación del espacio y el fenómeno de la iconización, en esta menciona cómo “el nombre de una ciudad en un texto narrativo remite a un lugar individual, localizable en la geografía del mundo”, (Pimentel 2001, 33) que la ciudad de la ficción establece “relaciones intertextuales” como también “multitud de significaciones”, es decir, que el nombrar remite a significaciones culturales, ideológicas y a un espacio connotativo.

personajes “decadentes” de la sociedad “media” y “alta” bogotana, “viejos” anquilosados y casi que impedidos para todo menos para la buena comida y el vino.

“Todo el mundo decía lo mismo” (Antonio Caballero 1984, 158). Dinero, política, tierras, eran los temas de familia. Los personajes son caricaturizados y rayan en lo irónico. Primos “gordos y flacos” sobrinas “pálidas” discurren entre discusiones sobre fechas de bautizo, autos nuevos, invenciones de bombas nucleares...etc. De esa radiografía de la familia de Escobar el narrador menciona: Por lo menos los tíos y las tías sabían en dónde estaban, por qué estaban ahí: situados en el tiempo y el espacio, en las fechas precisas de sus muertes, en los precios exactos de sus tierras. “Escobar escrutaba su propio interior y no encontraba ni siquiera eso.” (Antonio Caballero 1984, 156).

El autor describe el salón de la casa de Doña Leonor madre de Escobar, los pasillos “alfombrados y oscuros, entre sombríos grabados de cacerías inglesas” (Antonio Caballero 1984, 147). Descripciones que a profundidad recogen para sí, sensaciones, motivaciones que circundan al o los personajes. En este caso la apariencia aristócrata y de clase social se leen por un alto valor metonímico, este funciona como “metalenguaje”, el lector traspasa la barrera que separa el espacio físico y el espacio simbólico para adentrarse en un escenario con un significado expreso que es el de referir a otra realidad no presente. María Teresa Zubiaurre, menciona al respecto: “El espacio, dotado de un fuerte contenido semántico, habla indirectamente de los personajes y contribuye metonímicamente a su definición” (Zubiaurre 2000, 22) El escenario es parte fundamental de la estructura narrativa y de los demás significantes que componen el texto.

En el capítulo V, la ciudad y sus periferias son escenario para el “auge” y por qué no, para la “decadencia” de las vertientes políticas de izquierda que se gestaron en los años setenta.

La ciudad es centro y gestión de temas como el compromiso y la militancia. Federico, amigo de Escobar da testimonio del compromiso que el intelectual debe tener para con la sociedad. Es Federico quien impone para este capítulo la presencia de un nuevo escenario, sus itinerarios (trayectoria mental o física) alude a lo político; a una “*cronotopía*” relación espacio- tiempo como la llamó Bajtín, es decir que ese espacio-tiempo funciona dentro de unos “significados” en particular importan aquí la fuerza que el tiempo y el espacio elevan a categoría de símbolo a un escenario determinado. Cuando se lee:

Primero el sur, el centro, los siete círculos de la explotación y la miseria, los niños con harapos que escarban las canecas de basura, las busetas repletas. Y luego el norte, el cielo, el Unicornio, los lujos corrompidos de la gran burguesía. (Antonio Caballero 1984, 185).

La descripción que se hace tras el movimiento del personaje devela un escenario, “la ciudad”, Bogotá en este caso, pero también materializa el proceso temporal, una ciudad de los años setentas o posterior a ella que se encuentra en continuo movimiento, algo propio de la urbe “moderna”. Más sin embargo, la narración prosigue:

-No sea pendejo.

-Vinimos a bailar?

-No sea huevón, Escobar. La cita con los compañeros es aquí.

(Antonio Caballero 1984, 186)

Conceptos como “poder”, “marginalidad”, “desigualdad”, se expresan a través del tejido narrativo, el lector incorpora para sí, una “época”, un “momento particular” de la historia

colombiana; las reuniones “clandestinas” de los grupos de izquierda propios de los años setentas. La expansión descriptiva del autor permite que el lector active para sí imágenes de una “época y lugares comunes”.

En el apartamento de Escobar los nombres de Mao, Trotsky y el “Che” Guevara, serian excusa para “dialogar” sobre el compromiso y la militancia en las masas populares. Las discusiones sobre el deber del intelectual para con la sociedad desembocan en el “desinterés” que Escobar siente por todo lo que le rodea, Federico se encarga de recordárselo constantemente: “Usted ha estado muerto todos los minutos que lleva vividos desde que nació, Escobar. No ha vivido ni un minuto de su vida, ¿Y quiere que le diga por qué? Porque no se la juega”. (Antonio Caballero 1984, 212).

Para el capítulo VI, el autor continua la narración con el día posterior a la noche de la reunión entre Escobar y Federico. La descripción permite reconocer e identificar los pasajes uno detrás de otro, como la resaca de Escobar tras departir la noche anterior con Federico. Vemos a “través de los ojos” del personaje Escobar, ellos nos describen, “avanzan” por el apartamento, por un decorado estático y confuso, entra en relación con los objetos que describe: “Derrengado en el sillón, completamente inmóvil, contempló las posibilidades de la acción: las botellas vacías, los vasos en el piso, los ceniceros llenos de colillas: toda una tarea de hombre por delante”. (Antonio Caballero 1984, 218)

La descripción del cuarto de Escobar cumple una función metonímica, esta informa sobre el lugar y también de quién lo habita. Los objetos, su estado, su posición hablan sobre el personaje. El Autor ofrece así un retrato del “mundo” en que vive Escobar y es lo “verdadero” de los objetos lo que enfatiza esa “realidad” además de la descripción detallada y la relación que el personaje guarda con dichos objetos. “Se sentó ante su mesa

abandonada desde hacía ya semanas, llena de polvo y de colillas frías de cigarrillo. Seleccionó las más larga y la encendió”. (Antonio Caballero 1984, 221)

El ambiente de desespero y de exasperación se produce cuando unos misteriosos sonidos “Tac tac tac. Y un silencio. Tac tac tac tac tac tac. Y un silencio. Tap tap tap tap. Tlic tlic tlic” (Antonio Caballero 1984, 225) contribuyen a la creación de un *suspense* y a aumentar la tensión narrativa, a que el lector se pregunte por el origen de los sonidos. La función de los “ecos” misteriosos provenientes del piso de arriba, del piso de la señora Niño, vienen acompañados de una función pictórica, estos ayudan a “ver”, a pensar en cristales, hierros y maderas; a través de ellos podemos deducir el estado de ánimo del personaje.

Se vistió, salió a la calle. ¿No podía Dios hacer un mundo en el que no existiera Bogotá? Parece ser que no, que era imposible. Frente a su puerta, los dueños de una tienda de artículos eléctricos acababan de capturar a un ratero, y lo pateaban en el suelo. Un policía de paño verde contemplaba la escena filosóficamente. (Antonio Caballero 1984, 231).

La descripción y aun el solo nombrar a la ciudad (Bogotá) establece una relación topográfico-simbólico. La ciudad es agreste, peligrosa, corrupta a medida que el personaje (Escobar) la recorre, la siente, es decir la describe. La distribución polarizada de la “realidad” a través del tejido narrativo invita a extraer significados del texto, pues la descripción como su lenguaje, es todo menos inocente. “Mecanismos de confirmación

como de subversión, manifiestan, a través, de las polaridades espaciales, su compleja realidad ideológica cultural y antropológica”. (Zubiaurre 2000, 57)⁹.

El personaje deambula sin rumbo por la ciudad “se paró a ver pasar la gente” (Antonio Caballero 1984, 231), la ciudad le es indiferente o la realidad no logra sustraerlo de su mundo interior. El autor describe a través de Escobar a una ciudadanía, a una sociedad que no se inmuta ante la realidad. Es el caso de una señora asaltada en la calle ante la mirada despreocupada de los demás.

De su oreja desgarrada manaba algo de sangre, y ella lloraba a gritos señalando a un raponero que escapaba calle abajo con su arete de perlas en la mano... Los paquetes al pie de la señora empezaron a desaparecer, y ella seguía llorando. Otra señora se llevó un jamón. Un mendigo envuelto en trapos huyó arrastrándose sobre sus cortos muñones, cargado con seis latas de melocotones en almíbar... Escobar echó a andar hacia su casa con paso firme, abandonando a su suerte a la señora... Un celador armado de escopeta la miraba esforzarse y gemir, sin ayudarla, con una lata de galletas oculta bajo la ruana. (Antonio Caballero 1984, 232)

⁹ Zubiaurre, María Teresa. *EL ESPACIO EN LA NOVELA REALISTA Paisajes, miniaturas, perspectivas*. Fondo de cultura económica. México. 2000. La autora hace un estudio de la construcción, funcionamiento e implicaciones semánticas del espacio narrativo en los realismos latinoamericanos. Para este aparte se ocupa de los aspectos semiológicos y narratológicos del espacio. Así mismo, presta atención a las “relaciones semánticas y estructurales que el espacio mantiene con los demás componentes narrativos (personajes, narrador o punto de vista, trama o acción, tiempo), así como a la descripción y sus funciones.” (Zubiaurre 2000, 11).

La calle es un elemento espacial que refuerza semánticamente el contenido, los sujetos que la “transitan, habitan” sirven para que Escobar observe lo miserable de la realidad bogotana, más sin embargo, él (Escobar) es solo un observador. Como si aun a pesar de la cercanía de los sujetos que contemplan las acciones ellos estuviesen lejos esperando el momento adecuado para tomar provecho. “Al caído caerle” reza un decir popular y esa es la actitud que Antonio Caballero quiere mostrar de la cultura bogotana casi como un comportamiento generalizado o un “habitus” (costumbre) según la distinción que propone Bourdieu.

Escobar, el mendigo, el raponero y el celador: representan el mundo de lo hostil y además un complejo mundo de valores, el de la indiferencia y el oportunismo. Los sujetos-personajes son en esa medida utilizados por el autor para mostrar una “realidad” cultural conocida la “mayor de las veces” por un lector bogotano o colombiano. Así, la calle, los habitantes, la ciudad, son el enemigo y nadie puede sentirse totalmente a salvo.

Bogotá ciudad sin hospitales –lo cual puede rimar más tarde con multitud de males-...a Bogotá no sólo la ciñe le tenaz miseria, sino que la ceba también por dentro. Hay que decir de Bogotá que está rodeada y rellena de miseria. Y de peligro. Islotes duros de violencia y peligro, como piedras de riñón: y también un olor de peligro, de miseria y violencia, como el hedor de un riñón putrefacto. Vagamente Bogotá tiene forma de riñón, recostada en sus cerros, nauseabunda, amorcillada. (Antonio Caballero 1984, 234)

Las imágenes, las descripciones, adquieren una capacidad semántica y significadora donde el lector no puede “hacer caso omiso” a una narración que lo invita a juzgar y a asociar un sistema de símbolos. La insistencia del autor en términos como “miseria”, “violencia”,

“peligro”, se transforman en conceptos de afirmación o negación para el lector más cercano al “mundo real”. De algún modo los adjetivos determinan su modo de ver y juzgar el escenario (calle-bogotana) que se narra. Además de organizar las categorías abstractas que se atribuyen geoméricamente al espacio fictivo, el lector se ve obligado a disociar el aspecto sincrónico y diacrónico del escenario narrado, es decir, a diferenciar la estructura narrativa de la del mundo real; a repensar los conceptos que el autor da a través del tejido narrativo.

El autor Antonio Caballero presenta la ciudad a través de una lógica espacial, y la información da la apariencia de “naturalidad” esto sumado a lo formal permite hablar “espacialmente” de categorías abstractas, cosas “extra-espaciales” como son las cualidades que el narrador atribuye. “Al norte o septentrión, la oligarquía... voy a cantar el sur y su pobreza [...] el sur de los sufridos bogotanos...presenciar desde el sur el espectáculo del despilfarro de los ricos [...]” (Antonio caballero 1984, 235-236-237). Es imposible no hacer referencia a los significados al momento de hablar del escenario narrado. Como señala Greimas:

L'espace en tant que forme est donc une constrictio qui ne choisit, pour signifier, que telles ou telles propriétés des objets <réels>, que l'un ou l'autre de ses niveaux de pertinence possibles {El espacio en tanto que forma es, por ende, una construcción que elige, para significar, sólo tales o cuales propiedades de los objetos <reales>, sólo uno u otro de sus niveles de pertinencia posibles}¹⁰ (Greimas 1976, 129).

