

**Cartografía simbólica en la ciudad de Bogotá a partir de la narrativa urbana
en la década de los 80. Análisis de las novelas *Sin Remedio* y *Los parientes
de Ester***

CRISTIAN FELIPE GARCÍA SPINA

Monografía para optar al título de Sociólogo

Asesor: Jhon Alexánder Idrobo Velasco

Universidad Santo Tomás de Bogotá

Facultad de Sociología

Bogotá D.C.

2017

Tabla de Contenido

1- Planteamiento del problema de investigación:	3
1.1- Contexto:	3
1.2- Justificación:	6
1.3- Objetivos de investigación:	8
2- Estado del arte:	9
3- Marco teórico:	13
3.1- Base teórica:	13
3.2- Sobre la narratividad como categoría de análisis central:	16
3.3- Cartografía simbólica y producción literaria:	23
3.4- El espacio como categoría:	27
4- Marco metodológico	31
Capítulo 1: El proceso de urbanización de la ciudad de Bogotá:	35
1.1- Orden visual y narrativo: Del Bogotazo a la Bogoteida:	35
1.2- De la ciudad en movimiento: Centros y periferias, rizomas urbanos en la urbe moderna:	48
Capítulo 2. Bogotá contada: cartografía simbólica a partir de las novelas <i>Los parientes de Ester</i> y <i>Sin remedio</i>.	59
2.1- La Bogoteida: Ciudad errante.	61
2.2- La modernidad y el fracaso, hondonada en Los parientes de Ester:	66
2.3- De la utopía al tedio: Estética del absurdo:	71
Conclusiones, Mapeando la ciudad de Bogotá: De la autodeterminación a la vorágine de la significación.	78

1- Planteamiento del problema de investigación:

1.1- Contexto:

Observar la ciudad narrada es adentrarse en la significación y vivencia del espacio urbano, encarnado en un crisol de formas disimiles de habitarle y transformarle, acaso porque se le represente de forma lineal y esquemática o como un cumulo caótico de experiencias que sólo pueden ser significadas en lo fragmentario. La ciudad vivida es a su vez ciudad olvidada, sólo se puede habitar desde la experiencia que constituye en sí la mirada disruptiva de los sujetos en correspondencia al espacio, puesto que se encuentra ante la superposición conflictiva de imaginarios y formas, que crean lo que se podría denominar como *vida urbana*.

Dicha heterogeneidad de la vida urbana se puede observar desde los diversos procesos que ha sufrido la ciudad contemporánea dentro de la conformación espacial, en lo referente a los problemas que le transgreden y a los fenómenos sociales, económicos, políticos y culturales que constituyen los elementos de la representación circunstancial que hace un individuo sobre un momento delimitado de su existencia en tanto que lo determinan, puesto que este no es ajeno a la realidad; en concordancia, es permisible generar una analogía entre la experiencia individual con la construcción de la creación literaria referente a la narrativa, como posibilidad significadora de dichos fenómenos en la conformación de una *cartografía simbólica* del espacio vivido, definido a través del acto de escribir. En este sentido, la estructura narrativa creada desde el género novelesco sobre la ciudad, tiene una estrecha relación con las concepciones del mundo que se han formado desde la modernidad y la posmodernidad.

El acto de definir es en cierto sentido un proceso de creación y negación, de ordenamiento y ruptura que involucra un antes y un después. Con relación a lo que se ha definido se establece una idea nueva, ya sea porque no existía con

anterioridad una correspondencia con el fenómeno, o porque lo que existía no proporcionaba el sentido esperado, al fin de cuentas definir es dar sentido. El lenguaje no se establece como una estructura estática, sino que está en constante descubrimiento y creación, en lo que se podría denominar como un proceso de significación de la realidad que se forma como un puente de conexión entre el individuo y su entorno; individuo que no se encuentra aislado, sino que halla en lo que transgrede sus sentidos, la vivencia significada y significadora, entendida y desentendida, *narrativizada*.

Ahora bien, se puede considerar la doble relación que se establece entre lenguaje y realidad; el lenguaje preforma la realidad subjetivada, al tiempo que esta transforma el lenguaje, lo cual se puede hallar en la lectura que hace Armando Silva sobre el espacio social y su construcción física y simbólica:

Si aceptamos que la relación entre cosa física, la ciudad, vida social, su uso, y representación, sus escrituras, van parejas, una llamando a lo otro y viceversa, entonces vamos a concluir que en una ciudad lo físico produce efectos en lo simbólico: sus escrituras y representaciones. Y que las representaciones que se hagan de la urbe, de la misma manera, afectan y guían su uso social y modifican la concepción del espacio (Silva, 2006, pág. 13).

El desarrollo de la novela urbana en Colombia data de la década de los setenta, como diferenciación de lo que se concebía como la novela citadina, puesto que es en esta época que “lo urbano deja de ser un simple escenario de los acontecimientos novelados para convertirse en el suceso literario mismo” (Mejía Correa, 2009, pág. 72) desde lo cual se estructura una nueva forma de narrativizar el acto, de concebir el espacio, así como de cartografiarlo, dadas las transformaciones entre la ciudad y sus representaciones, entre el mundo preformativo de los mapas, o la incipiente metamorfosis de los croquis y los planos que sus habitantes crean. Siguiendo la idea de Mejía, en la novela urbana:

la periferia externa del mundo objetivo de la novela de ciudad se ha pasado a la vida psíquica interior. Pero la visión es parcial y fragmentada, caótica.

Las cosas y los hechos, generalmente, carecen de sentido y el protagonista se pregunta por el significado de su propia vida (Mejía Correa, 2009, pág. 72).

Es necesario entender el género de la novela como una creación que no se encuentra desligada de la realidad, pero que sí constituye una especie de rechazo a la misma, puesto que se encuentra ante la imposibilidad de establecerse como realista, ya que no puede abarcar en su estructura la *realidad total*, porque se crea sobre lo que Camus denomina como “una mutilación voluntaria, operado sobre lo real”, así como tampoco se puede instaurar en lo formal como rechazo total de lo real, puesto que “puede llegar a vaciarse cada vez más de contenido real, pero le espera siempre un límite” (Camus, 2014, pág. 250); siguiendo la idea de Camus, Aguiar –citado por Valencia– manifiesta que:

Entre el mundo imaginario creado por el lenguaje literario y el mundo real, hay siempre vínculos, pues la ficción literaria no se puede desprender jamás de la realidad empírica. El mundo real es la matriz primordial y mediata de la obra literaria; pero el lenguaje literario no se refiere directamente a ese mundo, no lo denota: instituye, efectivamente, una realidad propia, un heterocosmo, de estructura y dimensiones específicas. No se trata de una deformación del mundo real, pero sí de la creación de una realidad nueva, que mantiene siempre una relación de significado con la realidad objetiva (Valencia Carvajal, 2013, pág. 14).

La ciudad se presenta como el farol de creación de una nueva narrativa que se expresa en el lenguaje de una manifestación particular, suscitando una coyuntura con la forma en que se vive y expresa el espacio urbano desde la masificación del mismo, comenzando desde la construcción de los imaginarios que dan cuenta de este cambio vivencial y estructural de las ciudades, lo cual representa un punto de inflexión con la narrativa tradicional, “la concepción de la ciudad es superada como simple tópico, en cuanto la ciudad deja de ser escenario y se convierte en proveedora de la estructura ideológica que permite construir el mundo imaginado, podemos hablar de una novela urbana” (Mejía Correa, 2009, pág. 71).

En concordancia, Torres define este tipo de narrativa como "...actual, urbana, fragmentaria, escueta, hiriente, muestra la ciudad de hoy, plural, desdentada, violenta, desconfiada, que rasguña, donde el pasado se mezcla con las arrugas de lo nuevo" (Torres, 1998, pág. 1), ciudad caótica y desplegada en la necesidad narrativa de sus creaciones, puesto que la novela se establece como punto de enunciación de diversas formas de proscribir lo vivido, ya que son sus personajes disimiles y errantes los que producen el testimonio.

1.2- Justificación:

Uno de los sentidos por los cuales las manifestaciones literarias son propensas al análisis sociológico e interdisciplinar, tienen relación con la posibilidad de entender las condiciones propias de su creación, así como la significación que se establece de la realidad social desde el texto, como manifestación del pensamiento individual o colectivo de un estado de cosas, considerando que este es "esencialmente histórico (...) cada manifestación del pensamiento es un momento en un encadenamiento histórico y es también -si bien no exclusivamente su expresión" (Castoriadis, 1997, pág. 3).

Así mismo, la literatura y el arte en general como manifestación cultural nos remontan a la necesidad de observar sus aspectos constitutivos tanto en la creación como el consumo de la obra, pues la cultura es uno de los focos de intereses del análisis sociológico y su hibridación con los fenómenos sociales. Desde el análisis de la sociología es preciso observar cuál es el papel que juega el arte dentro de la sociedad, es decir, el impacto discursivo desde el cual se moldean determinadas maneras de actuar y concebir la realidad por parte de los sujetos. En este sentido se establece una relación mutua entre artista, obra y espectador, que conlleva a un análisis de las distintas etapas de creación y consumo de la obra.

La manifestación del arte no sólo corresponde al creador de la obra dentro del campo de producción artístico -lo que desde una opinión personal supondría el

reduccionismo del impacto que puede tener la creación dentro de los diferentes planos sociales y viceversa-, sino que se remonta a la posibilidad de entender su valor social y las condiciones en las cuales ha surgido, así como su influencia dentro de los procesos culturales y políticos.

La importancia de la relación de la construcción del espacio y la creación literaria se halla cuando se procura observar el texto como la representación circunstancial que hace un individuo sobre un momento determinado de su existencia, que no es ajeno a la realidad, y que se establece con el espectador a partir de la reconfiguración de la obra por parte del lector, pues marca una pauta de modificación del sentido de la obra y de la vida del mismo -por lo tanto de su entorno, o de la percepción que posee sobre este-, en otras palabras, forma la navegación sobre una cartografía dada por el desarrollo literario.

De acuerdo con lo expresado se puede concebir la construcción narrativa generada desde la novela urbana, con relación a la creación de un espacio simbólico referenciado por la reciprocidad establecida entre el escritor y su entorno -como forma de imaginar y expresarlo-, referenciado por su sino, en tanto es desde este donde enmarca su posibilidad creadora; así pues, la relación establecida entre el escritor y su entorno, puede ser concebida desde la construcción del espacio como sustrato tanto geográfico como simbólico, como bien lo manifiesta Gutiérrez:

El concepto de ciudad, pues depende más de su dimensión simbólica que de su dimensión física. Y es en la construcción de ese universo simbólico que construye un imaginario de lo que es la ciudad, donde habita lo urbano, el diálogo, y por supuesto la literatura, que se encarga de dejar en evidencia el universo simbólico que circunda en el *“novelar la ciudad”* (Gutiérrez Vanegas, 2016, pág. 9).

Siguiendo con esta idea, dicha construcción del espacio correspondería a las nociones que subyacen del acto de la escritura sobre su objeto operacional: *La ciudad*; en correspondencia con la investigación, cabe preguntarse ¿Cómo se

construye la cartografía simbólica de la ciudad de Bogotá en la década de los 70, desde las novelas *Sin remedio* y *Los parientes de Ester*?

1.3- Objetivos de investigación:

Objetivo general:

- Identificar la *cartografía simbólica* de Bogotá a través de la narrativa literaria de las novelas *Sin remedio* y *Los parientes de Ester*.

Objetivos específicos:

- Comparar la cartografía simbólica con los hitos urbanos relevantes que bordaron la transformación de la ciudad de Bogotá hasta la década de los 70.
- Establecer la relación de producción del espacio urbano con la manifestación literaria de las novelas *Sin remedio* y *Los parientes de ester*.
- Observar las múltiples grafías que se construyen sobre la ciudad de Bogotá a partir de los diferentes órdenes visuales y narrativos de los escenarios históricos, sociales y literarios.

2- Estado del arte:

El narrativizar el espacio se configura como una forma de subjetivación del mismo, desde las posibilidades propias que tienen los sujetos para expresarse, así como de los mecanismos que tienen para poder entender los símbolos que emanan del acto desde la cotidianidad, dentro del entramado del relacionarse en sociedad; en este aspecto, se plantea observar algunos escritos que se han realizado alrededor del tema, y su relación con las construcciones literarias con la conformación de la geografía -y viceversa-, desde múltiples ámbitos que trascienden el análisis sociológico, y se instauran en la alineación de una mirada interdisciplinar, consecuente a la complejidad del pensamiento

En concordancia, el libro *Atlas of the European Novel 1800-1900* (Moretti, 2001) cumple la función de hacer un recorrido por la novela Europea del siglo 19, contrastando las construcciones narrativas con las configuraciones espaciales, es decir, poniendo en evidencia la influencia que tiene el espacio sobre las formas narrativas, lo cual en principio se establece en el primer orden, la incidencia de lo geográfico sobre lo simbólico, pero también se termina materializando a partir de la reconfiguración de ese espacio que se da como *real*.