¹⁰ A menos que se indique otra cosa, la traducción de ésta y de las citas subsecuentes es mía.

Aun así, el lector es consciente que a pesar de lo esmerado en la construcción descriptiva hay otros elementos que se dejan de lado, (que es imposible abarcar la totalidad del mundo real) a pesar de los conceptos reiterativos por parte del autor que al final posibilitan el “espacio de significados”.

¿Qué puede ser más prosaico y grotesco que la ciudad de Bogotá? Una ciudad renegrida, reblandecida, informe, pululante de gente, como una gruesa morcilla purpúrea cubierta de insectos, bruñida de grasa, goteante, rellena de sabe Dios qué porquerías –sí: de sangre putrefacta. Ciudad hedionda a manteca recocinada de fritangas en las esquinas. (Antonio Caballero 1984, 234)

El “tema” es el centro de organización del texto. El enfoque temático utilizado por el autor permite descubrir y describir el núcleo del escenario narrado. La identificación con el tejido narrativo (con el escenario que se describe) da la posibilidad al lector de que pueda ordenar y dotar de claridad los conceptos dados a lo largo del texto. “Hastío, peligro, tedio” son algunas de las sensaciones reiterativas por parte del autor a través del personaje. Así el escenario permite observar otras cosas, más allá del espacio mismo. Greimas menciona:

L'important est de voir que les conditions se trouvent réunies pour considérer l'espace comme une forme susceptible de s'ériger en un langage spatial permettant de <parler> d'autre chose que de l'espace. {Lo importante es ver que las condiciones se encuentran reunidas para considerar al espacio como una forma susceptible de erigirse en lenguaje espacial, que permite <hablar> de otra cosa que del espacio} (Greimas 1976, 130).

Sin embargo, los referentes son distintos dependiendo de la focalización del escenario “un espace d’ici et un espace d’ailleurs” {un espacio de aquí y un espacio de otra parte} (Greimas 1976, 131), pues la articulación depende de si es la descripción del nómada ciudadano o del que reside en la ciudad. En el caso de Escobar aunque conoce y pertenece al lugar de la enunciación, la descripción aparentemente “comprometida” es la de alguien que toma distancia de los hechos, la del nómada sin rumbo fijo.

Lo malo es que lo que distingue a los barrios miserables del sur de Bogotá es justamente que viven inundados, aun en verano. Del Tunjuelito para allá, todo es raudal: niños ahogados, fotos en los periódicos de familias enteras navegando en barquetas de infortunio con un televisor y un perro. (Antonio Caballero 1984, 238)

El autor construye efectos de sentido espacial, describe en un alto grado de previsibilidad léxica contigüidades de potencial semántico, da la impresión de un escritor realista que conoce geográficamente la ciudad y le atribuye verosimilitud a la narración. “Lugares comunes” propician las acciones y los símbolos; es el caso del contraste entre el norte y el sur.

En la descripción de la ciudad el autor ambiciona un grado de objetividad, algo que se refleja en su estilo. Los escenarios “reales” potencian la verosimilitud de la narración, acentúan la sensación de “realidad”, más sin embargo, esto enfatiza la transformación artística del mundo real y deja un amplio espacio de ensoñación. El autor culmina el VI capítulo con la afirmación de que: “En Bogotá no pasa nada nada nada...no pasa nunca nada”. (Antonio Caballero 1984, 248)

En el VII capítulo Ana María visita a Escobar para infórmale que se llevaron a Federico, (los militares entraron a la casa y lo sacaron) Escobar acude a su tío Foción para pedirle ayuda pero este no le promete nada. Escobar termina en el apartamento con su prima Patricia intentan tener relaciones sexuales pero sucede lo mismo que en Bogotá “no pasa nada nada”.

La forma de existencia condenada y fracasada de los personajes está íntimamente ligada con la ciudad; existen como un paisaje, un “ahí afuera” y no queda otra salida que la huida física como espiritual, por eso el sentimiento es de desorientación, la del “solitario desocupado”. La presencia del “tiempo libre” introduce el ocio, (los libros, los discos, los cigarrillos) para dotar el espacio de descripciones físicas y psicológicas materia prima de significaciones. Así mismo, permite estudiar el interior del personaje, y sus “modos operandi”.

En el capítulo VIII Escobar se despierta “muy tarde” y recuerda que debe llamar a Ana María para preguntar por Federico: “Ah, bañarse, vestirse, salir a la calle, buscar un teléfono público, sabiendo de antemano que todos iban a estar rotos, que a todos les abrían robado la bocina”. (Antonio Caballero 1984, 289) Más sin embargo, recibe la visita inesperada de Ángela hermana de Ana María y no duda en salir con ella a la calle y comprar un Cointreau.

El autor involucra así una representación donde no importa tanto lo que se representa sino los “indicios textuales” que le permiten al lector entrar y salir del texto construir nuevos “significados”. En este caso se manifiesta la aptitud del personaje o lo que Escobar considera más importante.

Para este capítulo (XIII) Ángela le cuenta a Escobar sobre sus aventuras sexuales con una alemana llamada Inga. El lector identifica en esa breve narración las migraciones que se dieron posterior a la Alemania Nazi a América en este caso a Colombia.

Para el capítulo IX Escobar y Ángela acuden a una discoteca. Al desenfreno por la música y la coca, la rumba bogotana. Ángela le pide a Escobar:

Lléveme a conocer la noche de Bogotá... La noche de Bogotá es esto, niña: carros, pitos, semáforos, niños pidiendo plata, de cuando en cuando un muerto. Si quiere se la muestro desde la ventana de mi cuarto: se ve toda. (Antonio Caballero 1984, 319)

El lector al momento de la identificación focaliza el escenario textual, y por momentos dejará de lado partes del escenario real que no figuren en la representación textual. En el aparte anterior el lector focaliza el “caos”, el “peligro”, el “desenfreno” bogotano. No solo los significantes de la narración sino también los significados, la construcción de referentes, una “lectura referencial”¹¹ (Pimentel 2001,112). Más sin embargo, el significante (conjunto de fonemas que constituyen la palabra) y significado (representación psíquica del objeto mencionado) espacial expresado en la narración están mediados por el conocimiento cultural que el lector tiene del espacio real.

¹¹ Pimentel, luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo veintiuno editores. S.a. de c.v. México. 2001. La escritora menciona cuatro tipos de lectura referencial: “Extratextual, intertextual, intratextual y metatextual”. (Pimentel 2001, 112). La escritora señala a estas como “*direcciones referenciales*” que construyen la significación del texto.

En el capítulo X Escobar escucha que golpean a la puerta es Henna pero se niega a abrirle “Timbraban a la puerta, y estaba cansadísimo” (Antonio Caballero 1984, 352). Más sin embargo, se ducha y sale rumbo al sur a buscar hierba.

Era ya otra ciudad, más vieja, más pobre, más provinciana. Tapiones ciegos pintados de colores pastel en la luminosidad intolerable de la mañana. Sombras rígidas, angulosas. Tejados de teja parda, áticos falsos, puertas verdes y estrechas de madera. Olor a aburrimiento. (Antonio Caballero 1984, 359).

El concepto (o representación psíquica de la cosa) que el autor tiene de ese escenario particular de la ciudad (“el sur”) remite o se asemeja al del plano de lo “real” la aparente descripción “objetiva” del autor se da en una unidad isológica¹². Decir “sur” es un significante (conjunto de fonemas que constituyen la palabra) que remite a algo que no es decible sino a través de él “con la diferencia de que el significado semiológico puede remitirse a los signos de la lengua.” (Barthes 1971, 45). Este “sur” “significa” la ciudad “pobre” y “peligrosa”. “Sur” el lugar “adecuado” para buscar hierba.

En el XI capítulo. Escobar se quedó sentado a contemplar el vacío del apartamento “se habían robado inclusive sus poemas” (Antonio Caballero 1984, 393)

¹² Barthes, Roland. *Elementos de Semiología*. Alberto Corazón Editor. Madrid. 1971. El autor al referirse al concepto de significado advierte que la lengua “une de forma indiscernible e indisoluble sus significantes y sus significados” (Caballero 1984, 46)

Mientras tanto “el sol se ponía lejos, oculto por las nubes. Estaba solo y lloviznaba, y estaba en Bogotá”. (Antonio Caballero 1984, 396)

La soledad del apartamento de Escobar contrasta con el ruido y la velocidad propios de una Bogotá en “crecimiento” o una ciudad “moderna”. “Pasaban buses repletos de gente que gritaba y movía por las ventanas banderas rojas y banderas azules. Grupos de jóvenes con gorritos, con viseras, con sombreritos canotier con cintas, hacían flamear banderas, y enharinaban a los transeúntes arrojando puñados de maicena como en un carnaval. (Antonio Caballero 1984, 414)

La concentración política tiene a la ciudad como escenario fundamental y permite una sociedad “escindida¹³”, “inestable”, en permanente confrontación con su realidad social y política. “La adhesión de la masa anómica a la estructura no era pasiva ni estable, acaso como resultado de la intensa politización que fue ganando las ciudades”. (Romero 2001, 388).

La ciudad “indiferente” y hecha un “caos”. En medio de las proclamas políticas Escobar ve como asesinan al poeta Edén Morán Marín en el “centro” de la ciudad y cuadradas más arriba secuestran a su tío Foción Urdaneta. Federico amigo de Escobar quien participa del secuestro le informa que la organización ha decidido proponerlo como negociador.

¹³ Romero, José Luis. *Latinoamérica las ciudades y las ideas*. Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v. Argentina. 1976. En esta investigación el autor entiende como componente de la “sociedad masificada” a “sociedades escindidas” compuesta por clases, grupos articulados, grupos marginales...etc. En la realidad política y social son “sociedades coexistentes y yuxtapuestas pero enfrentadas en un principio y sometidas luego a permanente confrontación y a una interpretación lenta, trabajosa, conflictiva, y por cierto, aún no consumada”. (Romero 1976, 331)

En el capítulo XII Patricia espera en el departamento a Escobar para pedirle que hable con su padre Foción; sin saber aún que este su padre ha sido secuestrado. Luego observa desde la ventana del apartamento del Chinche Urrutia las luces de la ciudad. El espacio exterior se vuelve pasivo, desconocido y lugar en el que se reflejan los pensamientos. Es decir, el tiempo transcurre en el interior y afuera aparentemente el “escenario” sigue siendo el mismo.

“En la ciudad de Bogotá y en todo el distrito especial regirá el toque de queda para la ciudadanía a partir de las nueve de la noche y hasta las seis de la mañana”. (Antonio Caballero 1984, 456). Mientras, las autoridades buscan a Escobar como posible cómplice del secuestro de su tío Foción.

La ciudad es descrita como un escenario donde un sistema de contigüidades obligadas “la calle, el centro, la esquina” constituyen una descripción cultural, además se ponen de manifiesto los estados del “miedo”, “represión”, “peligro”. La redundancia por parte del autor hace posible una descripción definida, da cuerpo y presencia al escenario construido. Soldados, armas, corroboran y amplían esos significados como un eco.

En el capítulo XIII, Escobar despierta en la casa del Chinche Urrutia, él (Escobar) Andrea Roberto, su primo Bobby se dirigen a Guanzacá. Y allí se entera de la muerte de su tío Foción Urdaneta de Brigard.

Los pensamientos y los sentimientos del personaje son caricaturizados, se siente fuera de lugar. El entorno es el de una sociedad decadente e iconoclasta capaz de sustraerse a la realidad social. “Niñas lindas de pantalón de terciopelo y blusa de seda ligeramente abierta

sobre el pecho, tonos terracotas, verde menta, verde agua, tipos que se paseaban por los prados lentamente, con un vaso en la mano, como si caminaran sobre el agua” (Antonio Caballero 1984, 467). La redundancia semántica por parte del autor constituye una configuración reconocible “figuración” de una “sociedad”.