El espacio se configuraría como el escenario del cual la narrativa sustrae el contenido y a la vez, como producto histórico da cabida a su forma; así pues, la construcción de la ciudad como escenario narrativo se evidencia en el texto de Armando Chaparro *LA CIUDAD-ESCENARIO en las obras Sin Remedio, Opio en las Nubes y El Caballero de la Invicta* (Chaparro, 2010), dada la construcción de la narrativa en torno a su valor histórico, desde el cuál se pueden “leer las imágenes, los sonidos, las palabras que constituyen el mapa temático de los escenarios” (Chaparro, 2010, pág. 3) ,es decir, que le dan forma a las construcciones ideológicas y simbólicas a través de los personajes como testimonio vivo de la construcción literaria.

El texto tiene como función observar el desarrollo de los mapas cognitivos –y en cierta medida, de la configuración de la cartografía simbólica de la novela–, tomando como referencia la formación de los imaginarios que se revelan en el proceso de análisis de las novelas, desde la creación de los personajes y su relación con el espacio narrado: *la ciudad-escenario*. Como bien lo manifiesta Chaparro “Lo importante de la descripción narrativa sobre el escenario de ciudad son sus significaciones simbólicas, sus “referentes” intertextuales y culturales” (Chaparro, 2010, pág. 4), de las cuales, en el proceso de análisis de las obras mencionadas con anterioridad, recrea la construcción de tres escenarios sobre la ciudad desde su forma narrativa, que tienen relación con las construcciones simbólicas, así pues, determina su relación desde la multiplicidad, heterogeneidad y fragmentación, como formas disimiles de representar la ciudad.

En correlación con la tesis anterior, se puede observar el estudio que realiza Carlos Torres sobre la novela urbana en la ciudad de Bogotá, y que a su vez tiene gran correspondencia con lo que se desarrollará en el escrito actual, correspondiente al análisis de los imaginarios urbanos y la configuración de la cartografía simbólica en las novelas *El día del odio*, *Una y muchas guerras* y *Años de fuga*, que comprenden el desarrollo de la coyuntura histórica del *Bogotazo*.

Carlos Torres toma como referencia las construcciones teóricas de Armando Silva sobre la configuración de los imaginarios urbanos y traslapa dichas ideas con relación al análisis de la narrativa literaria urbana, con el fin de poder observar los imaginarios dados sobre la ciudad de Bogotá dentro del período histórico en cuestión; el análisis sobre los imaginarios que se desprenden sobre la ciudad y quienes la habitan está relacionada con la posibilidad de entenderla más allá del aspecto físico, como “una *red simbólica* en permanente construcción y expansión” (Torres, 1998), de igual manera como un “escenario del lenguaje, de evocaciones y de sueños, de imágenes y variadas escrituras, desde luego, es un escenario para lo literario” (Torres, 1998).

La monografía titulada *acercamiento a la novela colombiana de los setenta: Aproximación sociocrítica a las novelas Los parientes de Ester de Luis Fayad y Juegos de mentes de Carlos Perozzo* (Marín Colorado, 2007), se configura como un acercamiento a la construcción narrativa de las novelas mencionadas comenzando con la base teórica que le proporciona la sociocrítica y la teoría de campos del sociólogo Pierre Bourdieu, con el fin de poder realizar una mirada a las manifestaciones literarias desde su contexto social y cultural específico, desde el cual se pueden observar los distintos imaginarios sociales que se pueden construir o reproducir dentro de la práctica social de la escritura.

Sobre la lectura que hace la autora sobre la teoría de Pierre Bourdieu, manifiesta la importancia de lo que él denomina como *producción de valor*, en tanto constitución del sentido social del arte dentro del espacio de creación del artista y los mecanismos de consumo, lo cual dentro de la sociología se construye dentro del estudio sobre los campos de producción referentes a las condiciones sociales del artista, y de consumo referentes a los medios de difusión y manifestación con relación a los espectadores, es decir que se establece una relación causal entre el contexto social, como condiciones sociales de producción y demanda cultural y la obra, lo cual permite abarcar de manera más completa los rasgos tanto internos como externos que permiten que se produzca (Marín Colorado, 2007, pág. 16).

Otro de los puntos importantes que se evidencia en la monografía, está relacionado con la construcción de un marco referencial, como especie de cartografía histórica que permite dar forma al contexto sociocultural en el cual se desarrollan las dos novelas, teniendo como escenario Colombia, y sus procesos de transformación dentro de la modernidad, así como las construcciones de lo que la autora denomina como el entorno posmoderno, y que en última medida están relacionadas con las configuraciones de las formas narrativas y la posición que toman los autores de las novelas frente a la realidad.

Siguiendo la línea de estudio de las novelas, se vislumbra el análisis que realiza Ricardo Burgos sobre *Sin remedio* de Antonio Caballero, realizando una lectura *deconstructiva* de la obra, que tiene como fin “mostrar que el texto se somete a las mismas pautas que describe (que él mismo es un ejemplo de aquello que predica o asevera)” (Burgos, 1996, pág. 76), desde el acercamiento de la crítica que se ha hecho sobre la novela en el período comprendido entre 1990-1995, así como del análisis que hace Burgos sobre el texto, en cuanto a sus manifestaciones simbólicas y su intención lógica.

El recorrido por el estado de la cuestión del tema permite observar las nociones que se han establecido sobre la semejanza que tiene el acto narrativo con el hecho de trazar los mapas, así como de los abordajes teóricos que se han hecho desde distintas disciplinas sobre la novela y su acaecimiento con la realidad; así mismo da cabida al hecho de observar la incidencia de los procesos históricos y sus transformaciones en la forma y el contenido narrativo.

3- Marco teórico:

3.1- Base teórica:

La ciudad emerge en el torrente de la significación, en su ambivalencia determinada por los ecos de quienes la recorren, la piensan y la vivifican, o de quienes a su vez, de forma indiscriminada la destruyen, como adagio del tiempo perdido y del fracaso de las posibilidades, como lo expresa Maffesoli “ya no se trata de definir algo negro o blanco, sino de entender el vaivén en el seno de la vida social, entender el claroscuro de la dinámica social” (Maffesoli, El tiempo de las tribus., 2004, pág. 7).

El mundo de la ciudad como lo definen Navia y Zimmerman, sería “el espejo de una época en que todo parece ser circulación de signos” (Navia & Zimmerman, 2011, pág. 16), determinados por los procesos coyunturales, como formas de imposición dadas sobre el espacio, o mecanismos de reacción al vaivén de los tiempos. Así pues, el punto de partida se establecería en las construcciones desarrolladas desde la sociología urbana como base teórica, con el fin de observar la configuración del espacio urbano a través de la narrativa del género novelesco, dado que la ciudad se establece en las contracciones que delimitan su expansión y resquebrajan su forma.

De acuerdo a lo dicho, es posible observar en la dicotomía establecida entre modernidad-posmodernidad, las nociones que se han generado en la contemporaneidad asociado a lo fenoménico, constituyéndose en el punto de partida desde el cual se pretende observar la narrativa de la novela y las construcciones de los imaginarios sobre la ciudad que derivan de ella; puesto que es ciudad vivida y sentida se relaciona con la creación narrativa de los imaginarios que se forman sobre el sujeto y la otredad como condición psicológica y social, determinados por su carácter temporal y espacial, que en palabras de Ricoeur se expresa en tanto “todo lo que se cuenta sucede en el tiempo, arraiga en el mismo, se desarrolla temporalmente; y lo que se desarrolla en el tiempo puede narrarse” (Ricoeur, 2000, pág. 190); así mismo en cuanto al componente espaciotemporal,

Luis Fayad enuncia que “las renovaciones en las historias y en el lenguaje están sujetas a los cambios en las relaciones de la sociedad” (Fayad, Bogotá Contada, 2015, pág. 67).

Siguiendo con la idea de Fayad, Foucault expresa que el lenguaje es “un sistema de signos entre un sistema mucho más general de signos, que son los signos religiosos, sociales, económicos” (Foucault, 1996, pág. 96), que determinan la significación de la realidad, así como las formas narrativas que se desprenden de ella; la ciudad se evidencia como el espacio donde los signos del lenguaje toman forma, dando cabida a la narrativa literaria como enunciación de las significaciones que se expresan desde la vivencia.

El pensarse la ciudad desde la sociología daría cabida a concebir las múltiples nociones teóricas que se han construido entorno a ella, como espacio quimérico para el desarrollo y el progreso o como un escenario en tensión donde se materializa la lucha de clases, o a partir de la vivencia de lo ambiguo y fragmentario como constitución de un espacio enmarcado en los posmoderno, revelada en los procesos de transfiguración de la cultura y su geografía, dadas las transformaciones que ha sufrido la ciudad en la contemporaneidad y que han dado paso a las *ciudades globalizadas*. En concordancia, la ciudad se revela como escenario y forma del *entorno sociocultural*, donde “se produce la simbiosis entre el individuo y la sociedad, entre la trayectoria vital de las personas y el grupo, entre la localidad y la sociedad” (Plata, 2000, pág. 126), así como se estructuran las nociones sobre la otredad, aquel que figura como extranjero, desde el *cruce de miradas* que crea y significa el espacio, ya sea en su recorrer físico o simbólico.

Es pues ineludible aclarar dicho proceso al considerar la percepción que tienen los sujetos sobre lo que viven, lo cual en este caso estaría determinado por la cotidianidad y la ciudad, permitiendo establecer un tipo de narrativa particular que se encuentra ligada a la posición social del sujeto, así como el entorno histórico y espacial; si se considera que la literatura “se ocupa esencial y continuamente de la

imagen del hombre de la conformación y los motivos de la conducta humana” (Steiner, 2003), es posible discurrir dicha representación dentro de la arquitectura de una idea acerca del ser humano y su condición, entendiendo que no se pretende establecer como genérico, pues no se trata de obviar el contexto, sino de comprender dichos motivos.

El acto de la narración se puede concebir en una de sus aristas como la invención de los imaginarios expuestos en la creación literaria, al erigirse desde la imaginación como potencialidad de crear concepciones sobre la realidad, pues se representa en las significaciones de los sujetos y no como condición preexistente, puesto que el *imaginario social* es constitutivo de la misma; Castoriadis concibe el concepto como “creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica y psíquica) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de alguna cosa” (Cisneros, 2001), es decir que el imaginario se constituye como creación dinámica del ser, en sus representaciones individuales y colectivas, en tanto que responde a lineamientos causales y no causales, como actos determinados pero a la vez indeterminados, que se representan en la posibilidad espontánea de la creación.

Con relación a Maffesoli, es posible establecer la relación que existe entre el imaginario y los procesos de dominación instituidos en la modernidad, pues la misma se convierte en la conjunción del metarrelato como mito desde el cual los sujetos perciben la realidad; así mismo lo expone como posibilidad, puesto que se desarrolla como entelequia con relación a dichos procesos de dominación, al conformarse en “la fuerza de la fantasía que fractura una unidimensional cotidianidad” (Carretero Pasín, 2010), en cuanto es posible plasmar la analogía con relación a la idea que da Ricoeur sobre el acto de la ficción, concebido como “esa capacidad de «rehacer» la realidad y, de modo más preciso en el marco de la ficción narrativa, la realidad práxica, en la medida en que el texto tiende a abrir intencionadamente el horizonte de una realidad nueva, a la que hemos podido llamar mundo” (Ricoeur, 2000, pág. 199).

En palabras de Silva, los imaginarios “se viven como verdades profundas de los seres así no correspondan a verdades comprobables empíricamente” (Silva, Imaginarios urbanos, 2006). En la novela urbana es posible observar la creación de los imaginarios sobre la ciudad, al considerar que dentro de la misma se exponen condiciones propias de la cotidianidad, dado que son los ciudadanos y su intrincado sistema de significaciones sobre el espacio que habitan, los que construyen lo que Silva denomina como la “percepción urbana y construcción imaginaria” (Silva, Imaginarios urbanos, 2006, pág. 97).

3.2- Sobre la narratividad como categoría de análisis central:

La escritura se constituye como una forma de narrativizar un momento histórico determinado, canalizado a través de la experiencia individualizada de un sujeto con su entorno, con relación a la posición que toma frente a este; dado que el sujeto incorpora la encarnación de la historia a través del lenguaje, la literatura se convierte en una representación abstracta de los medios que dispone el escritor desde su vivencia; dentro del acto de la escritura Ricoeur marca una diferencia, con relación a la vivencia y a su proceso de narrativización, puesto que en sus palabras “Entre vivir y narrar existe siempre una separación, por pequeña que sea. La vida se vive, la historia se cuenta” (Ricoeur, 2000, pág. 192).

En concordancia, la escritura según Barthes se encuentra determinada con relación al lenguaje y estilo. Partiendo de la definición de lenguaje y estilo, se establece como el horizonte que limita las posibilidades que se tiene en el acto de la escritura, constituyéndose así junto al estilo, como una especie de naturaleza a la cual se encuentra ceñida el escritor, que sólo haya en la posibilidad de su acto la capacidad de decisión, su libertad en la construcción de la realidad que le rodea. Es decir que tanto lenguaje como estilo se constituyen en la naturaleza que marca el entorno del escritor, siendo el acto de la escritura el proceso de reflexión sobre la misma constitución de la literatura.

De acuerdo a lo interior, se infiere que tanto el estilo como la lengua que se componen como la naturaleza que determina al escritor, dan paso a la realidad de la escritura, como acto que trasciende lo operacional y se instala en la reflexión constituida como valor, en tanto que se relaciona con la realidad narrativizada, trastocada por la individualización del sujeto frente a su entorno, en el proceso de la creación y transformación de su identidad, puesto que Barthes define este proceso como una creación de un signo total puesto que se forma en una realidad histórica determinada, comprometiéndose en el acto frente a esta (Barthes, 1997).

Este acto representativo se expresa como la relación de sentido que se da entre el lenguaje y la cultura, abordado por la significación que realizan los individuos sobre la realidad. Es pues en primera medida la representación una forma de dotar de sentido a través de los conceptos la realidad o las construcciones mentales abstractas, a partir de relaciones complejas que se estructuran de los mismos y que dan como resultado la creación de ideas que se convierten en sistemas complejos de pensamiento, que organizan y dan forma a las múltiples nociones que tienen los sujetos. Las representaciones son construcciones individuales que se establecen como comunicantes (esto se logra desde un lenguaje común, que permita dar cuenta de las representaciones que se forman entre los individuos) en cuanto se encuentran ligadas a sentidos compartidos socialmente, que dan cuenta en una de sus aristas del concepto de cultura.

Dentro de la construcción del sentido y la relación común que se puede dar con los otros sujetos, existe un grado de incertidumbre en cuanto a las interpretaciones que se pueden establecer sobre lo que se representa, debido a la individualización del sentido que se estructura desde los signos y que corresponde en cierto modo a la posibilidad que tiene el sujeto de dar cuenta desde su “vivencia” significada de la “cosa” que se observa, es decir que desde la literatura la representación se establece tanto en la narrativización que hace el escritor como en la interpretación propia del lector, de los códigos que se transfieren y que en todo caso no son del todo comunes, lo cual Stuart Hall lo expresa en tanto que “El lector es tan

importante como el escrito en la producción de sentido. Cada significante dado o codificado con sentido debe ser interpretado significativamente o descodificado por el receptor” (Hall, 1997, pág. 17).

Tanto la creación como la interpretación estarían limitadas a la posibilidad de significación de dichos códigos, que componen en sí el mensaje o la intención. Es posible argumentar que la obra trasciende a su creador dado que la intención se convierte en un significante nebuloso, no sólo porque los lenguajes son variables, sino porque la interpretación propia de los mismos también lo es, dado que las condiciones propias de la interpretación son relativas, tanto para el escritor en un momento determinado o posteriormente; igualmente dicha relación de significación se establece para el lector.

En cuanto la construcción de esta posibilidad, es decir, a la de la trasmisión del sentido entre el hablante-oyente (en el caso particular, escritor-lector), la traducibilidad está sujeta a los códigos que se establecen dentro de las convenciones sociales, pues son estos los que permiten relacionar los conceptos y signos, que componen la construcción cultural (Hall, 1997, pág. 8).

El sentido no se encuentra en el mundo fáctico, sino que trasciende al sistema del lenguaje que a través de los conceptos crea la representación simbólica de la realidad y que en último término instauro los códigos que permiten que dicha significación sea común a los sujetos que manejan los mismos esquemas mentales en cuanto a la comunicación del sentido, siendo constitutivo de la construcción cultural, así mismo (y es un punto importante en cuanto a la intención interpretativa de la lectura), el sentido puede manifestarse materialmente, como sonido o expresión.

El lenguaje se establecería como un sistema diferencial a la realidad, que la representa (sin embargo, no como un espejo) a través de la construcción de códigos que permiten entenderla de determinada manera, pero a su vez representa cuestiones que se escapan de lo material. Dicho proceso se genera a

través de dos “sistemas de representación”, desde los cuales el primero se encarga de generar los conceptos y categorizar los significados, y el segundo de generar el lenguaje común que permita transmitir dichas abstracciones.

La categorización que realiza el lenguaje sobre las representaciones que se forman se encuentra a su vez expuestas a las transformaciones de los patrones históricos y culturales, es decir que no se constituyen como fijas sino que están determinadas por el flujo cambiante de las construcciones mentales, determinadas por la conciencia histórico-cultural. La reconstrucción del sentido de las representaciones estaría guiada al entendimiento histórico de la producción de los códigos, que construyen la asociación de la “cosa” con el sentido relativo.

Las representaciones construidas en el relato, para Barthes se edificarían como un universal que atraviesa tanto la cultura como la historia, es decir que es constitutivo de la consideración genérica de lo que se puede denominar como humanidad (Barthes, 1993). Sin embargo, el relato adquiere una forma específica que está determinada con relación a la cultura y el contexto histórico, y que se establece en una forma particular de dar sentido a través del acto narrativo, que dota de especificidad a la forma discursiva.

En cuanto a la escritura se establece que nace de la confrontación entre escritor y sociedad, siendo elección y responsabilidad frente a la libertad de creación, en tanto se enfrenta a los límites históricos que determinan la relación entre el lenguaje y la construcción biológica del estilo. Es pues la escritura materializada en la novela, la que nace de la representación del escritor sobre los cambios históricos que derivan en la conciencia propia de una forma, articulada a una significación de la realidad que encuentra como límite el lenguaje, determinado como valor universal, en lo que Barthes denomina como el mecanismo del mito y la novela, correspondiente a un valor histórico determinado, que en el caso al que se refiere Barthes (es decir a la aparición de la novela moderna), da cuenta de la

universalización de los valores imperantes de la burguesía como verdad que se manifiesta en una pedagogía de clase (Barthes, 1997, pág. 9).

El acto de la escritura materializado en una forma concreta, sería la fijación que permite conservar el discurso en un tiempo prolongado, debido a la característica efímera del mismo en el sentido estricto del habla. Su desarrollo está sujeto a varios factores, es decir, el entendimiento del mismo se encuentra estructurado por una serie de códigos que dotan de sentido propio al texto, y que sólo puede ser entendido por el lector en función del trabajo de interpretación que realice, puesto que la conformación de la narrativa es a su vez, conformación de signos los cuales operan sobre las determinaciones de lo real, que como se expresaba con anterioridad al hacer mención de la representación, se construyen en el acto de la escritura y lectura.

En este sentido, se podría decir que el análisis de un texto es una interpretación múltiple de las situaciones que la envuelven con relación a quien le lee, así como las determinaciones objetivas de su producción dentro del tiempo y espacio en que ha sido creado. Sin embargo, este trabajo de interpretación del sujeto está condicionado por la realidad constitutiva del mismo, es decir que la interpretación del texto no es estática y que está determinada tanto por las condiciones históricas como individuales de quien realiza el acto, como diría Nietzsche en el *Ecce homo*: “En última instancia nadie puede escuchar en las cosas, incluidos los libros, más de lo que ya sabe. Se carece de oídos para escuchar aquello a que no se tiene acceso desde la vivencia” (Nietzsche, 2006, pág. 20).

El acto narrativo se constituiría en el desarrollo múltiple de los usos del lenguaje, que se estructura a partir de formas diversas que dotan de contenido la forma por la cual se realiza el acto. La relación que establece entre la forma y el acto de narrar Ricoeur, se basa en el carácter temporal de la vivencia, que transmite en sí una forma particular del lenguaje, y determina su expresión mediante la conciencia particular. Se establece pues, una similitud en cuanto a la contextualización del

lenguaje como fenómeno histórico y dinámico, en concordancia con la concepción del lenguaje de la cual parte Barthes, y que determina la relación entre experiencia y narratividad.

Se podría determinar que la función hermenéutica estaría ligada encuentra al entendimiento del por qué se establece un hecho narrativo dentro del acto de la experiencia de los sujetos. Por ello, la construcción de la obra literaria como hecho que se configura dentro de un tiempo y espacio determinado, se reconfigura con relación al espacio vivencial del sujeto, puesto que se rompe la noción de la misma como objeto aislado del sujeto, que ha de ser entendido y comprendido mediante la razón, tanto en la relación propia que tiene el escritor para con su obra, como la interpretación que deviene del sujeto-lector, quien es en última medida quien da el sentido a través de su vivencia. La reconfiguración de la obra por parte del lector, marca una pauta de modificación del sentido de la obra y de la vida del mismo, así pues se da origen a una experiencia de acción y pensamiento nueva, a una realización ética de dicho proceso.

Existe otra relación en cuanto a la noción de la representación del acto narrativo del relato frente a la producción histórica, en tanto que se diferencian por su contenido de verdad (o pretensión consiente de la misma) en Ricoeur y Barthes, así pues, el autor afirma que:

en efecto, sólo la historia parece referirse a lo real, aunque esa realidad haya pasado. Sólo ella parece pretender hablar de acontecimientos que se han producido realmente. El novelista ignora la carga de la prueba material vinculada a la obligación de recurrir a documentos y archivos (Ricoeur, 2000, pág. 194).

Puesto que la composición de la novela no es una mera representación mimética de la realidad –aun cuando sea sólo un intento–, sino que se vacía de su contenido real, hasta el punto que le es permitido, sin llegar a ser del todo formal (Camus, 2014).

Así pues, siguiendo la línea de Ricoeur, la significación del texto dentro del campo social, estaría dada por los condicionamientos históricos que rodean tanto el mundo del texto como las representaciones construidas a partir de la reflexión guiada en el proceso de interpretación del lector. La diferencia en la construcción de la interpretación propia del lector, se encuentra relacionada con su capacidad de dar cuenta de los códigos estructurados en la intención del texto, en tanto que posee o no las herramientas intelectuales que le permitan entender las significaciones internas y externas de producción.

La resignificación del texto se construye en la interpretación propia a través del acto narrativo y su expresión productiva con relación al desarrollo de los códigos culturales, traducidos en prácticas y símbolos que son la representación del almacén cultural propio de la lengua. Tanto el acto de la escritura como el de la lectura como afirma Chartier (2002), se encuentran encarnadas en prácticas, espacios y costumbres que se desarrollan temporalmente.

Asimismo, es necesario entender que la producción artística está relacionada con su carácter temporal, y lo que ha de ser una suerte de narrativa de la experiencia del escritor, termina fungiendo en una forma de construcción de sentido del lector, determinado también por el carácter temporal y circunstancial; esta función propia de la narrativa es comparable con la construcción de mapas cognitivos que dan forma al sentido, en palabras de Tally Jr, se puede entender la narrativa como:

una forma de trazar un mapa, organizando la información obtenida de la vida en abstracto para obtener patrones reconocibles, bajo el entendido que el producto final es ficticio, una mera representación de espacio y lugar, cuya función es ayudar al «espectador» o cartógrafo, lector o escritor, a hacer sentido del mundo (Tally Jr, 2012, pág. En línea).

Lo que no quiere decir, en concordancia con Barthes, que el sentido sea disforme, pues se entiende que el lector expresa con relación a una serie de códigos que pueden ser analizados en la misma estructura del relato. La relación propia que supone dicho análisis según Chartier, estaría relacionada con una historia de las

prácticas y representaciones, que dan cuenta de una necesidad interdisciplinar que permita entender de modo holístico la construcción de sentido dentro de la unidad narrativa y el proceso interpretativo (Chartier, 1996).

3.3- Cartografía simbólica y producción literaria:

Los mapas se constituyen como representaciones que hacen los sujetos sobre el espacio, a través de la creación de las cartografías que emanan de la relación que se da entre el espacio como posibilidad significadora de la realidad –y su transfiguración–, dado el impedimento propio de estos para representarla con fidelidad. La cartografía en cierto sentido podría ser observada como una *correlación ficticia* de los sujetos con su realidad, en tanto se ubican de alguna forma en términos espacio-temporales; siguiendo con la idea, es posible establecer en principio que toda cartografía tiene un componente simbólico, que a su vez y como se ha expresado con anterioridad, opera sobre la realidad; como lo manifiesta Carla Lois “parece que los mapas *mostrarán* el mundo y, más todavía, esa posibilidad de visualizarlo que ofrecen a menudo nos lleva a olvidar que, en realidad, nunca tuvimos la oportunidad de observarlo con nuestros propios ojos.” (Louis, 2009, pág. En línea).