Para el capítulo XIV, Escobar despierta en la casa de campo de “gentleman farmer” junto a Ángela salen juntos al jardín y hacen el amor allí. Más tarde acuden a la corrida de toros en Zipaquirá, el cielo limpio y fresco contrasta con la suerte del toro sacrificado ante la mirada de los fanáticos. La suerte del toro anuncia el final de Escobar que: “Cayó rodando en el cascajo, alzando polvo en la caída, sorprendido, sin entender por qué se había caído”. (Antonio Caballero 1984, 500). La vida simple y vacía de Escobar tiene también ese final de aparente sin sentido; de dejo de la realidad. Importa más el trasegar de una hormiga con su carga que la misma muerte de Escobar.

La incertidumbre es un elemento constitutivo en el personaje, hacer uso de la experiencia y transferir capacidades y competencias son decisiones que rehúye, además de hacer frente a las múltiples acciones posibles. Siempre la complejidad ante los posibles cursos de acción ante la multiplicidad que se le presenta lo enfrentan contra la pregunta ¿quién soy yo?, ¿qué hago? El conjunto de discursos que maneja el personaje entre narración y “realidad” narrativa no son una relación transparente ni especular, al contrario, es siempre problemática. Las historias contadas por el personaje coexisten entre divergencias e incoherencias, pues la falta de transparencia ante los otros, su opacidad ante el “ser alguien” constituyen la alteridad de su identidad y el conflicto que lo divide.

El personaje Escobar no “reacciona” o “no” le interesa las formas de afiliación, pertenencia y identificación que la sociedad le ofrece, estas aparentemente no responden a sus

necesidades de autorrealización, a sus exigencias de interacción comunicativa y de reconocimiento. Como refiere Alberto Melucci:

Cuando más se expande el espacio de la experiencia social, más se multiplican los significados, más se diferencian los valores y más proliferan los sistemas de reglas. No hay ya un único cuadro de referencia para los miembros de una sociedad, de una organización, de un grupo o incluso de una familia. (Melucci 2001, 46-47).

Encontramos una pluralización del sentido y una multiplicación de las afiliaciones, solo partes de identidad del sujeto dentro de diferentes sistemas, como es el caso de Escobar con sus “relaciones interpersonales”, su “búsqueda en ocuparse”, la “contienda política”. Siempre es inestable y se enfrenta con la incertidumbre aunque se le exija tomar decisiones, convirtiéndose en un *pastiche* o una intención paródica que hace de su movilidad una entropía. Temas de los que se reflexionará en el siguiente capítulo.

4. Ciudad, ironía y parodia, formas de *pastiche* en “*El caballero de la invicta*” de R. H. MORENO DURÁN

Sin duda alguna uno de los escritores que representa cabalmente a la literatura colombiana a partir de los años setentas es el escritor R. H. Moreno Durán, éste, a través de su literatura ha convertido a la mujer en protagonista de sus principales narraciones, y a la ciudad como escenario narrativo de sus historias, una de sus novelas más representativas es *El Caballero de la invicta* 1993, donde la mujer se convierte en vehículo para parodiar el comportamiento que estas asumen en las medianas y altas esferas bogotanas; es el caso de Berenice, quien se expresa a través de jergas algo confusas y a la vez hace gala de su conocimiento, palabras como dreck, que traduce mierda, putz; pene, se relacionan con términos hebreos, ingleses y franceses. Sin embargo, este sutil modo en que Berenice emplea la lingüística sirve para decir la verdad de las cosas:

Berenice decía que su madre era una kurveh y su padre un schmegeggy: había que ver la cara de Roth y los otros traductores, avergonzados y sin saber cómo salir elegantemente de su misión, pues kurvek es puta y schmegeggy cornudo, aunque quienes estaban al tanto de los desarreglos internos de la familia sabían que esta vez Berenice, así fuera en lengua de judíos, decía la verdad de forma impecable. (Moreno Durán 1993, 68)

La multiplicación de escrituras es algo que obliga al escritor a elegir, hace de la forma una conducta y provoca una ética de la escritura. Roland Barthes al referirse a la “Utopía del Lenguaje” afirma que:

La escritura es un verdadero organismo independiente que crece alrededor del acto literario, lo decora con un valor extraño a su intención, lo compromete continuamente en un doble modo de existencia y superpone al contenido de las palabras, signos opacos que llevan en sí una historia, un compromiso o una redención segunda. (Barthes 1973, 85)

Hablamos de estructuras recursivas que interrumpen y complican lo “real” de la ficción y multiplican un mundo de posibilidades para evidenciar la construcción, la “estructura” narrativa.

La crítica y el humor logran cabida en la narrativa de R. H. Moreno Durán, el juego entre el cuerpo femenino y la cultura nos describe los actos humanos y sociales de un escenario, en este caso la ciudad de Bogotá, que es asumida entre el deterioro, la ironía y el erotismo, vale aclarar que esta Bogotá es atemporal, paralela, donde escenarios como las estaciones del metro le dan una apariencia de futuro a la ciudad, sin embargo, esta abarca diferentes épocas como situaciones.

El deterioro y el caos de sus personajes parece recoger las experiencias de nuestro medio, es como si a través de ellos (los personajes) se nos obligara (a los lectores) a ver la realidad, como si la ironía se volcara para ver el fondo de nuestra historia. Es así, como el lector acude cinematográficamente a un escenario colmado de orgías y de intelectualismos en decadencia, lugares que se entretajan en las historias personales y nacionales que tienen a la ciudad como escenario de fondo. Es como si al revelar el chisme y cotilleo más que

revelarse una rutina se nos manifestara una estética de la desnudez, un escenario donde cohabitan los “seres” y su iconografía íntima y decadente.

El escenario de una ciudad en aparente abandono se percibe tras la huida no muy clara de su alcalde mayor, una ciudad que es amenazada por los fundamentalistas partidarios del alcalde, por bombardeos, ataques terroristas, y por la misteriosa muerte de unos catalanes: “Las exigencias se transmiten por la radio y alguien cree reconocer en el portavoz el timbre estentóreo de Cava Samelo, uno de los ediles de confianza del alcalde”. (Moreno Durán 1993, 222).

Así, pues, la novela de Moreno Durán se abre paso entre los pormenores de un escenario de alcoba o del recinto cerrado, para socavar la imagen de los habitantes de una ciudad. Las voces se multiplican y se conducen desde el interior hacia el exterior, es decir, que la interioridad funciona como un desenmascaramiento de la sociedad, así, los actos humanos y sociales se ponen frente a una tarima para que el lector se cuestione así mismo. María Teresa Zubiaurre refiere sobre espacios “internos” y “externos” que:

(Lo interior versus lo exterior) que viene a construir el símbolo más eficaz de la burguesía y su forma de vida y de pensamiento se materializa en una serie de *cronotopoi*...con ambos recursos se ejerce control sobre la realidad, se acota un espacio y se le da nombre a las cosas que lo habitan y constituyen¹⁴. (Zubiaurre 2000, 96)

¹⁴María Teresa, Zubiaurre. *EL ESPACIO EN LA NOVELA REALISTA Paisajes, miniaturas, perspectivas*. Fondo de cultura económica. México. 2000. La autora señala como “todo pasaje descriptivo, aun el más elaborado siempre dejará al lector un amplio espacio de ensoñación”. (Zubiaurre 2000, 97). Así mismo, reconoce la “galaxia de ideas o realidades imaginarias adyacentes y diversas”.

Es importante resaltar la multiplicidad de imágenes que tiene la obra, con facilidad saltamos del interior de un laboratorio, a las experiencias de los personajes:

Por eso, tras la boda, se encerró otra vez en el laboratorio, empeñado en analizar la vejez de la rata, sus manías y comportamientos, atento a las fases de ese cambio ineluctable que tanto le hacía pensar en su mujer, quien por su parte se negaba a admitir el paso del tiempo y por ahí andaba, del pasillo al patio y del patio a la sala, de salto en salto, en flagrante insulto a la memoria de Pavlova... Ponía de presente que nada hay tan humano como el ridículo. (Moreno Durán 1993, 193).

La narración está cargada de inesperadas rupturas, expectativas que engañan pero que obligan a que se sea consciente de la forma y más aun del contenido.

Así nos interrogamos por la significación de los objetos mencionados y en una medida más amplia vale tener en cuenta como señala Barthes: “los demás determinantes (psicológicos, sociológicos, físicos) de tales objetos...abra que determinar su puesto y su función en el sistema del significado”. (Barthes 1971, 99).

En *El caballero de la invicta*, la ciudad es un escenario para la “parodia”, la “ironía”, para burlarse del pasado, para desfigurar la aparente tranquilidad en un futuro, porque en esta, la angustia de ayer nos permite anunciar la de mañana. De manera que así el escenario de ciudad cuenta con metro subterráneo, la visión apocalíptica es inevitable, la crisis de

valores en los representantes de una ciudad, anuncian un final catastrófico a través de los comportamientos y actitudes decadentes de sus personajes. La novela muestra una estructura de múltiples niveles en la que no existe una diégesis principal, pues el contar fragmentadamente; el eclecticismo, constituyen un *pastiche*,¹⁵ una estrategia macrotextual, donde se hace notar una miscelánea de estilos. La novela inscribe y subvierte paralelamente no solamente las convenciones formales sino también los contenidos mediante la construcción irónica y paródica con el fin de contravenir y rechazar.

El estado de conmoción interna, declarado cuando las Torres del Bosque Izquierdo eran ya un montón de ruinas, sólo sirvió para incrementar los chistes crueles con que la gente paliaba la ineficacia y pusilanimidad del régimen. Además, el auge de la delación, auspiciado desde las sillas más radicales del gabinete, menguó los bienes del tesoro tanto que el país se convertía en una enorme red de sicofantes. (Moreno Durán, 31).

Sin duda la descripción apocalíptica de Moreno Durán “sobredetermina” el sentido del escenario y el sistema de signos favorece a la lectura que se hace de la ciudad por parte del lector. Son identificables un conjunto de signos donde se modula un espacio-temporalidad, interna del discurso narrado. Esto se relaciona a lo que Roland Barthes en sus análisis de los relatos identifica como “indicios”, “catálisis” e “informantes”. (Barthes, 1971). Las “huellas” o los “indicios” permiten prever el desenlace.

¹⁵ “La fragmentación y el eclecticismo, elementos que justificarán la afirmación de Jamenson de que el *pastiche* es la estrategia macrotextual central de la narrativa posmoderna” (Lozano Mijares 2007, 177) Es una repetición con diferencia crítica que “inscribe” y “subvierte”.

La novela se compone de lo que podría ser un prólogo, tres capítulos y un epílogo, además de epígrafes que dejan prever el contenido del capítulo, así, el primero, el que funciona a modo de prólogo “*Sudor de novia es el nombre que los árabes*” se centra en las nupcias de Berenice, en la descripción de sus ajuares y de los que con ella están, así, el autor nos introduce en un mundo de terciopelo, aretes...etc. “Entre el shantung de seda y las perlas de nácar bordadas sobre los encajes, el brillo de la novia multiplicaba sus intermitencias doradas...”(Moreno Durán 1993, 13) en los pormenores que llevaron a Santiago a casarse con Berenice, en fin a un mundo de apariencias y comportamientos solapados que al final son traicionados por el impulso que provoca el licor y el calor de la fiesta “La prima Horti y Rosa Mosqueta son guiadas por un par de camareros hacia el vestier. Tres o cuatro individuos rodean a la Casares e insisten en sostenerse de pie entre las hortensias del jardín. (Moreno Durán 1993, 25)

Debemos resaltar que el “aparente” escenario descrito con cualidades aristocráticas, se hace a través de un conocimiento profundo del lenguaje. Además que el autor logra relacionar frases del castellano con algunas palabras en lengua francesa y términos grecolatinos, el de alguien que pule y cultiva el lenguaje sin cansancio. Ese culto por el lenguaje es aprovechado por el autor para mostrar la crisis de un país o como dice Luz Mary Giraldo al referirse a R. H. Moreno Durán en *El caballero de la invicta*:

La crisis del mundo construido a imagen y semejanza del mundo perfecto de los clásicos, es notable la presencia de otros modelos, especialmente del expresionismo alemán y de los clásicos franceses, que aprovecha para apoyar

sus propios conceptos, para construir escenarios de “salón” o debates cultos o para poner en tela de juicio a la cultura colombiana¹⁶. (Giraldo 2004, 41).

Así, en este prologo el epígrafe de William Shakespeare de *Noche de Epifanía*, nos deja prever algo de la intención del autor al principio de la novela “Tengo la certeza de que el sentimiento es un enemigo de la vida...” (Moreno Durán 1993, 11)

En el capítulo primero, “*Acomódase la significación a la de otra voz*”. R. H. Moreno Durán nos muestra la destrucción y la imagen de una ciudad que en parte se debe al mal ejercicio de sus gobernantes, una ciudad de la decadencia y de la corrupción:

Ya ni siquiera había soldados en los alrededores, y los viandantes reflejaban en sus rostros una suerte gris y mortecina, dejados de la mano de Dios. Y como si esto no bastara, el alcalde mayor logro escaparse del Cantón Norte. (Moreno Durán 1993, 30).

La ciudad que no se quiere ver es asociada con la arquitectura grecolatina “sólidas eran las ruinas que le servían de marco, como si estuviera en el Partenón”. (Moreno Durán 1993, 29). Las intimidaciones políticas, religiosas y sociales socavan desde el interior de los personajes una realidad de la historia subterránea de una ciudad, de un país.

¹⁶ Luz Mary, Giraldo. *Ciudades escritas*. Convenio Andrés Bello. 2001. Para este trabajo cuento con la edición de 2004. Pág 41. En este texto la escritora hace referencia al conocimiento de R H Moreno Duran sobre lenguas como el francés, o el catalán, así mismo, de la cultura europea y de la gramática castellana. Además exalta al escritor como uno de los más representativos de su generación.

Rocco Mangieri al referirse a las figuras urbanas o *urbemas* como las llama él, las entiende como protagonistas del nivel discursivo “complejos textuales y figurativos análogos a la noción de lexema en lingüística o a las unidades culturales”¹⁷ (Mangieri 1994, 47) Es decir que los términos arquitectónicos están dotados de un efecto de sentido debido a la condensación virtual. “El término “plaza”, “acera”, “ciudad lineal”, “ciudad amurallada”, o “ciudad radioconcéntrica”. Adquieren para sí una carga simbólica dada por la sociedad y la historia.

Así, la ciudad es el telón de fondo, el lugar donde se entretejen los misterios de sus personajes, como si el interior de uno se correspondiera con el del otro. Víctor Viviescas se ha referido a la ciudad como un escenario, como el contexto de lo imaginario, un lugar que comprende varias etapas: “la ciudad mirada, la ciudad habitada y la ciudad incorporada”¹⁸ de esta manera, él la entiende como espacio vital de relación, de convivencia, de oposiciones, un escenario para la experiencia “que hace referencia no sólo a la relación que establece el personaje de ficción con la ciudad, sino también a la que establecen el autor y el texto mismo con ella”. (Viviescas 2000, 545). En esa medida, la ciudad es una proyección y una idea de lo que cada uno es.

¹⁷ Rocco, Mangieri. *Escenarios y actores urbanos del texto-ciudad ELEMENTOS PARA UNA SEMIÓTICA URBANA*. Fundarte/Ateneo de Caracas.1994. Mangieri se refiere a “estructuras articuladas” con niveles de significación (cuadrados semióticos) al respecto explica: “Se trata pues de *urbemas* como configuraciones a nivel del significado no confundibles, en este nivel, con las figuras de la expresión, las cuales tampoco están exentas de *pertinencia*”. (Mangieri 1994, 47). Esto hace posible hablar de la ciudad como “una red de sistemas semisimbólicos, y simbólicos”.

¹⁸ Víctor Viviescas. *LA CIUDAD COMO ESCENARIO, temas y modalidades de lo urbano en el teatro colombiano*. En *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*. Compiladora: Beatriz García Moreno. Facultad de artes de la Universidad Nacional de Colombia. Primera edición diciembre de 2000. Para Viviescas la irrupción del tema de la ciudad incorpora imaginarios colectivos que se manifiestan en las representaciones escénicas y constituyen una estética del teatro en Colombia.

Para este capítulo, se enseña un escenario donde los valores están en ruinas, el ideal de una sociedad culta, letrada, se contrapone con el de una ciudad de la corrupción y el caos, sin embargo, ante la indiferencia de sus ciudadanos, es “la ciudad letrada” la que puede cuestionar el interior de esas vidas individuales, descubrir que estas son parte de la imagen de ciudad; al respecto dice Ángel Rama:

Sólo ella es capaz de concebir, como pura especulación, la ciudad ideal, proyectarla antes de su existencia, conservarla más allá de su ejecución material, hacerla convivir aun en pugna con las modificaciones sensibles que introduce sin cesar el hombre común.¹⁹ (Rama 1984, 38).

Sin embargo en la novela (*El caballero de la invicta*), la intimidad de los personajes les impide ver la realidad en torno suyo, como si lo que se observara fueran las historias particulares o de un pequeño grupo social, algo que sin duda guarda una complicidad con el deterioro de la ciudad. Ya nos ha conducido Moreno Durán por el camino de la observación al poner el epígrafe de Luis Vidales al comienzo del capítulo. “Por medio de los microscopios los microbios observan a los sabios...”. (Moreno-Durán 1993, 27).

En el segundo capítulo “*Consérvase el nombre aun cuando la cosa se muda*” (Moreno-Durán 1993, 125) Aparecen las rutas de la ciudad trazadas por el recorrido de un metro subterráneo, vuelve la imagen de la ciudad destruida, además, se hace evidente el conocimiento de ciencias como la botánica por parte del autor, hace que el lector se

¹⁹ Ángel, Rama. *La ciudad letrada*. Hanover, EU: Ediciones del Norte. Hanover USA. 1984. Al respecto comenta Rama: “La ciudades despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física que el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación, y la simbólica que la ordena y la interpreta”. (Rama 1984, 37)

conduzca atento por la vida de Humboldt, por los momentos de la expedición en Colombia y en América, así mismo, de la relación de este Barón con el sabio Caldas.

Así, el desorden de la ciudad se traslada a otros momentos de la historia lo que dentro del modo de narrar se conoce como analepsis o escenas de retrospectiva, se producen constantemente, como si en contraposición a lo que Ángel Rama llama “la ciudad ordenada” ciudades pensadas por los intelectuales y dadas por la “racionalización, sistematización” (Rama 1984, 13) no fueran más que una ciudad de la perversión o del desorden.

Para nadie era un secreto que Caldas no era muy adicto a la convivencia con las señoras, como lo demuestra su extraña boda con María Manuela Barahona, esposa que al decir, de los historiadores fue solicitada a distancia y Sobre medidas como se pide un traje o un sombrero. (Moreno-Durán 1993, 159)

Es así, que la lectura se hace a través de continuas relaciones intertextuales, de fragmentos que van y vienen en determinados momentos de la historia nacional o de la vida íntima de los personajes a las alocuciones o presentaciones de Alcibíades el Oscuro. Esta forma de *pastiche*, desestabiliza, crítica la historia oficial, la más conocida. Columnas, elementos arquitectónicos, refranes; adquieren un significado nuevo pues se combinan con múltiples realidades de orden irónico, desmitificador y paródico, ruptura que se relaciona con la intertextualidad.

Crece el interés de la opinión por conocer los resultados de las investigaciones en torno al presunto enriquecimiento ilícito del hermano de Alcibíades el

Oscuro, un urbanizador mejor conocido como el LeCorbusier de Dos Quebradas. Ojala no suceda lo de siempre, es decir, nada, se dice mientras otro titular lo sustrae de los quehaceres de este mundo. (Moreno Durán 1993, 128)

La ciudad se transforma, en el lugar donde la revolución es una miseria, “pensar la ciudad” es en este caso la “miseria” de la ciudad, es encontrar que los “signos simbólicos” de esta, nos conducen al desorden. Así, “el sueño de un orden que servía para perpetuar el poder y para conservar la estructura socio-económica y cultural que ese poder garantizaba” (Rama 1984, 11) destruye la ciudad, alterada por los avatares de la corrupción y de la indiferencia.

Los personajes viven encerrados en sí mismos y no tienen tiempo para alzar la mirada y ver lo que pasa alrededor. A un personaje como Francisco José de Caldas se le cuestiona el título de “sabio” por el de un pervertido. Moreno Durán trae el silencio, y la máscara de una ciudad que hace parte de la tradición, de lo callado de nuestra historia para recaer en la ciudad futura del caos y la crisis. De esta manera el epígrafe introductorio al capítulo es una invitación a la reflexión:

“-¿Cómo os llamáis, amigo? Y él, que desconocía su nombre, lo adivina y dice que se llama Perceval el Galés, aunque no sabe si dice la verdad o no, pero dice la verdad aunque la ignore. Y cuando la doncella lo oyó, se irguió hacia él y le dijo, enojada: -Tu nombre ha cambiado... (Chrétien de Troyes La búsqueda del Grial)”. (Moreno Durán 1993, 125)

En el tercer capítulo “*Pásase de un dominio sensitivo a otro*”. Moreno Durán resalta la indiferencia de los personajes, la verdad oculta, los secretos del pasado, aquello que se encuentra entre lo público y lo privado como si nos perdiéramos en el laberinto de la

personalidad, así mismo la ciudad tiene sus caras ocultas, de silencio, como si al interior de las familias se viera también lo nacional y la disolución de los primeros desencadenara la del segundo. Los tiempos y las historias de esos tiempos chocan y enseñan a vivir entre el caos y el miedo “Alude a gobernantes y políticos y a escenarios de Bogotá, fortaleciendo otra vez desde el salón (la alcoba o espacio galante) la anécdota como visión del pasado y convirtiendo la escritura, nuevamente, en acontecimiento”. (Giraldo 2004, 231). Luz Mary Giraldo se refiere a *El caballero de la invicta* como el “transcurrir de un espejo a otro”.

La ciudad como las personas son en ocasiones apariencias “espacios representados como pérdida, como ausencia de sentido” (Jaramillo 2003, 36). Alejandra Jaramillo ha llamado a Bogotá una “ciudad-ruina”, una ciudad donde los sentidos desaparecen a causa de las modas y el caos generado por la desilusión. Así mismo, sucede en *El caballero de la invicta*: el grupo familiar de Edith, las infidelidades, los secretos y la hipocresía están a la orden del día. En la familia como en la ciudad se aprende a vivir con los engaños, con las traiciones de los gobernantes o para el caso familiar con una mujer infiel y desinhibida a la hora de estar con un hombre.

“Las rutinas como categorías del razonamiento práctico, tienen propiedades de adaptación”. (Isaac Joseph 1988, 98). Estas producen normas, “apariencias normales”²⁰ y “comportamientos aceptables”, propiedades de un intercambio “problemático” y “obliga a que las categorías interpretativas permanezcan en suspenso”.

²⁰ Isaac, Joseph. *EL TRANSEUNTE Y EL ESPACIO URBANO Ensayo sobre la dispersión del espacio público*. Editorial Gedisa, S.A. Buenos Aires, Argentina. 1988. Al respecto comenta el autor “Los segmentos que se entrecruzan en un contexto se sitúan en líneas que se prolongan más acá y más allá de la situación”. (Isaac Joseph 1988, 98). Así mismo, resta importancia a lo “heterogéneo” del escenario bien esté “cercado o segregado”. “El espacio-diario de la gran ciudad es el rumor, que consiste en un chisme deslocalizado y que perdió su centro y su blanco”. (Isaac Joseph 1988, 96).

De esta manera lo único que queda es quemar el pasado, pasarlo a mejor vida por esto, “desciende al sótano y a martillazo limpio destruye pomos y probetas, láminas y placas tubos y colorantes”. (Moreno Durán 1993, 215)

La ciudad como la familia son elementos escindidos por una serie de experiencias que se acumulan a través de los años, de este modo quizá la única salida es la destrucción o el visible deterioro. José Luís Romero al hablar de la ciudad escindida se refiere a ésta como “pueblo multiforme, heterogéneo, monstruoso y quemado por todas las pasiones de la venganza, del odio y de la destrucción”. (Romero 1976, 341)

La familia y la ciudad se relacionan íntimamente en *El caballero de la invicta*, son descritos por el autor como: decadentes, cotidianos y anónimos, tramas como la infidelidad y la destrucción revelan que los personajes pueden convivir con los secretos y la desatención del mundo. No queda espacio para las expectativas, para el inmediato futuro, la miseria de la ciudad contrasta con el deterioro de los apellidos, con la destrucción de lo que conocemos como familia, nada tiene que ver con “costumbres o formas de vida que se heredan de sus mayores” (Romero 1976, 369) o de lo que sería el orden de una tradición, más bien con “estilos de vida que se elaboran y se adoptan” (Romero 1976, 370) con el paso del tiempo.