Es viable plantear que el acto narrativo se forma también en la arquitectura de los mapas que hacen los escritores sobre el discurrir de las ficciones, a los cuales se les anteponen diversas formas de representar la realidad, diversos mapas que pueden trastocar la cartografía literaria; en otras palabras, que el acto narrativo es a su vez y de forma intrínseca, el acto de cartografiar. De acuerdo a lo anterior, la construcción de la creación literaria referente a la narrativa, se erige como posibilidad significadora de la realidad, en la conformación de la *cartografía simbólica* del espacio vivido, definido a través del acto de escribir, citando de nuevo a Lois, el mapa –producto del acto de cartografiar– “es más el resultado de un proceso intelectual social e históricamente definido que una reducción gráfica

matematizada de un espacio abstracto” (Louis, 2009, pág. En línea). Juega una doble relación constitutiva de las imágenes generadas sobre los territorios que recorre, pero al mismo tiempo es constitutiva de los procesos de transformación del espacio.

La concepción transversal de esta categoría con relación a la narrativa, estaría enmarcada en la idea de entender el espacio urbano como cartografía simbólica, dado que lo que se evidencia no es el espacio físico en sí, sino las significaciones que subyacen a este desde la narrativización construida desde la literatura. Por esta razón la construcción de la cartografía simbólica en el lenguaje, remite a la necesidad de crear el espacio dado que se convierte en una circunstancia del acto, la cual trasciende la escenografía, erigiéndose en símbolo posibilitador.

Si se piensa que las manifestaciones literarias se estructuran en la realidad (y por lo tanto, como una manera de pensar y representar la misma), pero que a su vez tienen la capacidad de negarla a través de creaciones que sobrepasen sus límites, se puede observar la relación entre realidad-ficción, no como contradicción sino como tensión destructiva y creativa, como lo manifiesta Castoriadis, “el pensamiento es esencialmente social, cada una de sus manifestaciones es un momento del medio social; procede, actúa sobre él, lo expresa, sin ser reducible a ese hecho” (Castoriadis, 1997, pág. 3).

De acuerdo a lo expresado, la cartografía simbólica se establecería a partir de la relación entre lenguaje y realidad, dada por la construcción de imaginarios particulares que según Silva “se viven como verdades profundas de los seres así no correspondan a verdades comprobables empíricamente” (Silva, Imaginarios urbanos, 2006, pág. 97), dado que es posible “deslizar la naturaleza de los mapas hacia la textualidad y, de ese modo, incorporar dimensiones que habían quedado marginadas del análisis cartográfico (tales como el poder, la política, el relativismo cultural, la subjetividad y las ideologías)” (Louis, 2009), en tanto se conciben como *formaciones discursivas*. En la novela es posible observar la creación de los

imaginarios sobre la ciudad, al considerar que dentro de la misma se exponen condiciones propias de la cotidianidad, puesto que son los ciudadanos y su intrincado sistema de significaciones sobre el espacio que habitan los que construyen lo que Silva denomina como la “percepción urbana y construcción imaginaria” (Silva, Imaginarios urbanos, 2006, pág. 97).

Así pues, la creación del espacio urbano estaría guiada al entendimiento de los aspectos constitutivos de la cotidianidad, con relación al uso y la significación que le dan los sujetos; retomando la apreciación de Silva sobre el tema, expresa que “La comprensión del símbolo urbano, entendido como construcción social de un imaginario, requiere de un esfuerzo de observación y segmentación en cuanto experiencias que emergen de la misma cotidianidad” (Silva, Imaginarios urbanos, 2006, pág. 129).

Lefebvre observa que la figuración del espacio urbano como texto literario –en transfiguración sobre su cartografía–, arraiga un problema en tanto “cualquier análisis que lleve a cabo la búsqueda del espacio en los textos literarios lo encontrara por doquier y de toda guisa: clausurado, descrito, proyectado, soñado o conjeturado” (Lefebvre, 2013), pues se plantea de nuevo la construcción ficcional del texto con relación a lo que se describe.

La novela como género literario se manifiesta como expresión de la condición humana, determinada por su carácter espacio-temporal, que le da la carga de significación histórica a partir de las formas disimiles en que se manifiesta la existencia, puesto que de ellas emana su originalidad –por lo menos en el acto narrativo–, dando espacio a “una cartografía literaria que provee de imágenes alegóricas o figurativas al mundo y al espacio que uno ocupa en éste” (Tally Jr, 2012, pág. En línea); así pues, metafóricamente se puede expresar que el acto de la escritura es la creación de una cartografía dada por la sobreposición de mapas, que a su vez forman en el derrotero de la existencia, las rutas de navegación o el

riesgo de derivar por caminos insondados; en otras palabras, es posible concebir los mapas como:

Prácticas, en la que el mapa ya no es un objeto estable y unívoco sino un “emergente” que resulta de una mezcla de prácticas creativas, reflexivas, juguetonas, afectivas y cotidianas, todas ellas afectadas por el conocimiento, la experiencia y la habilidad del individuo para mapear y para aplicar esos mapeos para la comprensión de su mundo (Louis, 2009).

La construcción de sentido sobre el espacio –o la apropiación que hacen los sujetos de él, al lograr determinarse– se erige en lo que Jameson define como un *trazado de mapas cognitivos*, en tanto permiten realizar “una representación situacional por parte del sujeto individual de esa más vasta totalidad imposible de representar que es el conjunto de la estructura de la ciudad como un todo” (Jameson, 1991, pág. 83); dicho enfoque construccionista de representación de la realidad a través del lenguaje se forma a su vez en el desarrollo de la cartografía simbólica, al trazar el *mapa cognitivo* de la realidad, sobre “la coordinación de los datos existenciales (la posición empírica del sujeto) con concepciones no vividas, abstractas, de la totalidad geográfica” (Jameson, 1991, pág. 84).

Los mapas cognitivos generados por los personajes en su narrativa permiten observar las nociones expresadas por el autor desde el acto de la escritura, en tanto son los personajes los que se desplazan por el espacio representado, que en este caso sería una evocación ficcional sobre la ciudad y sus formas (en plural dado que las voces también son múltiples), así como la construcción de las identidades alrededor del espacio, en cuanto se muestran los límites difusos que representarían el habitar imaginario, cambiante y vacilante.

Así pues, la representación del espacio estaría determinado por la orientación que tienen los sujetos dentro del mismo, o como se mencionaba con anterioridad, la capacidad de determinación que tienen frente a su existencia, así como sus posibilidades de *decodificar* el sentido con relación a la gráfica de las realidades que les trastocan. El ejercicio cartográfico daría forma a la relación intrínseca entre

la dimensión existencial y la configuración del conocimiento abstracto a partir del símbolo, configurando una “dialéctica de la representación de los códigos y capacidades de los lenguajes o medios individuales” (Jameson, 1991, pág. 85), que dentro del espacio urbano estarían determinados a partir de las condiciones materiales, constitutivas de la dimensión geográfica y de su aspecto antropológico, como un torbellino de construcciones tanto físicas como simbólicas, que redefinen incesantemente las representaciones.

3.4- El espacio como categoría:

Las construcciones teóricas que se han realizado sobre el espacio son múltiples, sin embargo, en este aspecto se va a partir de la idea del espacio como una construcción social, que no funge como simple escenario de los acontecimientos, ni mucho menos se manifiesta como inerte y determinado, sino más bien como una construcción producto del vaivén histórico y de las luchas que se han establecido para significarlo, en pocas palabras: que el espacio es un *producto social*; pero no solo es un producto social determinado por las relaciones sociales, sino que a su vez tiene la facultad de producirlas, como lo define Lefebvre: “el concepto de espacio liga lo mental y lo cultural, lo social y lo histórico” (Lefebvre, 2013, pág. 57) en tanto “el espacio (social) (...) envuelve a las cosas producidas y comprende sus relaciones en su coexistencia y simultaneidad: en su orden y/o desorden relativos” (Lefebvre, 2013, pág. 129).

En este sentido propone tres conceptos referentes a la noción del espacio que permiten entenderle en su multiplicidad, de este modo delimita las categorías como: prácticas espaciales, representaciones del espacio y espacios de representación -espacio físico, simbólico y social-. Las prácticas espaciales estarían relacionadas con la dimensión material del espacio, dentro de las relaciones sociales y la cotidianidad de los sujetos, en tanto se da “una estrecha asociación en el espacio percibido entre la realidad cotidiana (el uso del tiempo) y

la realidad urbana (las rutas y redes que se ligan a los lugares de trabajo, de vida *privada*, de ocio)” (Lefebvre, 2013, pág. 97).

Las representaciones del espacio estarían dadas por las relaciones de producción, en el proceso de racionalización del espacio por medio de la ciencia y la técnica, es decir, la construcción del espacio dominante, performativo. Por último, los espacios de representación, los cuales se construyen a partir de la disputa por las nociones dominantes sobre el espacio, como representación simbólica contrapuesta al espacio dominante, y que en último término constituye el espacio de lo dominado –del cual se parte para realizar el análisis de las obras literarias– (Lefebvre, 2013, págs. 92,97).

En concordancia, la ciudad como espacio social se configuraría como “composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables, una colonia humana densa y heterogénea conformada esencialmente por extraños entre sí” (Delgado, 1999, pág. 23), dado que su carácter no se establece particularmente en la modernidad –aunque su función histórica determine la construcción de la estructura social capitalista–, sino que parte de una concepción pretérita. Esta aclaración tiene como función diferenciar la ciudad como tal, de la noción de lo urbano como manifestación propia de los procesos de la modernidad dentro del espacio, como bien recalca Lefebvre a lo largo de su obra, las sociedades producen un espacio específico en torno a su producción histórico-social.

Siguiendo la idea planteada en el párrafo anterior, la urbanización de la ciudad sería un fenómeno constitutivo de la modernidad, es decir, una construcción del espacio determinada por “la integración social a la sociedad *moderna*” (Castells, 1971, pág. 59), manifiesta por las relaciones de producción y la conformación de una estructura que permita que estas se desarrollen; como bien lo expresa Ion Martínez en el prólogo del libro *La producción del espacio*, el espacio de la ciudad se revela como la “simultaneidad, encuentros, convergencia de comunicaciones e

informaciones, conocimiento y reconocimiento así como confrontación de diferencias” (Lefebvre, 2013, pág. 21), así pues, no solo se configura el espacio en términos de relación de capital, sino que a su vez se estructuran formas disimiles de concebirlo y habitarlo, como oscilación de disputas por su cimentación y significación.

La ciudad y su producción del espacio estaría mediada en la re significación que le dan los sujetos al lugar que habitan, así como a las configuraciones que les anteceden, y sobre las cuales se han construido cúmulos de estructuras concretas y abstractas, determinadas por el devenir histórico, que a su vez ha dado paso a formaciones particulares, determinadas y transfiguradas, en la racionalización o la vivencia cotidiana del mismo. Con esto no se pretende reducir el carácter de producción del espacio social moderno a las nociones construidas por los sujetos desde su existencia, sino que se afirma que el espacio de la ciudad, es a su vez constitutivo de formaciones políticas e ideológicas, imbricadas dentro de lo que Anibal Quijano denomina como un *sistema global de interdependencia* (Quijano, 1977).

El espacio urbano por ende no se referiría específicamente al espacio de la ciudad, sino al lugar donde las relaciones sociales “se producen entre desconocidos o conocidos «de vista»” (Delgado, 1999, pág. 24), como ruptura de las relaciones *tradicionales o premodernas*, es decir, espacios que no formen propiamente la ciudad pueden ser catalogados como urbanos, en tanto las dinámicas de relación corresponden a la configuración de la modernidad; así pues, Delgado define que “Lo urbano(...) contrastaría con lo comunal” (Delgado, 1999, pág. 25), o por lo menos con la noción tradicional que se tiene sobre lo comunal, dado que es posible hablar de *mentalidad urbana*, así como de las formas disimiles de habitar y comprender el espacio, dentro del cumulo de lo que se puede comprender como la *vida urbana*.

Mario Valencia define el espacio “como un lugar en el que acontece y se transforma permanentemente el ethos de la ciudad, y en el que se resuelve intensamente por “las verdades” urbanas, esto es, por las interpretaciones que dan cuenta de las experiencias vividas en él” (Valencia, 2009, pág. 93), aquellas que son constitutivas de lo que se denominaba con anterioridad como la vida urbana; las experiencias dan cabida a lo que se puede concebir como la formación de lo cotidiano, siendo la *ciudad escenario y protagonista* del entrecruce de sujetos, así como de lo que constituye el acto de lo ordinario y predecible –la rutina-, o de su antípoda, el acontecimiento inesperado, aquello que trasciende el espacio de lo racionalizado.