Se rememora la destrucción de la ciudad desde un ir al pasado, al presente y al futuro inmediato, este juego siempre se da desde las anécdotas o el secreto más íntimo de sus personajes.

Desde el interior de los personajes se analiza y cuestiona el mundo. “Como sucede en el país, la oscuridad es total y un colectivo sentimiento de claustrofobia se ha apoderado por igual de víctimas y de verdugos” (Moreno Durán 1993, 222). Es así que los sueños se desechan, a través de lo irónico y hasta burlesco de las situaciones de los personajes, el autor hace del caos del momento una constante tradición, el doble sentido del lenguaje que Moreno Durán emplea en la novela hace evidente la decadencia y la crisis de la sociedad colombiana. Vemos desde afuera a la ciudad a punto de derrumbarse, lo que vemos son apenas apariencias, bien lo dice en el epígrafe que inicia el capítulo tercero, “—Me veáis y era una apariencia lo que veáis. Yo me voy al que me envió. Escribid lo que os ha sucedido...” (Moreno Durán 1993,187)

Vale la pena mencionar que en una tesis doctoral elaborada en la universidad de Michigan,²¹ en la cual se estudian varias de las obras de R. H. Moreno Durán, la parodia, la ironía y la sátira toman lugar en una escritura de la posmodernidad. Al referirse a *El caballero de la invicta*, se presenta la imagen del metro como una categoría que permite dar una sensación de misterio y de laberinto a la ciudad. Otro elemento a tener en cuenta es el del lenguaje, del cual se dice, que atrae al lector por medio de la parodia y de la sátira:

The reader is indeed drawn into the narrator's vision which includes particular aspect of language; specifically it is a manipulation of language that becomes a

²¹ Gregory, James, Utley. *Critical aspects of parody, irony, and satire in recent narrative works of R. H. Moreno Durán*. UMI Company. Michigan. 1997. Esta investigación se centra en el tema del lenguaje y su significado, en la relación que estas guardan con un comportamiento “posmoderno” de la escritura como de la ciudad misma.

parody/satire of the concept of language itself (which in Fac. is interlingual in nature). (Utley 1997, 131)

Los misterios como la muerte de los catalanes y la ausencia de Alcibíades el Oscuro, conduce a prefigurar el destino de esa ciudad que es Bogotá. El dolor se convierte así en el único sentimiento posible. La solución es en palabras de José Luis Romero “elaborar un modo de vida dentro del cuadro de la más sostenida miseria”. (Romero 1976, 376).

En la novela la ruptura y futilidad ante una “aparente” “realidad virtual” se hace evidente cuando las intimidades de una sociedad conformista se hacen públicos. La visión paródica e intertextual hace del lenguaje y la literatura signos no del mundo “real”, sino de una realidad convertida en hiperrealidad, esta es una realidad hecha carne en nuestra sociedad regida por los medios de comunicación. La apropiación de R.H. Moreno Durán es una estrategia expresiva y cognoscitiva que se utiliza con fines irónicos, subversivos y especialmente lúdicos, reúne macroestructuras y rasgos formales –*pastiche*, parodia, cita irónica-, y estas le funcionan como elementos de deconstrucción. Los escenarios “niegan” su “autenticidad” entendida esta como manifestación del “mundo real” y enseñan los elementos de su heterogeneidad, por esto el lector debe apropiarse de un conjunto de temas, registro y alusiones familiares para participar en el proceso de re-creador.

El escritor propicia un nuevo paradigma y el lector debe interpretar un *collage* de escenarios hecho de palabras, registros subvertidos para confrontar la realidad textual y física. María del Pilar Lozano Mijares al referirse al *pastiche* sostiene que si este provoca la “desestabilización ontológica en las macroestructuras”, “la propia metáfora puede ser una herramienta de discusión ontológica fundamental, puesto que pertenece al mismo tiempo a dos campos de referencia, uno literal (que no existe) y otro figurado (que sí existe)”.

(Lozano Mijares 2007, 179). La descripción de los escenarios crea una tensión entre presencia y ausencia esta se produce por un caos ontológico ante la duda de si el sentido de las metáforas es literal o no, por esto se hace “real” la descripción de un escenario bogotano que técnicamente no existe. Precisamente es ese *collage* o deconstrucción de los escenarios la que posibilita la reificación y la multitud de formas como veremos en el capítulo siguiente para *Opio en las nubes* de Chaparro Madiedo.

5. Escenario de la deconstrucción en “Opio en las Nubes”

La novela de Chaparro Madiedo *Opio en las nubes*, 1992, es un escenario prisión, que aísla y se sumerge en la vida nocturna. El ruido y el mundo interior de sus personajes constituyen la crisis de ese escenario narrado.

En el primer capítulo “*Pink Tomate*” Pink que es el gato de Amarilla, narra de las 6:00 am a las 9:00 pm de un día sábado los pormenores de su relación con Amarilla. Para él solo existe el presente: “El presente es un ya, es un techo, una calle, una lata de cerveza vacía, es la lluvia que cae en el coche, es un avión que pasa”. (Chaparro Madiedo 1992, 9). El significante espacial aparece como un lenguaje verdadero, nos informa, tiene lógica, es decir, el lector puede distinguir el “afuera” de ese escenario. Para el escritor la forma es una instancia primordial en la responsabilidad literaria.

Afirmaciones como “deprimida”, “la mañana esta perfecta para suicidarse”, “la tarde está un poco triste. Un poco rota. Un poco difusa” (Chaparro Madiedo 1992,10-14-15) Contribuyen a recrear el escenario de la ciudad de crisis y deterioro, el sin sentido de la realidad; otro ejemplo: “Unos árboles más allá una mujer se trata de ahorcar. La policía llega a tiempo e impide que la mujer se ahorque. Claro, la policía siempre se tira todo”. (Chaparro Madiedo 1992, 15)

La depresión se confunde con la irreverencia, y la sensibilidad se manifiesta como desencanto de la realidad, los comportamientos rayan en lo demencial. Los personajes se condensan en la opacidad de un lenguaje particular y en ese nivel se ordena su situación

histórica: su clase, su educación. Roland Barthes afirma al referirse a la “*escritura y la palabra*”.

El escritor sigue los lenguajes realmente hablados, no como una producción pintoresca sino como objetos esenciales que agotan el contenido de la sociedad, la escritura toma como espacio real de sus reflejos la palabra real de los hombres. (Barthes 1973, 82)

La noche. Las flores caen en la calle. Una. Dos. Tres. Cien flores en la calle, en la humedad del reflejo de las nubes en la lluvia. Flores. Flores en el núcleo de las babas de Amarilla. La lluvia. Empieza a llover y las gotas de lluvia mojan la noche, las manos, las flores de la calle. (Chaparro Madiedo 1992, 17)

Las descripciones de Pink están concentradas en la “aparente” realidad del instante, en la fugacidad del tiempo, en acciones sin “mucho” sentido. Más sin embargo, la lluvia, el reflejo de las nubes, las flores que caen hacen parte de “sistemas secundarios connotados generados por otro sistema semiótico” (Greimas 1976, 85) Un sistema semiótico complejo que permite analizar el interior de los personajes, su soledad y el “absurdo” de la realidad, donde lo único que importa es el “*I want a trip trip trip*” como repite constantemente el personaje.

En el segundo capítulo “*Una ambulancia con whisky*” Sven va en el interior de una ambulancia sin recordar mucho por qué está allí. “Lo único que recuerdo son las luces de un bar...se nos muere mucha heroína, mucho alcohol, mucha tristeza... piense en un cielo azul, en una ciudad con edificios blancos, sueña con un potrero lleno de naranjas” (Caparro

Madiedo 1992, 19). La ambulancia, el bar; son escenarios cerrados, unidades de significación inherentes al sistema descriptivo (luces de sirena, la enfermera, las mesas, vasos llenos) hacen parte del presente descrito y son micro-universos semánticos que ponen de manifiesto la aptitud y la personalidad del personaje. Luz Aurora Pimentel denomina a este sistema descriptivo básico como “un sistema de contigüidades obligadas, semánticas o morfológicas contigüidades que pueden duplicarse incluso en la referencia” (Pimentel 2001, 59) Así podemos decir que el escritor Chaparro Madiedo sorprende al proponer formas de contigüidades insólitas que permiten analizar el interior del personaje.

Sven no recuerda (luego de una sobredosis) si “murió ayer o tal vez la semana pasada”. El contacto del personaje para con la “realidad” se da a través de la música. Canciones de *The Rolling Stones* (Spend the Night Together), *U2* (With or without you) Y *Bob Marley* (I shot the sheriff) son el puente entre el mundo interior de Sven y su “realidad” más inmediata.

La ilusión de realidad y el valor icónico del escenario narrado adquieren relevancia al relacionar nombres propios y comunes. Los Adjetivos contribuyen en la conformación de un “escenario lógico”, es el caso de que en una ciudad como Bogotá Chaparro Madiedo nombre el mar y la playa y les asigne a estos un lugar topográfico, la naturalidad narrativa ayuda en la verosimilitud. De manera que la temporalidad ficticia se da cuando el escritor atribuye un “sentido espacial” en este caso es el sentido que tiene el escenario para los personajes; se construye así un “escenario diegético”, que se transforma y describe otros aspectos, otras dimensiones que hace que cada categoría descrita reorganice el escenario diegético que el autor ha construido.

En el tercer capítulo “*Unas babitas, dos babitas*” Habla el gato Pink y narra los pormenores de la vida de Daisy. Pink asegura no saber si Daisy es “hombre o mujer,

elefante o burro” pero del que sin duda nos queda claro que es un hombre vestido de mujer en “un traje lleno de carritos rosaditos”. Este capítulo aunque corto muestra la soledad sin límite, la homofobia y lo despiadada que puede ser la noche. “La calle. La noche. La suciedad. Unas babas. Dos Babitas. Tres babitas trip trip trip”. (Chaparro Madiedo 1992, 29). La noche es una forma de significación simbólica y trasciende al mero propósito de proyectar un escenario diegético como puro marco de la acción.

El cuarto capítulo “*Los ojos de Gary Gilmour*” es un intertexto de un condenado a muerte en 1977 en los Estados Unidos. En este capítulo las palabras suenan a vacío, velocidad y son cortadas como la vida del personaje que será condenado a la silla eléctrica. Gary cantaba “*Get back Get back To Where you belong*” (Chaparro Madiedo 1992, 40) de los Beatles, es así que la música es el único recurso para mostrar la sensibilidad del personaje. La descripción es una reticulación textual entre música, léxico y un inventario de cosas algo desordenadas. “La bola con la cual Pete Rose había hecho el home run”, “un “urapán verde”.

En el quinto capítulo “*El aliento de Marilyn*” El escenario se condensa yendo al WC. “Mierda, esos WC eran más interesantes que cualquier cosa. Siempre había allí gente que lloraba, que gemía, gente que se cortaba las venas mientras sonaba I Wanna Run With You” (Chaparro Madiedo 1992, 41). La crisis, la vivencia, el desperdicio hacen parte del mundo subterráneo en que viven los personajes. Al respecto de esas rutinas o propiedades de adaptación a un escenario particular Isaac Joseph ha denominado a estos personajes como “sonámbulos enterados” que se corresponden con unas “tensiones prospectivas o tensiones retrospectivas lo que constituye la originalidad del campo conceptual de la microsociología como saber de las circunstancias”. (Isaac Joseph 1988, 100). Es decir, adaptaciones sociales, comportamientos formalizados dentro de un escenario interactivo.

Sven conoce a Amarilla van al hipódromo, recorren el malecón y la playa buscando al gato Pink Tomate. El escenario proyectado se da sobre la tela de fondo de otra realidad posible. Malecón y mar son un escenario híbrido que impresionan y dan sentido visual, modifican por completo el sentido de escenario que de Bogotá se tiene. Más sin embargo, el contexto asegura una “relativa” homogeneidad y coherencia, unidades de significación que se repiten (semas) que por su sola redundancia dan coherencia al escenario.

En el capítulo “*Lluvia trip trip trip*” el gato Pink Tomate y el gato Lerner salen a recorrer los techos de la ciudad y en el techo de la casa de una mujer llamada Altagracia son testigos de cómo esta le dispara a un hombre, es viernes y son las 8 p.m. “Allá abajo la ciudad está que bulle. Es viernes y por eso los habitantes van de un lado para otro buscando un vaso de vodka con hielo, una silla, un cigarrillo, unos labios rojos y carnosos...” (Caparro Madiedo 1992, 54). El escenario recrea una atmósfera de degradación y muerte donde a través del tejido narrativo persiste la velocidad y lo inesperado. “La noche. El sudor. Trip trip trip. La muerte. La lluvia.” (Chaparro Madiedo 1992, 56).

Para el capítulo “*Ángel de mi guarda*” aparece Gary Gilmour en el Café del Capitán Nirvana. Max cuenta sus paseos los viernes a la playa con la guardia Monroe y su madre La Pielroja, su salida de la cárcel, sus experiencias laborales y sexuales.

Max asume la experiencia privada del espacio público y es un analizador del escenario, las plazas, las calles...etc. Los lugares para él tienen otra expresión simbólica ejemplo la plaza, las palomas, los urapanes. Son fuente de consolación o de presencia-ausencia. Isaac Joseph señala :

Una gran ciudad solo es un laboratorio de la socialidad si hace del organismo urbano algo particular, algo hecho de lugares llenos de huecos, como una esponja que capta y rechaza fluidos y que modifica constantemente los límites de sus cavidades. (Isaac Joseph 1988, 45).

Pero Max choca con las diferentes “identidades sociales” por eso su primera experiencia con el escenario es el de la “intrusión”, la de un posible extranjero que no pertenece al plano de la organización. Podríamos denominarla una “relación de disyunción” donde su pasado en la cárcel propicia su comportamiento inverosímil en la ciudad.

En el capítulo “*Helga, la ardiente bestia de las nieves*” Sven recuerda los domingos con Amarilla, las mañanas en el puerto viendo los barcos en la bahía. “Los domingos al atardecer siempre olían a eso, a tristeza con acpm.” (Chaparro Madiedo 1992, 77). La ciudad huele a “orines” para Sven, a “olor de la desolación”. (Caparro Madiedo 1992, 83). La organización de los acontecimientos a modo de *flashback* y la construcción de escenarios topológicos como sucede con la “casa del árbol” permite una <stratification historique> Lo que Greimas comprende como varios substratos que coexisten en una dimensión actual. De este modo el monólogo de Sven construye y emite sentimientos que la ciudad o la experiencia del escenario de ciudad le transmiten.

<S’il s’étend à la totalité des comportements humains transformateurs de l’espace> {se extiende a la totalidad de los comportamientos humanos transformadores del espacio”} (Greimas 1976, 136). Es decir, la experiencia sobre-determina, renueva el escenario ya significado.

En el capítulo “*Opio en las nubes*” que recibe el mismo nombre que la novela. Harlem es muchas cosas, una canción, el humo del cigarrillo, “Una colina sembrada de tomates rojos en una mañana de verano”. Gary Gilmour conoce a Harlem le explica a esta la importancia de ser amigo de los árboles, de los urapanes.

Playa, mar, bar, lluvia con sol; son la experiencia de la ciudad como un laberinto, escenario resumido siempre con pesimismo. La identidad de los personajes se manifiesta incomoda en el eterno presente, se refugia en los vicios, “heroína, licor”. En este caso el escenario o los escenarios atraen, pero también amenazan. El Café del Capitán Nirvana, la playa, son hechuras de las ilusiones y los temores, refugios ante el presente.

“*La sucia mañana de lunes*”. Es otro capítulo donde los bares son el escenario para huir del horror cotidiano, también lo es para el vacío y la sensibilidad demencial. El gato Pink y el gato Lerner entran en diferentes bares, observan el ambiente pesado, la nostalgia, la juventud a merced del instante, lo absurdo de la realidad.

En el capítulo un “*Café negro con palomas*” Max conoce a Marciana en el “Bar cosa Divina” luego sale con ella y Alain por la “Avenida Blanchot”. La Avenida es el lugar por donde todos se conducen al apartamento de Alain. “Los días en la Avenida Blanchot, a pesar de que eran amables se iban instalando en los cuerpos como navajas afiladas y brillantes que poco a poco iban cortando el aliento y las palabras.” (Chaparro Madiedo 1992, 104). La avenida es una suerte de “complot” para los personajes. Lo que Rocco Mangieri comprende como “entes públicos”, estrategias donde los usuarios y, al mismo tiempo, la complicidad y el dominio de lo social se establece en lo privado e íntimo. “Los recorridos intermedios ofrecidos por la forma urbana funcionan como fases narrativas preparatorias antes de entrar en contacto con el espacio o edificación “final.” (Rocco

Mangieri 1994, 41). El destino final es la casa de Alain Junto a la Avenida Blanchot, allí el mundo subterráneo, las pasiones se debaten entre la irreverencia, la tristeza y la soledad.

“El dc-3 espinacas de mayo”. En este capítulo el “Señor Árbol de Mermelada” es un ser solitario que toma vodka y duerme con los leones en el parque de diversiones. El “Señor Viento”, habla con los leones y los elefantes. DC-3 con espinacas era “hacer el amor”, “tomar vodka”, “un beso en la boca”, “en las tetas”.

En este capítulo la *Isotopía semántica* permite una lectura uniforme del texto. Esta surge del proceso de interpretación, los sinónimos, las metáforas vinculadas a los personajes posibilitan una interacción entre los personajes del parque de diversiones y las sensaciones de Sven con Amarilla. El escenario propicia una repetición constante de sentimientos y enseña la identidad de los personajes, funciona como una intersección que posibilita sentido al contexto.

“Alabimbombao”. El gato Pink le cuenta al gato Lerner la historia de Carolo. “Una moto. Tal vez una jeringa. El sol. La tarde. El bareto. Nuevamente el sol. Un poco de lluvia Alabimbombao.” (Chaparro Madiedo 1992, 123).

La velocidad, y lo fragmentado del relato conducen a un destino incierto, los personajes viven en el constante presente. Con la misma facilidad con que aparecen también salen de la narración tras un final trágico.

“Los días olían a diesel con durazno”. Marciana acude al Hipódromo, toma “el autobús Ruta 45 Banderas-Hipódromo de techo.” (Chaparro Madiedo 1992, 131). La “Décima”, el mar, la playa son escenarios híbridos, rutas conocidas que se funden con escenarios

“impensables” en el “mundo real”. La falta de puntuación da velocidad a la lectura, encierra tecnicismos que obligan a mirar la velocidad en que se narra el escenario. En este capítulo lo que se ve, es roto, fugaz. “Eran días que empezaban recortados, mutilados, destrozados.”(Chaparro Madiedo 1992, 127). Se da un monólogo donde Marciana enseña toda su soledad, el sanatorio y Highway 34, son escenario y vos del comportamiento demencial, de lo aséptico ante el mundo real, sus sueños, sus comportamientos potencian una actitud frente al escenario, para estos la realidad es otra, los parques, las avenidas tienen otra dimensión tanto idílica como simbólica.

“Una lógica pequeña”. “Es una lógica con techos, lluvia, una lata vacía de cerveza...Un gato vive la vida de la ciudad. La lógica del gato es de la calle, de la sangre, de la basura y la mierda trip trip trip.” (Chaparro Madiedo 1992, 153).

El escenario de la ciudad en este caso es la “ciudad del gato”, unidad cultural que proviene de un trabajo interpretativo por parte del destinatario, “imaginarios urbanos” “parafraseados” por el lenguaje verbal utilizado para “estabilizar” y “organizar”.

“Fundamentalmente en forma de marcación territorial”.²² (Rocco Mangieri 1994, 105). Este imaginario o escenario simbólico funciona como representación de una resistencia “colectiva” consciente o inconsciente frente a lo “normativo” y “totalizante”. En este caso se asimila al imaginario del joven que asume la derrota del pasado, del presente y cuyo futuro “inmediato” no responde a la construcción de un sueño.

²² Para el autor la “ciudad como objeto semiótico debería ser vista desde dos movimientos de lectura (interpretativo y generativo) a la vez: desde su constitución como <gramática y sintaxis> como producción del enunciado urbano.” (Rocco Mangieri 1994, 105)

“*Cielitos restringidos*”. Marciana y Highway recorren las carreteras en un camión tanque de gasolina. La soledad, el vacío se muestra a través de una aprehensión icónica. Las metáforas, “cielos restringidos”, “el olor de los días”, generan imágenes asociadas que extienden la descripción, aunada en una alta concentración semántica que “golpea” los sentidos.

“*Ruta 34a Meissen*”. “La séptima”, “la 24”, “la 33”, “Santafe”, “la 63”, “la calle 72”, el “Parque Nacional”, “la Orquesta Distrital tocando era la piragua, era la piragua de Guillermo Cubillos era la piragua era la piragua.”(Caparro Madiedo 1992, 165) bambalinas. Son nombres comunes para la ciudad de Bogotá, nombres que se funden con malecón y playa. El escenario proyecta el caos de la ciudad moderna así mismo, la pérdida de un sentido colectivo, se convierte pues en un “disfrute” de la percepción, del momento. La ciudad es para el personaje Sven una constante reinterpretación, como un “*metalenguaje*”. Rocco Mangieri refiere a estos *metalenguajes* como:

Metalingüajes que sobredeterminan el sentido del <vivir en la ciudad> al poder acceder a nivel de <sistema de señales> y <sistemas de símbolos> (el graffiti, toda la señalización <improvisada> por los habitantes, las intervenciones espontáneas en momentos urbanos, lexicalizaciones de lugares, etc.). (Rocco Mangieri 1994, 108).

Debemos agregar a esto que el escenario de ciudad pasa por un fuerte imaginario “individual” o por lo menos del personaje, por consiguiente el “autor” entreteje a la “ciudad física” un “mundo posible” con un alto grado de complejidad.

“En el fondo se veía la ciudad con todo su murmullo confuso de luces, ruidos y muertos que reían, cagaban, hablaban y fumaban... De pronto todo estuvo en silencio. Miré de nuevo la ciudad y una nube de ceniza venía hacia nosotros.” (Chaparro Madiedo 1992, 177-178).

“*Jirafas con leche*”. Alain visita el hospital, la tumba de Marta “su perra”, va al hipódromo, visita a Régine y al “Bar la Gallina Punk”. Lo hace los diferentes días de mayo, al final toma el tren se queda dormido y sueña con “Jirafas amarillas en la mitad de un vaso de leche” (Chaparro Madiedo 1992, 186)

El personaje Alain hace un trasegar por las reminiscencias y repeticiones de los escenarios a través de su diario vivir, se libera de los preceptos del sentido común. Su experiencia es lo que Isaac Joseph ha denominado al referirse a ese primer contacto con el escenario público como: “La experiencia del abandono y desamparo de existir en beneficio de las ansias del ser existente.” (Isaac Joseph 1988, 14).

Los personajes de *Opio en las nubes* se liberan de lo normativo y actúan en un desdoblamiento puramente subjetivo. En la constante reinvención y así mismo significación de los escenarios los personajes ahogan todo: sus gritos, deficiencias y dolor. Es solamente a través del presente que se perciben las formas del vacío y la soledad.

Las actuaciones y las formas concretas del existir son las de seres sonámbulos. Isaac Joseph se refiere a estos como seres “pragmáticos”. “Ha renunciado a encontrar el sentido: lo conoce de antemano y con exceso²³” (Isaac Joseph 1988,16).

El absurdo y las relaciones inmediateistas reconstruyen el escenario de la novela. Es un escenario del exceso, del automatismo, la velocidad, la soledad. El escenario de *Opio en las Nubes* se construye a partir de una alianza entre individuo-música-ciudad.

²³ El autor presta atención a como “el sonámbulo no está liberado de esa obsesión de la gran catástrofe, la obsesión de la muerte” (Isaac Joseph 1988, 17). Es el caso de la novela *Opio en las Nubes* en la que el terror lo invade todo.