Dentro de la noción teórica de lo urbano –en relación a las categorías teóricas que se mostraban al principio de Lefebvre–, se erige un espacio indeterminado, en continuo movimiento, significado en el vaivén de la cotidianidad y por ende en contorsión sobre su territorio, ya no es la certidumbre la que marca el derrotero de la rutina, el tedio y el placer pasan a ser constitutivos de la *sociedad urbana*, el centro y la periferia se difuminan, se dislocan las formas y los fantasmas del anonimato recorren la ciudad. Lo urbano es pues una manifestación de formas sobre las cuales se percibe y/o habita el espacio, determinado por lo paradójico y lo antagónico, trascendiendo el proyecto modernizador, aquel que entiende el espacio fundamentalmente en su dimensión física.

4- Marco metodológico

En cuanto a la manera en que se pretende realizar la investigación es necesario tener en cuenta que se erige como un tipo de estudio cualitativo de nivel comprensivo, pues en concordancia con el objetivo principal, la intención se estructura desde la necesidad de observar y por lo tanto explicar lo observado, con relación a la construcción de la cartografía simbólica en la novela urbana; con base en lo anterior, se resalta el *carácter hermenéutico del texto literario*, en tanto que se concibe (siguiendo los lineamientos teóricos de Ricoeur, así como el aporte en este campo de Gadamer) como un diálogo necesario que se establece entre el discurso que ha sido exteriorizado en el acto de escribir, con relación al sujeto que construye el sentido de lo que lee, pues el texto no se representa sólo como mero objeto, sino como representación reflexiva que se hace sobre el mismo, entendiendo que lo que se busca es su comprensión (Reynner, 2004).

La comprensión del texto desde el análisis hermenéutico según Gadamer “debe entenderse como parte de un acontecer de sentido en el que se forma y concluye el sentido de todo enunciado, tanto del arte como de cualquier otro género de tradición” (Gadamer, 1993, pág. 105), dado que se puede comprender a través de la escritura la intención que tiene el autor, así como las *circunstancias históricas de producción de la obra*. En este sentido se puede expresar que el análisis del discurso es al mismo tiempo un análisis de las condiciones históricas de producción de la obra, así como del devenir que reconfigura el sentido, conforme la posición de quien le interpreta, en palabras de Ricoeur “es tanto el fruto de la lectura y el don del texto como la portadora de las expectativas con las que ese lector aborda y recibe el texto” (Ricoeur, 2000, págs. 204,205). Siguiendo la idea de Ricoeur “Comprenderse es comprenderse ante el texto y recibir de él las condiciones de un sí mismo distinto al yo que se pone a leer” (Ricoeur, 2000, pág. 205), desde al análisis hermenéutico esta aseveración es de gran importancia ya que permite dar cuenta de que el acto de interpretación como método no solo se

resume en la capacidad que tiene quien interpreta de comprender lo leído, sino que se construye dentro de un entrecruce de subjetividades.

Se pretende realizar un análisis narrativo desde la interpretación de las novelas *Sin Remedio* y *Los parientes de Ester*, leídas en código cartográfico, es decir, leídas en la posibilidad de observar la construcción de mapas de orden narrativo que den cuenta de la ciudad de Bogotá y su formación urbana enmarcada dentro de una coyuntura histórica particular, entendiendo que el proceso de comprensivo de la lectura es “siempre también una forma de reproducción e interpretación –que cumple- una función de la conservación y de la transmisión espiritual, que aporta a cada presente la historia que se oculta en ella” (Gadamer, 1993, pág. 105).

La construcción de la cartografía simbólica está mediada en la posibilidad de observar la construcción de los mapas o croquis, así como de los planos que se edifican desde la narrativa, teniendo en cuenta que su diferencia conceptual radica en las imágenes que se construyen sobre la ciudad, como unidad o fragmentación visual, en otras palabras, como representación mimética de un paisaje sobre lo concreto, o abstracción mental de las formas subjetivas. En este sentido, se pretende observar la construcción de la cartografía como metodología de análisis de lo discursivo a partir de la producción literaria, dado que permite observar las representaciones establecidas desde las formas narrativas, en tanto se posibilita en análisis de los símbolos.

El espacio temporal del cual parte el análisis, data del desarrollo y publicación de las novelas *Sin remedio* y *Los parientes de Ester*, está ligado la década de los 70 y principios de los 80 en la ciudad de Bogotá, puesto que se pretende relacionar la creación de la novela con los acontecimientos históricos que dan cuenta de la noción de Bogotá como ciudad urbana, en contrastación con las formas de lo ciudadano. Así pues, se parte de un proceso de contrastación histórica entre la configuración de las prácticas espaciales, representaciones del espacio y espacios de representación, en tanto permiten observar la construcción de la cartografía.

Se considera la relevancia de la construcción teórica alrededor de los imaginarios urbanos de Armando Silva, así como de sus apuntes metodológicos en lo referente al entendimiento e interpretación de estos, por lo cual se parte del análisis cartográfico a partir de varios conceptos que permiten dar cuenta de la construcción de los mapas desde lo que Silva denomina como *ciudad vista* y *ciudad imaginada*; en concordancia, se observa la construcción del territorio a partir de las fronteras, como delimitaciones simbólicas de los mapas cognitivos (fronteras imaginarias o concretas, como límites simbólicos o físicos), que a su vez puede considerarse como formación de un mapa que dé cuenta de la administración de la ciudad, así como de sus formas organizativas, por lo cual cabe resaltar la noción establecida entre centro-periferia, como posibilidad significadora de las fronteras y su movimiento tanto centrípeto como centrífugo.

En concordancia, se pretende observar las marcas que se forman sobre el territorio, las cuales permiten vislumbrar las coordenadas de navegación por las cuales los sujetos emprenden la marcha, en tanto se configuran los hitos y sobre ellos la memoria del patrimonio, siendo las miradas de quienes le habitan las que marcan el punto de referencia, la guía que posibilita la representación y significación del espacio, así como la capacidad de recorrerle, en tanto se entienda el acto de la lectura como un movimiento continuo sobre el lenguaje y las representaciones que se establecen desde las formas narrativas; en otras palabras: tanto la escritura como la lectura permiten habitar la ciudad.

En un primer sentido se realiza un recorrido histórico que permite situar las obras en su coyuntura de producción, en tanto se pretende contrastar los discursos que subyacen de estas, con el desarrollo histórico de la ciudad de Bogotá, a la vez que permite comprender la construcción y significación del espacio y su configuración dentro de lo que se ha determinado como urbano, en resumidas cuentas, observar la relación que se forma entre el discurso y lo *real*. Este análisis del contexto permite crear una especie de mapeo histórico, que como se ha mencionado repetidas veces, recobra importancia en cuanto a la incidencia que tiene sobre el

desarrollo de las formaciones narrativas, pues permite comprender la novela dentro de lo urbano, su especificidad y sus diferencias.

Capítulo 1: El proceso de urbanización de la ciudad de Bogotá:

La construcción del mapeo narrativo tiene una estrecha relación con los acontecimientos históricos que determinan la posición del autor, así como de la posibilidad expresiva de los personajes. Los ecos rutilantes de los testimonios dan forma a la historia, y esta a su vez traza las demarcaciones de la posibilidad, el acontecer se muestra difuso, los límites impuestos se resquebrajan, la memoria da paso al olvido y con ello, los hechos se reescriben en el túnel del tiempo.

El acto de trazar los mapas es en sentido amplio la posibilidad de formar memoria y olvido, en tanto se evidencia la tensión creativa sobre las formas, puesto que se ponen de manifiesto cuestiones que de otra manera no tendrían relevancia, así como se recurre a relegar algunas que parecían establecerse eternamente. La imaginación espacial y territorial estaría determinada por dichas formas, en tanto se condensa la jerarquía de intereses por parte de los distintos actores que viven y trasfiguran el espacio.

En cuanto a la conformación de la cartografía simbólica desde las novelas, se toma como referencia en principio el *proceso urbanizador* de la ciudad de Bogotá, partiendo del Bogotazo como hecho histórico que *condensa y cualifica* la transformación y significación del espacio, en lo que Silva denomina como una herida colectiva, que marca un antes y un después en la metamorfosis de la capital y sus paisajes, dando paso a la ciudad moderna; para ello se tomará como marco de referencia el artículo publicado por el mismo Silva, que se titula: Entradas para armar una Bogotá imaginada (Silva, 2008) . El objetivo es pues plausible: observar la incidencia de las distintas maneras de mapear la ciudad en la estructura narrativa de las novelas *Sin remedio* y *Los parientes de Ester*.

1.1- Orden visual y narrativo: Del Bogotazo a la Bogoteida.

El proceso de modernización en Colombia se dio en contraposición a las formas tradicionales de estructuración de la sociedad, puesto que existían –y existen hoy en día-, discontinuidades entre las distintas formas organizacionales de los actores

sociales, es decir, no todas las formas organizativas y su consecuente en el relacionar social corresponden al desarrollo de las formas del capital, sino que se desprenden de una hibridación de fenómenos propios de la pre-modernidad, la modernidad o la misma posmodernidad, lo que en otras palabras se podría expresar en cuanto dicho proceso se dio de forma incompleta y fragmentada. Como bien lo expresa Maffesoli (2004), este fenómeno se constituye como paradójico, en tanto discurre sobre la bifurcación *tradicionalidad-modernidad* y despliega en ella la amalgama de la diversidad.

En concordancia, Aníbal Quijano expresa el principio de transición de las sociedades latinoamericanas hacia la modernidad en términos dicotómicos, en tanto las relaciones sociales se conceptúan a partir de “la articulación entre capital y precapital, las concomitantes relaciones de clases, los profundos desequilibrios inter-regionales, urbanos-rurales e inter-urbanos” (Quijano, 1977, pág. 9), dando grafía a los las prácticas espaciales contemporáneas, a partir de la representación que se ha hecho del espacio desde las construcciones hegemónicas y contra-hegemónicas.

El asesinato de Jorge Eliecer Gaitán ocurrido el 9 de abril de 1948, como se mencionaba con anterioridad, daría paso a la reconstrucción de la ciudad adentrando su forma a las representaciones establecidas por la modernidad, bordando un punto de referencia e inflexión con respecto a las prácticas espaciales que le antecederían, en tanto se creó un nuevo mapeo físico y con ello una nueva formulación simbólica, dada la necesidad de volver a edificar lo que había sido destruido. El magnicidio conllevaría a una especie de ruptura, la cual demarcaría un antes y un después sobre las representaciones históricas que se han hecho sobre Bogotá, lo que en términos de Silva sería una especie de *producción fantasmal* que permea las nociones que tienen los habitantes sobre el lugar que ocupan, es decir: la imagen de Gaitán se incrustaría en las memorias de la ciudad, así como en el imaginario de sus habitantes (Silva, 2006, pág. 115).

La categoría que toma un orden relevante, está formulada en la configuración de un *orden visual y narrativo* que marca las forma y su contenido, traza los bordes de la memoria y recurre al olvido, desdibujando todo aquello que ya no le es útil para ser. Tanto en *Sin remedio* como en *Los parientes de Ester*, es posible observar dicho grafía de los mapas históricos, referentes a distintos órdenes narrativos, que en todo caso terminan siendo dinámicos y componen a su vez la manifestación de las imágenes; la ciudad empieza a mostrarse, su espacio se configura en el vaivén del recorrido de los personajes, el testimonio se agrieta en el devenir.

En palabras de Silva, “El antes y el después se vuelven entonces categorías narrativas fundamentales, para contar una ciudad en sus sentidos y tejidos históricos, topológicos, tímicos y utópicos” (Silva, 2006, pág. 134), así como para observar los pliegues que se erigen desde el ejercicio de la escritura, los cuales permiten observar los mapas, sus relieves y su contenido. En todo caso, se observará con mayor ahínco en el análisis manifiesto de las obras, con el fin de poder dar cuenta del orden narrativo establecido.

El mito fundador de la Bogotá moderna, hiende su historia sobre la base de la violencia, otorgándole una condición particular que se entreteje en el entramado de lo real y lo fantástico; la violencia, será tema recurrente en el desarrollo de la trama de las novelas, así como del cartografiar histórico y social, puesto que se forma como herencia de un hecho que no solo desencadenaría en una revuelta urbana, sino que tendría profundas repercusiones en las formas de organización política y social del país; como bien lo define Fabio Zambrano, “este suceso luctuoso dio origen a una profunda violencia nacional con saldo de cientos de miles de muertos en los pueblos y veredas” (Zambrano, En línea), que a consecuencia daría paso a las grandes migraciones del campo a las ciudades en la década de los 60 y al movimiento vertiginoso de los centros y periferias de la urbe.

Fernando González (2016) enuncia que el mundo de los mitos les está vedado a los ricos -aquellos que no tienen carencias materiales-, puesto que estos permiten *objetivar los tormentos* y por ende hacer llevadera la vida en la tierra. El edén, la salvación y toda forma utópica, en cuanto construcción quimérica, permiten a los individuos sobrellevar el peso de la piedra de Sísifo; es pues también, la objetivación del odio y la sublimación del rencor, el destino está escrito, los padecimientos de la tierra se acabarían pronto y la eternidad le estaría dada a los desprotegidos.