6. Tres escenarios: multiplicidad, heterogeneidad, fragmentación

En “*Sin remedio*”; “*El Caballero de la invicta*”; “*Opio en las nubes*”, se tejen escenarios simbólicos, representaciones heterogéneas, micro-lenguajes que propician que muchos paradigmas convivan al interior de cada texto. En su interior los escenarios son preludios de intercambios sociales, “lugar donde las civilidades se redefinen cotidianamente”. Como asegura Isaac Joseph al referirse a la *reserva* momento en que los normales y los estigmatizados interactúan en un escenario para grabar y extrapolar una serie de “fenómenos infinitesimales”. (Isaac Joseph 1988, 103).

El escenario es con el tiempo, los actantes y las funciones uno de los elementos fundamentales en la sintaxis narrativa de las tres novelas. A través del escenario se lee la noción histórica como también elementos vinculados a la percepción, es interesante ver que en la mayoría de los escenarios representados en las tres novelas estos se hacen evidentes de forma subjetiva por medio de las sensaciones “visuales o auditivas”. Así mismo, los escenarios dotados de un fuerte contenido semántico, hablan indirectamente de los personajes y contribuyen metonímicamente a su definición. Los escenarios se caracterizan por profundos significados simbólicos, se independizan y se hacen “metalenguaje”. En ocasiones se “olvidan” los escenarios y sus características físicas y geográficas para encontrar segundos significados implícitos, la referencia de otra “realidad” o “mundos posibles”. Los objetos y la “meticulosa” representación de los escenarios constituyen signos fundamentales que dan coherencia a las historias y a las relaciones que se establecen.

Escobar, Personaje de “*Sin remedio*”, Sven de “*Opio en las nubes*” o Berenice y su familia de “*El caballero de la invicta*” están rodeados por profundas ambigüedades; además son seres-personajes de una “oscura” “angustia existencial”, el valor que estos atribuyen al

escenario muestra su estado psicológico y subjetivista. Se trata aquí en términos de Sartre de una “angustia” de aquellos que han tenido “responsabilidades”, sus acciones los enfrentan a posibilidades y las decisiones que tomen los comprometen con la sociedad. En esa medida los personajes son responsables o mejor aún deben asumir las consecuencias de sus pasiones, es por esto que el porvenir o el “por hacer” en el caso de Escobar y Sven es una decisión que esta siempre a la espera. Refugios como la música, la droga, el sexo y los recorridos por escenarios decadentes se hacen solución ante el aparente “desamparo”, signos de soledad, amargura, desconfianza, son recurrentes a través de las representaciones que “subjetivamente” se muestran para el lector.

Los personajes viven una pérdida de afectividad, por momentos la angustia, la alienación, el aislamiento se sustituyen por un existir mecánico. Su experiencia, su lenguaje cultural, están dominados por categorías espacio-temporales, su modo de conducirse es regularmente en el “ahora”, en el “momento”. María del Pilar Lozano Mijares cita una de las afirmaciones de Fredric Jamenson sobre el “ocaso de los afectos”, quien al referirse a la denominada posmodernidad la caracteriza como: “esquizofrenia, la fragmentación, la autodestrucción y la muerte del sujeto en tanto que final del yo”. (Lozano Mijares 2007, 98). Al final no hay escenario de la utopía, sólo se vive uno más. “*El Caballero de la invicta*” y “*Opio en las nubes*” auguran a través del tejido narrativo un escenario en crisis, la “ciudad escenario” que es bombardeada o hecha cenizas, estas dos novelas más que poner la realidad extra-textual ante nuestra vista lo que hace es crear y definir fenómenos de expansión textual, la amplificación, la representación por citar algunos. Las particularidades preestablecidas se dilatan o se transforman por individuos que no están dispuestos a la normatividad o a etiquetarse dentro de unas reglas dominantes por eso son seres que no pertenecen a ningún lugar y que no reclaman una reivindicación, solo están y existen en el presente narrativo. Se componen de efectos de tensión, por eso los signos se dilatan y se muestran en apariencia, son personajes indisolubles en el modo en que se

conducen a través de la realidad narrativa más sin embargo, su función o su importancia parece reducida por sí mismos.

El lenguaje individual de los personajes produce la negación de ese otro lenguaje normal, es el caso de “*El caballero de la invicta*”, su barroquismo parece en ocasiones una lengua perdida en el tiempo o el de “*Opio en las nubes*” donde la música y la droga son modos dominantes de expresión. La heterogeneidad y la pluralización de lenguajes conducen al punto extremo de una sociedad fragmentada por lo menos lingüísticamente²⁴. De manera, que el lenguaje individual se hace ineficaz y el concepto de realidad deja de existir, se destruye por una hiperrealidad. En las novelas sucede el fracaso de lo nuevo, es un mundo, un escenario convertido en imagen de sí mismo, como un espectáculo, multitud de imágenes superpuestas de un mismo rostro.

El personaje Escobar es un “simulacro” de una búsqueda aparente, de un pasado desaparecido, es mimesis y juego. El presente y los escenarios sólo se representan a través de imágenes de sí mismo, por eso confunde pasado y futuro en su único presente o “habitar” de las cosas y hace difícil analizar y entender el presente con las representaciones estéticas del pasado.

Los personajes quedan inhabilitados para hallar un sentido en la “aparente” “realidad” que los rodea, son seres “esquizofrénicos” a los cuales cuesta mucho ordenar de forma coherente el pasado, el presente y el futuro por lo menos el de sus identidades pues no la

²⁴ Sucede lo que Jamenson refiere como “pastiche” “Una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico... el pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor” (Lozano Mijares 2007, 99). Cita tomada de: Lozano, Mijares María del Pilar. *La novela española posmoderna*. Biblioteca de teoría Literaria y literatura comparada. By Arco/Libros., Madrid 2007.

conciben como algo estable. Funcionan como fragmentos o retazos amarrados, la vida psíquica no persiste a lo largo de la narración y están condenados a vivir en un presente perpetuo, de modo que el pasado no tiene mucha conexión y el futuro es incierto. Los personajes en las tres novelas no tienen claro sus proyectos y viven su presente como una irrealidad, como una pérdida de sentido: perdidos los significados, los significantes se hacen imagen, imagen sobre imagen. Al perder la capacidad de distinguir son convertidos en “simulacros” de imágenes fragmentadas, discontinuas y heterogéneas como un *collage* que responde de golpe a los “afectos” que se le presentan.

El escenario es creado por ellos como un “ordenador” o “programa de televisión” donde se pretende abarcar demasiada información a través de marcas, objetos y/o sonidos, es decir, ideas que nos expresan escenarios, es el caso de los títulos de las canciones en *Opio en las nubes* donde se enuncia un sentimiento o estado de ánimo con una “aparente” reciprocidad al contexto en que vive el personaje o de un microscopio en *El caballero de la invicta* donde más que el estudio de las células observamos a profundidad las relaciones amorosas y la intimidad de la casa de Virginia y Berenice.

En *El caballero de la invicta* y *Opio en las nubes* desaparece el sentido de la historia o la capacidad de retener. En los personajes se manifiesta una sociedad amnésica donde el presente se convierte rápidamente en pasado, también los escenarios textuales sufren mutaciones radicales con respecto al escenario de la “vida real”. María del Pilar Lozano Mijares utiliza el término de “hiperespacio” con relación a la denominada posmodernidad, se refiere a esta como una “aplicación de nuestra sensibilidad hacia nuevas dimensiones para las que nuestra percepción...no está preparada”. (Lozano Mijares 2007, 103). Los escenarios están recreados por variadas categorías culturales, son representaciones o manifestaciones de los mapas cognitivos de los personajes donde por lo general existe una incredulidad ante lo que se ve pues lo que importa no es la “verdad”, “la realidad”, sino la

“performatividad”, “realidades” dispersas, fragmentarias y descompuestas donde en ocasiones desaparecen las distinciones con los escenarios de la “realidad”. Los escenarios son multiplicidades de miradas rápidas y contradictorias donde esa realidad narrada no es estable sino múltiple. Las narraciones no son unilineales con respecto al espacio y el tiempo en el tejido narrativo, abogan por un relativismo, incluso por la idea de una destrucción de los mismos. Los escenarios son procesos pragmáticos que en ocasiones dificultan la comprensión y se manifiestan como una polisemia inestable e indefinida.

El sujeto-personaje en las tres novelas muestra su incapacidad para ubicarse en escenarios “ordenados”, su movilidad propicia “aperturas”, y una semiosis ilimitada. Personajes como Ignacio Escobar de *Sin remedio* son seres de locomoción inconformes con su espacio y aun con su tiempo, la pluralidad de su discurso a través del tejido narrativo, sus metáforas obsesivas, la “opacidad de su escritura”, posibilitan la revalorización de lo heterogéneo, así mismo, conduce a repensar su final apocalíptico. El retorno, la transgresión y la organización son manifestaciones de su construcción subjetiva, posibilidades que modifican la lectura en un juego de alteridad, la composición y recomposición de los referentes, propone cuadros de lo otro a modo de écfrasis (descripciones precisas y detalladas) pero que no son más que el “yo” incesantemente fragmentado, diferido y multiplicado. La ciudad, los escenarios se semantizan, se despliegan y se hacen especulativos, performances del pensamiento subjetivo. Rocco Mangieri refiere al “texto-ciudad”: “como fases imbricadas de seducción, y manipulación, a través del significante espacial...espacios que intimidan, seducen, obligan, tientan”. (Rocco Mangieri 1994, 114). Es decir, que el personaje en su recorrido por la ciudad instaure semiologías, es “enunciatorio” y “enunciador” de especulaciones (comparable a decir que es autor y lector implícito), las descripciones permiten pensar el “vivir en la ciudad” o el “vivir la ciudad” con relación al personaje Ignacio Escobar.

En las novelas todo es considerado objeto de comunicación, sin embargo, es difícil concebir las historias como puntos de vista unitarios, el cruzarse con múltiples imágenes, reconstrucciones e interpretaciones coadyuva a concebir la realidad como lo hacen los medios “masivos de comunicación”. María del Pilar Lozano Mijares señala sobre la “oscilación”, la “pluralidad” y la “pérdida de sentido” en los principios de realidad: “Una realidad virtual e individual que depende del ojo que la mira, y que se proclama tan válida como cualquier otra”. (Lozano Mijares 2007, 88). La pérdida de sentido de esa realidad que se les presenta a los personajes es producto de un desarraigo y de una liberación que ofrece diferencias y alteridades. De ese modo, entiende el espectador que ese es un “mundo posible” entre los “mundos posibles”.

Las novelas *Sin remedio*; *El caballero de la invicta*; *Opio en las nubes*, proporcionan una suerte de espiral que transforma la realidad en signos e imágenes, las actividades de los personajes tienen lugar en contextos artificiales producto de los imaginarios que los circundan, por lo tanto la localización de problemas y conflictos es interior lo que se podría denominar como “modos de esquizofrenia” o comportamientos que manifiestan una pluralidad de personalidades con respecto a las situaciones a las que se enfrentan. Es el caso de Sven personaje de *Opio en las nubes*, sus manifestaciones concretas en el intento de construir una identidad individual varían constantemente, sus acciones son inesperadas y se gestan casi de modo “automático”. Alberto Melucci al referirse a la psicología occidental afirma que: “son muy individualistas, y es ésta una seria limitación por cuanto no prestan excesiva atención a los contextos sociales y culturales en los que se producen las experiencias individuales y, en consecuencia, los desordenes y sufrimientos psicológicos”. (Melucci 2001, 75). La liberación de las energías interiores provoca en el personaje una indeterminación individual debido a los cambios de actitud. Sven se libera en el alcohol, la droga, la música, el sexo. Comprender el origen de ese desorden individual conduce a un exceso de posibilidades, al querer “anhelar” ser todo, en todas partes, a expandir el ámbito

simbólico y enfrentarlo con la capacidad de acción real, es una presión de elección y selección. Alberto Melucci sostiene que:

Los individuos contemporáneos habitan en un mundo altamente diferenciado, y se ven confrontados con un abanico creciente de posibilidades. Su problema estriba a menudo en tomar decisiones, en restringir el campo de su experiencia frente a un flujo excesivo de estímulos perceptivos y afectivos. (Alberto Melucci 2001, 75)

Los personajes se perciben como seres autónomos, autosuficientes al menos en su individualidad. Se hacen evidentes sus cualidades más decadentes cuando se enseñan sus intimidades; lo privado, lo oculto. Precisamente en *El caballero de la invicta* los conflictos están relacionados con un profundo nivel individual donde se forma el sentido y se extiende a nuevas formas de dominación es el caso de la corrupción y el clientelismo de las clases dominantes. En este caso la construcción de una entidad colectiva se hace desde la ruina, la decadencia de esos apellidos tradicionales y la miseria de una ciudad.