¡Compañeros! ¡Oiganme, compañeros! -empezó a arengar Jefferson desde su silla.- ¡Miren a este compañero, compañeros! ¡El brazo armado de la burguesía, compañeros! ¡Un mártir, compañeros, otro mártir de la revolución! ¡Cómo Bolívar, como Gaitán, como Camilo. . .!

El Poeta Urbano estaba furioso: - Míreme a ese hijueputa, hermano, como un buitre en el cadáver de Edén. . . A esos hijueputas trotskos habría que ahorcarlos a todos (Caballero, 2011, pág. 520).

Los mártires dejan su condición de seres humanos, constituyéndose como fantasmagorías que tienen implícita relación con las formas de imaginar la urbe, en consecuencia se instituyen como *símbolos* derivados de las formas de representación sobre la ciudad moderna. Gaitán es el reflejo de una promesa inacabada, logrando establecerse en el mito de aquello que pudo ser; como bien lo manifiesta Silva: “Su valor mítico es enorme, pues se trata de un hombre que pudo cambiar la faz del mundo (colombiano), pero su vil asesinato lo impidió” (Silva, 2006, pág. 173).

La entrevista realizada en el periódico El Espectador al arquitecto Alberto Corradine, quien en su momento vivió el episodio histórico, da cuenta de la conformación del orden visual y narrativo, así como de la configuración del mito, en tanto como su título lo manifiesta, *Tras el bogotazo todo cambió*; en ella, Corradine declara que :

Tras el asesinato de Gaitán, la personas humildes “habían dejado de saludar con la amabilidad que tanto los caracterizaba, percibí un cambio absolutamente radical en su manera de ser que ahora era tosca y seca (...) Cuando esta gente se emborracha, como tiene muchas cosas refrenadas, desemboca sus iras contra lo que haya por delante sin importar si es bueno o malo. Esa puede ser una de las causas de la violencia diaria que vivimos” (Corradine Angulo, 2014).

La confesión de Corradine queda en duda en cuanto a su validez fáctica, sin embargo es cierto que se entretienen nuevas formas de relacionarse, dado que no solo se ha modificado el espacio sino las prácticas que se desarrollan en este, pues perpetua el acto frente al devenir histórico; lo que fue de Bogotá se calcinó con el incendio, las mentalidades cambiaron, la cartografía de la ciudad tomó un nuevo sentido. Dentro del orden narrativo, se manifiesta la dislocación de la forma, la sociabilidad sufre una metamorfosis inmanente, el teatro de lo urbano pasa a ser un juego constante entre la desconfianza y el control, los valores trasmutan y con ellos todo modo de navegar la ciudad.

Es posible observar la configuración del croquis de la ciudad desde las nociones que construye Corradine en la entrevista, así mismo en el testimonio de los personajes de las novelas y las intenciones de los autores frente a los modos narrativos, entendiendo que los escenarios literarios, históricos y sociales se entretienen, dando paso a lo que se denominaba con anterioridad como la sobreposición de los mapas. Lo fáctico y lo imaginario se entrecruzan, transformándose mutuamente, cediendo en una *zona intermedia* que Silva denomina como el *acontecimiento fantasmal*, en tanto que esta noción “será del orden imaginario, solo que vive como si fuese real” (Silva, 2006, pág. 119)

La aclaración tiene sentido si se considera que la apropiación o formación del espacio físico es resultado de un proceso social e histórico complejo, que tiene una doble relación en cuanto a la forma de representarle en sus distintas dimensiones, así como en la formas de ser y estar. Tanto el aspecto constitutivo de lo real como de lo fantástico, tiene importancia referencial en cuanto a la

configuración de las maneras de distinción del espacio, dado el orden propiamente concreto y las construcciones simbólicas que afirman o niegan su *condición*.

El otro suceso histórico –menos arraigado en el imaginario colectivo- que se muestra determinante en la clasificación del orden narrativo y visual, está relacionado con el proceso de reconstrucción de Bogotá. La llegada del arquitecto Le Corbusier, permitió crear un plan piloto que organizara el espacio en términos racionales, definiendo un perímetro de acción que diera paso a la restauración de la ciudad, con el fin de formar un *proyecto urbanizador* y con él, adentrar las prácticas espaciales, así como las representaciones del espacio y los espacios de representación dentro del espectro de la modernidad.

El plano de Le Corbusier en cierto sentido sería una grafía de figuras del *ser y estar* nuevas, dando cabida a nacientes formas de representaciones estéticas, que a su vez –por lo menos en el aspecto imaginario- tendría repercusiones sobre los sujetos, permitiendo configurarles como *ciudadanos de la modernidad*, puesto que introduciría a Bogotá dentro de las *prácticas modernas derivadas del discurso urbano*. Como consecuencia del Bogotazo el centro de la ciudad quedaría en ruinas, por ende se hizo necesario formular un plan que permitiera iniciar la reconstrucción de la ciudad y pudiera proyectarle hacia el futuro, lo que llevó a los encargados políticos a formular un plan que diera cuenta del ordenamiento urbano. Le Corbusier daría forma a una urbe moderna, que permitiera reestructurar las formas de vida de la Bogotá que antecedió al magnicidio, plantando un punto de inflexión dentro del orden visual de la ciudad.

El hecho permitiría “replantear el diseño del espacio urbano que la ciudad llevaba y consolidar los parámetros de funcionalidad de la ciudad moderna” (Cardeno Mejía, 2007, pág. 51), reformulando el proyecto de ciudad que se había establecido en las décadas que le antecedieron, puesto que se redefinirían las formas de organización espacial en contraposición a la *trama urbana colonial*; la destrucción del espacio colonial daría cimiento a nuevas formas de alineación y

desarrollo del espacio, el escenario de la capital cambiaría y se construiría a partir de nociones arquitectónicas modernas. En palabras de Cardeño el proyecto de ciudad que se había ejecutado con anterioridad al Bogotazo “rivalizaba con la ideología funcionalista del urbanismo europeo, la cual influía poderosamente en nuestros arquitectos, a quienes los edificios centrales les merecían el calificativo de “portacomidas” (Cardeño Mejía, 2007, pág. 50).

Los trazados de la Bogotá hispánica como del plan piloto realizado por Le Corbusier “todavía operan como los criterios determinantes de la concepción física y así, en su mayor parte, Bogotá es recorrible por manzanas cuadradas con una numeración progresiva de sur a norte, a partir de la calle primera, y de oriente a occidente” (Silva, 2008, pág. 229), en tanto constituyen el orden visual de la ciudad y sus formas. Por lo menos en lo concerniente al espacio físico que ha sido relativamente racionalizado, puesto que la periferia en muchos casos se ha construido sobre una base balbuceante y caótica, creando formaciones espaciales indeterminadas.

El plan piloto se erigió más como una creación utópica sobre la ciudad, que como una posibilidad concreta, determinada por intereses políticos y sucesos históricos propios que trascenderían el ejercicio prospectivo del arquitecto; según María Cecilia O’Byrne:

La puesta en marcha del plan se desvaneció ante la falta de respuesta de las autoridades de la ciudad, el rechazo que en ciertos medios produjo la propuesta y, según el propio Le Corbusier en la primera edición de la *Obra completa 1957- 1965*, donde comenta el fracaso del Plan de Bogotá, los propietarios del suelo, que se apresuraron a edificar cuando corrió la voz de las vías del plan. «Bogotá seguirá pateando en su mediocre destino» fue su veredicto de entonces (O’Byrne, págs. 4, 5).

En últimas, la representación que hizo Le Corbusier sobre la ciudad quedaría como una imagen de lo que nunca pudo ser –aunque cabe aclarar que dejó una huella sobre el espacio físico-. La Bogotá moderna nacería, en cuanto a la representación simbólica que se construye desde las novelas, como una especie

de utopía desfigurada, concebible como creación distópica y monstruosa, en tanto se relaciona su forma con la imagen de un molusco ennegrecido, mórbido; como bien lo diría Fernando González: “ninguna ciudad tan vil como Bogotá” (González, 2017, pág. 22). Escobar, en la novela de Antonio Caballero, construiría una especie de poema fallido alrededor de este tópico:

Ciudad arriñonada que se extiende,
de norte a sur quemando la pradera,
devorando el paisaje: cual se tiende
negra morcilla en verde ensaladera... (Caballero, 2011, pág. 287)

De cierto modo se da forma al trazado de la ciudad desde la obra de Antonio Caballero y Luis Fayad, en tanto su representación emerge de lo grotesco o lo “anómico”. Seguramente el croquis de Ignacio Escobar y de Gregorio Camera – protagonistas de la novelas-, no coincide con las formas de Le Corbusier, pero su representación se entrecruza inevitablemente con las concepciones del arquitecto, dando movimiento a la ciudad imaginada y a la sobreposición de sus mapas. La afirmación es plausible si se tiene en cuenta la relación entre lo simbólico y lo real, la Bogotá de Le Corbusier no deja de ser una Bogotá imaginada, truncada en el espectro del tiempo, así como la Bogotá de Escobar o de Gregorio Camera.

El paisaje urbano se transformaría, en algunas zonas se construyeron edificios que remplazarían las viejas estructuras, las calles se ensancharían, la ciudad emprendería un vertiginoso movimiento y con ella sus habitantes. Las fronteras, los límites y los bordes del espacio físico se inscribirían paulatinamente con el movimiento migratorio: la ciudad como hoy en día, se desbordaba ante la incapacidad de representar e instituir todo el espacio de manera racionalizada.

Según lo explica la arquitecta Tania Maya (2004) en su estudio sobre el desarrollo urbano en Bogotá, el crecimiento demográfico en la década de los 50 dio paso a necesidades que traspasaban la capacidad operativa de las instituciones estatales, limitando y resquebrajando la implementación del plan piloto construido por Le Corbusier; la ciudad expandiría sus límites funcionales, se construirían

barrios en las zonas periféricas habitadas por los nuevos residentes, en su mayoría gente de escasos recursos, migrantes de la violencia que vivía el país, dando cabida al fenómeno de *macroconcentración de población*, así como a la posibilidad de albergar gran cantidad de mano de obra (Quijano, 1977, pág. 13).

-Si no quieres verme en la calle, no vuelvas a hacer eso –dijo-, aquí no se permiten visitas.

Empezaron a caminar en silencio y el tío ángel esperó a que Gregorio Camero encendiera un cigarrillo.

-No sabía que las cosas estuvieran tan graves –le dijo.

-Se han empeorado. Cada vez que ponen un jefe con partido político diferente al anterior comienzan a cambiar empleados (Fayad, 2006, pág. 22).

La importancia de la noción teórica que maneja Quijano, está relacionada con la posibilidad de observar los cambios en las formas organizativas de las ciudades, en cuanto la modernidad expande sus cimientos sobre el territorio, permitiendo el desarrollo de unas maneras particulares de relaciones de producción; la transformación del espacio urbano trajo consigo la posibilidad de poder acrecentar las formas del capitalismo industrial, en tanto la representación del espacio y su forma organizativa desde las elites de poder, se manifestaron en la transformación de las prácticas sociales en torno a lo cotidiano; como lo define Cardeño:

En este contexto, como se había señalado, el proceso de industrialización consolidó su asentamiento, entre otras razones, por la oferta de mano de obra barata en áreas de grandes aglomeraciones de empleo, principalmente en la periferia de Bogotá, tendencia vista desde la década anterior y que se prolongaría hasta los años cincuenta, cuando se fundó gran cantidad de establecimientos industriales (Cardeño Mejía, 2007, págs. 59, 60).

El otro suceso relevante en la conformación del orden visual y narrativo se encuentra ligado a la creación del Frente Nacional como fenómeno reaccionario por parte de las élites políticas al período de violencia generada por el acontecimiento del Bogotazo, así como de la sucesión del mandato del General

Rojas Pinilla. Las revueltas formadas por el magnicidio tuvieron como consecuencia la dictadura militar de Rojas Pinilla y la posterior creación de un acuerdo pactado entre los partidos Liberal y Conservador en torno a la conformación de una Unidad Nacional que permitiera perpetuarles en la presidencia y los cargos burocráticos del Estado.

Adquiere relevancia la necesidad de observar las derivaciones del Frente Nacional y la violencia partidista sobre las formas representativas del espacio y su incidencia con la ordenación de la ciudad, dado que la narrativa de las dos novelas se desarrollan en el contexto del bipartidismo y al mismo tiempo existe una relación entre el referente histórico y las vivencias de los escritores. En este sentido se crean narrativas determinadas por el mapeo histórico y la posición de los autores dentro del *campo literario*, que cimientan su forma en doble sentido: a partir de la aceptación y construcción del proyecto de la modernidad, o como contraposición de aquellos autores que tienen relación con las élites políticas y sociales.