Vemos el interior a través de rutinas, movilidades, descubrimientos de la vida íntima, sentimientos y miedos que confluyen en múltiples construcciones de sentido. Isaac Joseph refiere que: “Las rutinas son la meteorología del vínculo social, son micromateriales de expresión que constituyen un saber de las circunstancias en su estado de hecho y que ahorran el trabajo de definir situaciones en un espacio-tiempo”. (Joseph 1988, 98). Sin embargo, a los personajes de *El caballero de la invicta* les cuesta transitar de un tiempo a otro transfiriendo las experiencias, lo adquirido se desvanece o se hace inútil. Las historias entrecruzadas como en un ordenador o pentagrama son producto del azar y no de la

voluntad o la libertad. ¿Quién soy? ¿Para dónde vamos? Son preguntas para la sociedad del tejido narrativo donde la multiplicidad hace que se diluya la noción de identidad.

En las novelas, el sujeto-personaje se desvanece en un “aparente” no-tiempo, en lugares múltiples y heterogéneos, los escenarios de ciudad se “construyen” y se “deconstruyen” son “heterotopías” en términos de Foucault es decir, lo disperso, lo heterogéneo, “red de relaciones” que delinear lugares que son irreducibles unos a otros.

El espacio de la nueva episteme se presenta como una ciudad que contiene mundos infinitos y mutuamente excluyentes: radicalmente discontinuo y heterogéneo, existente e inexistente al mismo tiempo, yuxtapone mundos de estructura ontológica incompatible. (Lozano Mijares 2007, 171).

Los escenarios se alteran se relativizan y acogen proposiciones falsas y verdaderas, no entienden de límites, sobre-imponen otros escenarios excluyentes. Por eso, el “aparente” desorden del centro a la periferia de la periferia al centro, la “ruptura” de las fronteras espaciales, escenarios extraños dentro de escenarios familiares, el espectador atribuye “equivocadamente” características propias de un escenario a otro, provoca así otro escenario “irreconocible”.

Los escenarios de ciudad se congelan en el eterno presente narrativo, pero los acontecimientos y las experiencias lo “deconstruyen”, los escenarios están contruidos por imágenes “hiperreales” y nos obligan a confundir “realidad” y ficción. Es el caso del metro y las estaciones en *El caballero de la invicta*, o del mar, el malecón, la playa de *Opio en las nubes*, o de Guanzacá en *Sin remedio*. La conciencia del tiempo parece ser absorbida

por los escenarios, el pasado se construye a través de fragmentos o simulacros sin abandonar la óptica del presente, no obstante, ese presente es incapaz de proyectarse hacia un futuro. Las novelas conducen a la inmersión en la metaficción, a la indeterminación ontológica del mundo “real”, a la desconfianza de los hechos que se cuentan, incluso de su re-presentación pues nos cuestionamos si en verdad las cosas son como nos dicen que son.

Conclusiones

Las novelas *Sin remedio*, *El caballero de la invicta*, *Opio en las nubes*, las tres novelas a las que he dedicado reflexiones sobre el concepto de ciudad-escenario constituyen semiosis ilimitadas, relativismos que diseminan los significados. En ellas la crisis, la desconfianza ante la idea de progreso se manifiestan como una “realidad” descompuesta en imágenes, la realidad narrativa ocasiona que la búsqueda de lo insólito y la novedad del comportamiento cotidiano sea algo banal y sumiso ante el sistema que se les impone. No importan mucho la libertad o la verdad, solo la vivencia en el constante presente, la individualidad ante el mundo que se me presenta, los personajes además de la pérdida de sentido, se caracterizan por un desarraigo por el pasado y el futuro; vivir en el presente perpetuo son manifestaciones de su “identidad”.

Perdidos los significados de los escenarios, los personajes son esquizofrénicos y pierden su identidad, carecen de proyectos y experimentan la irrealidad, la ausencia de sentido. Los sujetos fragmentados, heterogéneos “perciben” a modo de “*collage*”.

Al terminar este estudio encuentro una serie de preguntas que, sin duda, prefiguran futuras investigaciones sobre el concepto de ciudad-escenario, ¿la pérdida de identidad es una condición permanente de la experiencia contemporánea? La percepción de tener a disposición múltiples posibilidades, múltiples tiempos y escenarios para la acción determina los modos de acción; estas últimas, las acciones me dicen ¿quién soy yo?, ¿quiénes somos? Los escenarios en las novelas estudiadas se prefiguran como incertidumbres de la “acción”, como experiencia individual, así los personajes son estructuras estables por breves momentos, mientras se identifican con el momento.

Queda claro que el concepto escenario-ciudad es una búsqueda permanente, un contrato de inteligibilidad que los textos narrativos proporcionan, que contienen perspectivas ideológicas, temáticas, simbólicas y propuestas de valores que se adecuan o se oponen a las nuestras. A sí mismo, *iconización* que refiere elementos descriptivos que generan ilusiones de realidad, que describir es “descomponer”, que trasladar es un sentido suplementario del pensamiento humano, que nombrar es ya proyectar mundos posibles. Además se concluye que el lector recupera y modifica el escenario narrativo. Que los personajes y los escenarios son parte vital de los ejes de narración y que así mismo se corresponden.

Aunque las novelas prefiguran altos grados de movilidad es imposible abarcar la totalidad del concepto escenario-ciudad, este se nos muestra primero a través de la intencionalidad del creador y de la expansión textual, que gracias a esto podemos construir un “mundo” de ficciones capaz de establecer relaciones significantes, de concordancia y discordancia con el mundo “real”. Así mismo, se entiende que hay modos de apropiación, de “habitar” y de ser un sujeto recontextualizador que se relaciona con el escenario que se le propone, que al hacerlo lo que se hace es resignificarlo. La ciudad-escenario es palabra, imagen, sonido siempre distinto, siempre nuevo.

Estas ciudades-escenario han sido apresadas en las tres novelas, la ruptura de su sintaxis, el uso de las relaciones semánticas, las estructuras recursivas, hacen evidente lo epistemológico, ontológico y antropomorfo que se proyecta en una narrativa de ciudad. Además, se entiende que esa narrativa es múltiple, polivalente dentro de la visión de su mundo. Esta investigación reconoce lo heterotópico de los escenarios, su “realidad” como algo construido por medio de nuestros lenguajes, discursos y sistemas semióticos. También que dentro de la narrativa contemporánea el concepto de ciudad-escenario es una concepción heterogénea que apunta cada vez más a lo carnavalesco y a lo indecoroso en los términos de Mijail Bajtin, lo contrario a las normas y al canon se relacionan cada vez

más con la polifonía de discursos, el carnaval y la intertextualidad. Simultaneidad que espera ser tema de futuras investigaciones.

Esta investigación ha querido mostrar las particularidades y las multiplicidades de los escenarios en tres novelas de la literatura colombiana, tres novelas que en una década se constituyen en renovadoras e imprescindibles dentro de los estudios de la narrativa en Colombia. No obstante, se quiere visualizar que los sujetos-personajes son cada vez más fragmentados y multiplicados a la vez debilitados y, en ocasiones, privados de la posibilidad de autoanálisis; a buscarse en sus propias dudas e imágenes. Que además se observa que la heterotopía, lo descentrado y fragmentado de las narrativas cada vez se asemejan más a un laberinto o enorme “centro comercial” donde toman partido la ironía, la discontinuidad y el caos propios de un presente, presente que “pocas” veces intenta superarse porque destila nostalgia y soledad. La “comprensión” de estas narrativas está relacionada con una pérdida del “yo”, a la muerte de las utopías y a un hedonismo subjetivo que se manifiesta siempre tras un desencanto, puesto que la revolución pendiente nunca se llevará a cabo.

Bibliografía

Narrativa

*Caballero, Holguín, Antonio. *Sin remedio*. Editorial la Oveja Negra. Bogotá. 1984.

*Chaparro, Madiedo, Rafael. *Opio en las nubes*. Santa Fe de Bogotá: Colcultura. 1992.

*Moreno, Durán, R. H. *El caballero de la invicta*. Planeta colombiana editorial. Bogotá S.A. 1993.

Conceptual

*Augé, Marc. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Un antropología de la sobremodernidad*. España: Gedisa, 1993.

*Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI Editores, 1997.

—, *Elementos de Semiología*. Comunicación. Alberto Corazón Editor. Edición en español 1971.

*Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México 1965.

* Cruz Kronfly, Fernando. *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Planeta Colombiana Editorial, S.A. 1998.

*Chaparro, Arboleda, Armando. Revista Gavia. *Criterios para hablar de la ciudad como objeto de una tendencia literaria en Colombia a partir de los años 70*. Universidad Francisco José de Caldas. Bogotá. No 5, Abril de 2009. Pág. 79.

*Greimas, Algirdas. *Sémiotique et sciences sociales*. Éditions du Seuil, París. 1976.

* Giraldo, Luz Mary. *Ciudades escritas*. Ed. Convenio Andrés Bello. Bogotá. 2001.

—, *La novela colombiana ante la crítica de 1975 a 1994*. Centro Editorial Javeriano, Universidad Javeriana, Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle. Santiago de Cali. Marzo de 1994.

*García, Moreno, Beatriz. Compiladora. *La imagen de la ciudad en las artes y los medios*. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y ESAP. Publicada en el 2000.

* García, Canclini, Néstor. *Imaginario Urbanos*. Ed. Universitaria de Buenos Aires. 1997.

—, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F. Editorial Grijalbo. 1995.

* Joseph, Isaac. *EL TRANSEUNTE Y EL ESPACIO URBANO Ensayo sobre la dispersión del espacio público*. Editorial Gedisa, S.A. Buenos Aires, Argentina. 1988.

*Lotman, Luri. *La semiosfera II Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Ediciones Cátedra, S. A. 1998.

* Lozano, Mijares María del Pilar. *La novela española posmoderna*". Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada. By Arco/Libros., Madrid 2007.

* Jaramillo, Morales, Alejandra. *Bogotá imaginada: narraciones urbanas, cultura y política*. Panamericana Formas e impresos. Bogotá. 2003.

*Mangieri, Rocco. *Escenarios y actores urbanos del texto-ciudad elementos para una semiótica urbana*. Fundarte. Caracas 1994.

- * Melucci, Alberto. *Vivencia y convivencia teoría social para una era de la información*. Editorial Trotta, S.A. Madrid 2001.
- * Montoya, Gómez Jairo. *Gramatología o etnología de lo cercano: la ciudad como escritura*. Revista Universidad del Valle. N-14. Agosto de 1996.
- *Pimentel, luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo veintiuno editores. S.a. de c.v. 2001.
- *Pergolis, Juan Carlos. *Las otras ciudades*. Universidad Nacional. Bogotá. 1995.
- * Pineda Botero, Álvaro. *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*. Tercer mundo editores. Colombia. 1990.
- * Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, EU: Ediciones del Norte, 1984.
- * Romero, José Luis. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Quinta Edición. Ed. Siglo XXI. Argentina. 2001.
- * Silva, Armando. *Imaginario Urbanos, cuarta edición aumentada*. Tercer Mundo S.A. Bogotá. 2000.
- *Utley, Gregory James. *Critical aspects of parody, irony, and satire in recent narrative works of R. H. Moreno Durán*. UMI Company. Michigan. 1997.
- * Zubiaurre, María Teresa. *EL ESPACIO EN LA NOVELA REALISTA Paisajes, miniaturas, perspectivas*. Fondo de cultura económica. México. 2000.
- *Varios Autores. Revista: *Cuadernos de literatura narrativas, poéticas y voces literarias del siglo XX desde el XXI*. Bogotá, Colombia. V.14. N 26. Julio-Diciembre. 2009.