Más soldados, con el fusil terciado, en las esquinas. Niñas lindas, con camisetas con letreros, gritando. - ¡Ló-pezz! ¡Ló-pezz! ¡Ló-pezz! Y otras, igual de lindas, respondiendo: - ¡Gó-mezz! ¡Gó-mezz! ¡Gó-mezz!

Era el Gran Evento Democrático

Caminó lentamente hacia el sur, por la carrera séptima, entre peatones excitados, tiendas cerradas, carros pitantes, buses, policías, mucha tropa. Ahora, ahora, afuera: voz crecida en la voz, voz igual a otras voces: López, Gómez (Caballero, 2011, pág. 510).

Con la violencia generalizada producto de la herencia del Bogotazo, el general Rojas Pinilla tomaría el poder por medio militar y con el apoyo de los partidos tradicionales hacia el año 1953, en lo que se concibió como la dictadura que antecedió la creación del Frente Nacional; la intención en cierta medida fue “que el gobierno lograra debelar de manera definitiva la subversión y pacificar al país” (Zioly & Nordelia, 2007, pág. 186). Sin embargo con el correr del mandato se generó un distanciamiento entre Rojas Pinilla y los caudillos de los partidos

tradicionales Lleras Camargo y Laureano Gómez, que terminaría dando como resultado la creación del Frente Nacional como acuerdo bipartidista para repartirse el poder Estatal.

Se puede concebir el acuerdo bipartidista como un hecho que repercutiría profundamente en la generación de violencia en Colombia de la década de los 60, en tanto su actitud antidemocrática dio origen a varias agrupaciones armadas que se organizarían como movimientos guerrilleros disidentes. Las élites políticas “dieron la espalda a los campesinos y a la falta de soluciones de fondo, las agrupaciones armadas que subsistían se fragmentaron en grupos cada vez más violentos que lucharon, en ese entonces, por los derechos sobre la tierra” (Mesa García, 2009, pág. 174), en tanto la concepción del espacio manejada por los gobiernos del bipartidismo estaba determinada por las lógicas del capital.

Marín Colorado manifiesta que “el olvido fue la filosofía del Frente Nacional, el mecanismo de la clase dominante para silenciar el pasado de violencia que acababa de atravesar el país” (Marín Colorado, 2007, pág. 37), lo que sin embargo traería a consecuencia como se expresaba en el párrafo anterior, la creación de diversos movimientos denominados revolucionarios, que irían de la mano con las ideologías de izquierda y constituirían un episodio extenso de la violencia que ha vivido el país hasta presente.

Los gobiernos del Frente Nacional construyeron una ciudad zonificada alrededor del *estado de sitio*, configurándose en el mecanismo que permitió desarrollar la ciudad en torno a nociones relacionadas con la especulación y la privatización del territorio

Si “el espacio público es el ámbito por excelencia de la democracia” (Saldarriaga, 1992, pág. 47), el proyecto de la ciudad propuesto durante el Frente Nacional consistiría en la privatización del espacio urbano; este tipo de ciudad está en concordancia con el sistema económico que se imponía en Colombia: el capitalismo (Marín Colorado, 2007, pág. 37).

La representación de la ciudad estructurada por las élites estaría determinada por las formas organizacionales del capital, dado que se edificaría el mapa en torno a las prácticas espaciales que le permitieran desarrollarse, a partir de la afirmación de la *condición* del espacio. En otras palabras, el espacio se transformaría en torno a la *zonificación* como mecanismo condicionante de las prácticas desarrolladas, a partir de la racionalización de las funciones de los actores sociales y sus representaciones simbólicas sobre el espacio físico.

Se puede concebir dicha formación urbana como la *Ciudad del estado de sitio* (Marín Colorado, 2007), desde la cual se estructura la narrativa de *Sin Remedio* y los *Parientes de Ester*, a partir del control Estatal sobre las prácticas espaciales y la representación del espacio, dada la agitación social producto de los acontecimientos descritos con anterioridad. El estado de sitio se instituiría como una herramienta de gobernabilidad ejecutada en el Frente Nacional y que se extendería hasta finales de siglo, en tanto permitió mitigar las protestas y hacer frente a las manifestaciones de inconformismo y oposición social; como lo expresa Mauricio García en un artículo de El Espectador: “en las ciudades se restringían los derechos ciudadanos con el fin de contrarrestar las manifestaciones políticas, en las zonas rurales se mataba para reprimir a la subversión” (García Villegas, 2008).

- Ay. Bobby, no seas patán -exclamó Claudia, exasperada. En la televisión hablaba ahora el presidente con voz firme, patriótica:
- ... turbado el orden público y decretado el Estado de Sitio en todo el territorio nacional. 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. Toda persona o automotor que circule durante... (Caballero, 2011, pág. 561)

El espacio público se concibe entonces como categoría de corte político, lo mismo podría pensarse de la conformación de aquello que es pensado dentro del ámbito de lo privado, dando forma a los *cortocircuitos de miradas*, así como a la *posición de los transeúntes* dentro del entramado urbano, al concebirse *adentro o afuera*

del lugar o realmente no saberlo, resquebrajando las medidas espaciales, sus límites o sus formas; es pues la relación propia entre las maneras de concebir, transitar y existir en el espacio, como construcción de sentido que permite determinar los lugar desde su noción simbólica o práctica. En otras palabras se manifiesta el orden visual de la ciudad y por ende su armazón narrativo, dadas las nociones de ser y estar alrededor de las representaciones espaciales y sus repercusiones dentro del campo *del lugar y el no-lugar*; como bien lo interpela Delgado:

¿Cuáles serían, en ese concepto, las fronteras simbólicas de lo urbano?
¿Qué fija los límites y las vulneraciones, sino miradas fugaces que se cruzan en un solo instante por millares, el ronroneo inmenso e imparable de todas las voces que recorren la ciudad? (Delgado, 1999).

Se ahonda entonces en dos trazados de Ciudad con respecto a los intereses ideológicos de quienes representan el espacio: *la ciudad como ejercicio de la pasividad o de la actividad*. La ciudad pasiva sería la representación típica que se hizo desde las élites políticas sobre Bogotá desde el Frente Nacional, dado que se propendió construir una cultura distante alrededor de los ejercicios del poder, a partir de la coacción simbólica, pero que a su vez tuvo repercusiones sobre las formas de movilidad, es decir: sobre lo que Delgado expresaba como los límites y vulneraciones de las voces que recorren el espacio.

En este sentido también es plausible afirmar que en este período histórico se construyeron narrativas que tuvieron como objeto “desalmidonar letras y costumbres nacionales, atacando sus cimientos más intocables: Iglesia, establecimiento, herencia hispánica y Frente Nacional” (Rodríguez Pouget, 2008, pág. En línea), como lo fueran los movimientos *nadaísta y mito*, referentes cercanos a la noción de lo activo.

En el caso de *Sin remedio*, la vivencia de Escobar recorre la ciudad y la significa en torno a la sátira y la burla, sin embargo parece ser que su crítica no tiene dientes, se engulle a sí misma como Bogotá a su paso. Disímil es el caso de *Los*

parientes de Ester, novela que adquiere un carácter sociológico más fuerte, en tanto manifiesta su narrativa a través de la ruptura de las promesas de la modernidad sobre la existencia de los sujetos y el peso de lo cotidiano en torno a los problemas manifiestos de la vida urbana.

Este es pues el teatro de lo urbano al cual se hacía referencia con anterioridad, lo público y lo privado se redefine en torno a las prácticas cotidianas, las calles toman condiciones particulares y se adentran en el juego del movimiento, los centros y las periferias se crean a la vez que se difuminan, dando paso a los *rizomas urbanos*. El juego entre el control y la represión se constituyen como pilares fundamentales de la representación del espacio, en tanto también se forman espacios de representaciones determinados por el *cortocircuito de miradas*, fundiendo la forma desde las perspectivas, ahondando en la diversidad como complejo del entramado urbano.

1.2- De la ciudad en movimiento: Centros y periferias, rizomas urbanos en la urbe moderna.

Como si de *El castillo ambulante* imaginado por Miyazaki se tratara, nace la efigie de la ciudad errante dentro del espectro del espacio-tiempo; su trayecto abarca todo movimiento de quienes la habitan, así como de los testimonios que terminan construyendo el entramado de imágenes y narraciones. El movimiento se expresa en las contracciones internas y externas, determinadas por los flujos de comunicación y oscilación simbólicas y físicas, las fronteras se ensanchan y se contraen, las calles adquieren nuevas significaciones y a su vez se transforman a ritmo vertiginoso.

La ciudad en sí trasciende las maneras que pretenden proyectarla: al igual que los mapas, cualquier referencia sobre la misma se escapa a la realidad fáctica, el movimiento perpetuo de las urbes contemporáneas trae a condición el hecho de que toda noción se establezca en la incertidumbre. Michel de Certeau instaaura una

división entre las categorías de espacio y territorio que permite ejemplificar lo que se ha dicho con anterioridad; cabe aclarar que todo territorio es formación espacial, pero no todo espacio es formación territorial.

El territorio estaría vinculado a la construcción de memoria y sentido alrededor de un lugar, erigiendo una especie de marcación histórica de la superficie, que a su vez tiene determinación sobre las formas de ser de los sujetos. Por el contrario la noción de espacio estaría relacionada con una práctica dada de forma circunstancial y anónima, conexas con el estar y el no-lugar, determinada por la incipiente movilidad de los transeúntes, como lo define Delgado “El no-lugar es el espacio del viajero diario, aquel que dice el espacio y, haciéndolo, produce paisajes y cartografías móviles” (Delgado, 1999). El vaivén propio de la navegabilidad fijaría entonces la posibilidad de demarcar y marcar tanto los territorios como los espacios en torno a las prácticas de los sujetos; aquel lugar que antaño simbolizaba la memoria histórica de la ciudad, hoy en día puede ser flujo de indeterminación.

Es pues plausible delimitar formas de cartografiar la ciudad en torno a las prácticas y representaciones sobre el espacio en el cual se desarrollan, dado que se pueden estipular en cuanto a su posición dentro del entramado modernidad y tradición, así como a sus contracciones constantes en el juego de lo cotidiano. Así mismo, se pueden establecer cartografías alrededor de la construcción de territorio y sentido de identidad, en cuanto se crea el espacio como territorio desde lo cotidiano, condicionado y determinado en una especie de demarcación histórica fija, relacionada con la edificación de *memoria semántica* y *lugar*; las otras formas serían conexas con lo que se denominaba con anterioridad como las cartografías móviles, en tanto la ciudad se erige como un espacio de anonimato, caracterizado por la indeterminación establecida por el tránsito continuo de sus habitantes, en la configuración de una especie de *memoria episódica-situacional* y el *no-lugar*.

En cierta medida cualquier intento de cartografiar la ciudad en sus múltiples sentidos –sea desde las formas de planificación, el tránsito de lo cotidiano o la configuración de la narrativa novelesca-, está vinculado con la posibilidad de transformar el movimiento en evocación de imagen; como lo precisa Mario Valencia alrededor de la arquitectura simbólica sobre la urbe, sus memorias y sus lugares:

También estamos hablando de ciudades colombianas que superan los dos millones de habitantes, cuyos desarrollos urbanísticos no han estado tutelados por planeaciones rigurosas, y cuyas historias son presentadas en novelas que tienen la apariencia de una colcha de retazos (Opio en las nubes, El fuego secreto, La virgen de los sicarios, Los parientes de Ester, Sin remedio), como metáfora estructural de la discontinuidad y el trauma que constituyen sus memorias históricas (Valencia, 2009, pág. 95).

El juego está dado, las implicaciones del movimiento sobre las fronteras y los circuitos de la ciudad determinan también la mirada que tienen los habitantes sobre el espacio que recorren; en cuánto a la ciudad de Bogotá es posible establecer la configuración de su espacio físico a través de dos nociones: el *movimiento centrípeto* y *centrífugo*. El *movimiento centrípeto* estaría determinado por la migración que se genera desde el campo hacia la ciudad independiente de los fenómenos que lo produzcan- y el *movimiento centrífugo* constaría del desplazamiento de los habitantes de la urbe en cuanto a los centros y las periferias, es decir al movimiento interno que se establece en la ciudad (Valencia, 2009).

Así pues, la construcción de los centros y las periferias, así como de los rizomas urbanos, estarían determinada por dichos movimientos, en tanto tienen incidencia en el modelado físico de la ciudad y la forma en que se construye la cartografía, desde la configuración de sus ritmos y formas. El modelado físico estaría determinado por la contracción entre los límites y los bordes de la ciudad, dado que las formas de movimiento determinan a su vez la ocupación y el tránsito de la misma; en otras palabras, se hace necesario observar la incidencia del fenómeno

de la migración y la movilidad dentro de la configuración del espacio y la marcación y demarcación de los territorios en cuanto a su uso y representación.

Es viable observar dicho movimiento dentro de la construcción del centro y la periferia de la ciudad de Bogotá, teniendo en cuenta que estos son a su vez redefinidos por el desplazamiento del espacio. Silva afirma que este desplazamiento no sólo se establece en el sentido físico, sino que dicha categoría teórica corresponde más al movimiento dialectico de los centros de poder en cuanto a su importancia ideológica, así como a la insurgencia de la periferia dentro de lo céntrico (Silva, 2006, págs. 31, 32).

El *movimiento centrípeto* como trasfiguración de las fronteras físicas de la urbe se encuentra relacionado con las formas de apropiación que tienen los sujetos sobre el territorio, así como su incidencia en su mutación, que a su vez tienen relación taxativa con las categorías que se citaron desde Lefebvre, dado que a este se puede acceder a partir de ámbitos relacionados con prácticas sociales que estén vinculadas a la formalidad o por el contrario a la informalidad. En este sentido, la imposibilidad de acceder por medios legales a los espacios de la ciudad de Bogotá, derivó en la década de los 50 en el aumento del crecimiento de la informalidad, la cual alcanzaría su punto exponencial hasta finales de la década de los 70 (Camargo Sierra & Hurtado Tarazona, 2013).

No cantaré del norte las bellezas pues la belleza injusta es vil patraña: el lujo, la opulencia, la riqueza, pueden cegar, pero jamás engañan.

Voy a cantar el sur y su pobreza, sus trucos, y sus artes, y sus mañas el sur de los sufridos bogotanos que tienen muchos pies, y muchas manos (Caballero, 2011).

Como bien lo define Quijano, las poblaciones migrantes de escasos recursos se ven en la necesidad de ocupar espacio que no es de su propiedad, dado que necesitan un territorio donde asentarse e incorporarse a las prácticas de lo urbano, lo cual en gran sentido se establece en contraposición a las formas y dinámicas del derecho *burgués a la propiedad* (Quijano, 1977). Lo anterior tiene relación en

cuanto a las formas de edificación del entramado urbano alrededor de las prácticas sobre el espacio, así como a la configuración de los centros y periferias en torno a los condicionamientos físicos y simbólicos.

El gran flujo migratorio –entre otros fenómenos- trae como secuela la readaptación del espacio en torno a distintas prácticas culturales heredadas de la tradicionalidad o concebidas desde los ámbitos de la modernidad. Lo cotidiano toma una dimensión distinta de las costumbres urbanas, así como de la apropiación y significación del espacio público y privado por parte de los múltiples actores sociales. Como característica relevante del proceso de urbanización en la ciudad, es posible afirmar que se fue construyendo el espacio alrededor de las lógicas de privatización y acumulación de capital, lo que permite cimentar nuevas nociones sobre el uso del espacio en tanto circunstancia, pero también desde las determinaciones ontológicas de los sujetos.

La ciudad en su movimiento vertiginoso traslada los lugares de encuentro de los sujetos, o lo que se definía con anterioridad como el cortocircuito de las miradas, “las plazas de mercado se convierten en grandes almacenes de cadena, los lugares de socialización son ahora los cafés, las discotecas, los bares, y la actividad comercial se centraliza en el centro comercial” (Prados, 2008, pág. 92), el lugar transita sobre el no-lugar; se cambian las formas de socialización, por ende las maneras de recorrer la ciudad y de trazar el movimiento, los croquis se construyen en torno a las percepciones de los sujetos y sus encuentros dentro del entramado urbano, dando nuevas representaciones a la navegación, como lo ejemplifica Silva:

Si algo sucede en una ciudad, como por ejemplo la construcción de un gran centro comercial, (...) entonces la ciudad se transforma (...) en consecuencia, el centro comercial se convierte en referencia para un sector de los habitantes de la ciudad: ahora es un lugar de citas y de intimidades. Poco a poco el "centro" se hace centro de ciertas representaciones y la ciudad lo va asimilando como uno de sus "lugares": ya no sólo se usa sino

que sirve como espacio identificador y como lugar de expresión urbana (Silva, 2006, pág. 11).

Este proceso de desplazamiento de la ciudad tiene relación con la movilidad de las clases sobre el entramado urbano, así como a la grafía de los mapeos imaginarios relacionados con el *condicionamiento* de los lugares, lo que se denominaba con anterioridad como el *movimiento centrífugo*. La transformación física de Bogotá posterior al asesinato de Gaitán, trajo consigo el movimiento de las clases sociales dentro de la urbe; las clases sociales altas se desplazarían hacia el norte, apartándose cada vez más del centro y sus mediaciones, mientras las clases medias y bajas se expandirían hacia el occidente y el sur.

Dentro del ordenamiento del espacio urbano que se dio entre las décadas de los 50 y finales de los 70, “el centro histórico (...) queda más apartado del desarrollo y actividades de la ciudad” (Suárez Gómez, 2009, pág. 69), puesto que los barrios nacientes empiezan a ocupar un espacio importante dentro del ordenamiento y la función de la ciudad, así como del recorrer de los transeúntes, dando paso a un nuevo orden visual y narrativo que a su vez tiene relación con el desplazamiento de las fronteras físicas, así como de los condicionamientos que dan forma al maderamen de los centros y las periferias.

Decayó el centro para esos encuentros con cita fija o espontáneos, que no eran casuales. Se buscaba la espontaneidad y el azar calculado. Había sitios de tertulia al atardecer y avanzada la noche y entre todos creaban un ambiente, un modo de ser. Eso es lo que a muchos ya no les ofrece el centro, un modo de ser, y no porque el sector se haya deteriorado. El centro nunca ha sido una ruina como han llegado a serlo otros barrios de Bogotá (Fayad, 2015, pág. 146).

Se construye la ciudad en torno a nuevas fronteras demarcadas dentro de lo físico y lo simbólico, en tanto sus límites también constituyen el entramado cultural y el condicionamiento del espacio alrededor de sus habitantes y las prácticas que se realizan; como lo expresa Silva, “El uso social de un espacio marca los bordes dentro de los cuales los usuarios 'familiarizados' se auto reconocen y por fuera de

los cuales se ubica al extranjero o, en otras palabras al que no pertenece al territorio” (Silva, 2006, pág. 24).

En este sentido la ciudad cartografiada desde los territorios delimita el espacio en cuanto a su uso y su posibilidad de apropiación, así como a su capacidad de recorrerle en función a sus propiedades geográficas y simbólicas. Es pues la demarcación de lo que se denominará como la *ciudad empalizada*, en torno a la configuración de sus barrios y su condicionamiento simbólico que permiten a ciertos sujetos adentrarse y recorrerlos.

La *ciudad empalizada* restringe el juego de las miradas, propende por el panóptico, así como por limitar y localizar el movimiento; hace referencia a la construcción de lugares herméticos y ocupados con relación a los condicionantes del espacio, puesto que los centros y las periferias dentro de su movimiento dialectico y dinámico se transgreden mutuamente; es pues una estructura estructurada de por sí, que construye y cimienta las jerarquizaciones del condicionamiento del espacio, así como de sus representaciones.

Este tipo de ciudad es inevitablemente espacio de exclusión y autoexclusión, desde la capacidad que tienen los sujetos de etiquetar y condicionar el espacio en su carácter simbólico y físico, como en la necesidad de apropiarse y territorializar dicho espacio a través de las construcciones identitarias. Gutierrez explica que dichas “identidades urbanas están muchas veces en conflicto, porque se encierran en sí mismas, y caen nuevamente en el discurso que excluye al otro, y esta exclusión es, en la mayor parte de los casos violenta” (Gutiérrez Vanegas, 2016, pág. 23).

Esos altos edificios de cristal y ladrillo que se ven más arriba de la cota seiscientos son edificios fantasmas, prohibidos severamente por las reglamentaciones catastrales, defendidos por celadores privados armados de escopeta. Y esas barriadas escalonadas de casuchas, al sur, también prohibidas, y perseguidas duramente por el acueducto y por la policía, son

barriadas fantasmas: el Paraíso, tal vez Las Colinas. Las llagas amarillas que devoran los cerros, donde antes hubo encenillos y arrayanes, y robles y cerezos, cedros y borracheros y altas palmas de cera, se llaman areneras, receberas, chircales. También está prohibida su existencia (Caballero, 2011, pág. 75).

Pero la ciudad no solo es espacio hermético edificado en lo local, desde su complejidad se puede entender aspectos que trascienden el ámbito de lo privado y se desarrollan dentro de lo público. El condicionamiento no solo permite establecer la distinción del orden visual desde la marcación simbólica y la restricción física, sino que también cede ante la desterritorialización y reterritorialización continua del espacio y sus movimientos. La *ciudad empalizada* no es la ciudad en su totalidad, sino que responde a una de sus gráficas, puesto que también se le puede concebir dentro del aspecto de homogéneo y heterogéneo, como *ciudad genérica* y prefabricada dentro de los cánones de la modernidad, o como aquello que concibe la diversidad y la capacidad de transgresión de los condicionamientos.

En este sentido la referencia de la *ciudad genérica* se establecería en contraposición a las limitaciones del movimiento y sus construcciones de los límites y bordes referenciales, es pues la ciudad del anonimato en su máxima expresión; si la empalizada era marcación de territorialidad y localidad, lo genérico es referencia de aquello que trasciende el territorio y se inscribe dentro del espacio global. Así pues, “La Ciudad Genérica es la ciudad liberada del cautiverio del centro, de la camisa de fuerza de la identidad (...) no es nada sino un reflejo de la actual necesidad y la actual habilidad. Es la ciudad sin historia.” (Koolhaas, 1994, pág. 3), construida a partir de las cartografías móviles y la exposición de los planos, a partir del uso sobre el espacio y su funcionalidad.

Se introduce una nueva noción de los mapas relacionada con los planos como mecanismo que permite representar aquellas ciudades que se manifiestan de forma fragmentada. El orden narrativo ya no propende por comprender y dar

cuenta del orden visual, sino que es más una noción abstracta invisible, indeterminada en el espacio concreto y construida sobre las fantasmagorías caducas del movimiento. La Ciudad Genérica está relacionada con la idea de lo fractal, como “repetición sin fin del mismo módulo estructural simple; es posible reconstruirla desde su entidad más pequeña, un PC, quizá incluso desde un diskette” (Koolhaas, 1994, pág. 4).

En concordancia se manifiestan diversos escenarios relacionados con las construcciones narrativas alrededor de la ciudad, a partir de la expresión de lo cotidiano sobre sus formaciones homogéneas y heterogéneas, desde la diversidad como aspecto constitutivo de una totalidad, o en la inabarcabilidad de lo fragmentario. Los primeros escenarios en sí, tienen una referencia con la posibilidad de comprender la ciudad desde una totalidad que es referencial a sus partes, es decir, a sus contenidos concretos dentro del orden narrativo, que a su vez configuran un orden visual que se puede determinar en la composición de croquis sobrepuestos en el relacionar de los personajes, y su manifestación dentro de la configuración de un mapa general que sería el espacio de representación de la ciudad.

Así mismo, la escritura del escenario fragmentario “de la ciudad puede ser indescifrable, defectuosa, pero eso no significa que no haya escritura; simplemente puede ser que desarrollamos un nuevo analfabetismo, una nueva ceguera.” (Koolhaas, 1994, pág. 7), nuevas formas de olvido e incompreensión de la realidad o nuevos entramados y manifestaciones del ser, en tanto no hay referencia del orden visual de la ciudad, el croquis compondría en sí las coordenadas de los planos.

El plano de lo heterogéneo constituido dentro de la *ciudad multicultural*, está relacionado con un concepto que trasciende la marcación binaria del centro-periferia, al cual se le denomina como los rizomas urbanos. La construcción de la idea de centro-periferia marca una pauta de jerarquización en torno a unos valores

ideológicos que permiten establecer la dinámica dialéctica entre dichos espacios, en las que se evidencian las relaciones de poder que estructuran el sistema, así como el degradé de las condiciones vivenciales de los habitantes según su posición dentro del mismo.

La ciudad multicultural es a su vez y paradójicamente, el espacio donde se ha establecido la crisis de identidad en la modernidad, derivadas de “la disolución de los grupos de origen que determinaban formas de identidad” (Zuleta, 2007, pág. 27), es decir, es la transición concreta entre la empalizada de lo local, como denotación marcada de las identidades tradicionales y estáticas, y de la ciudad genérica como triunfo de las formas de capital sobre la oposición existencial e histórica de los sujetos, en tanto y como lo define el mismo Koolhaas:

La identidad, concebida como ésta forma de compartir el pasado, es una propuesta destinada al fracaso: en un modelo estable de continua expansión de la población, no sólo hay proporcionalmente cada vez menos que compartir, sino que la historia también tiene una ingrata vida a medias (Koolhaas, 1994, pág. 1).

En este sentido, la forma en que se concibe el espacio urbano dentro del entramado de la ciudad heterogénea, se determina de manera más *rizomática*, en cuanto las posiciones de jerarquía desaparecen o confluyen en un juego que da paso a la indeterminación del espacio dentro del contexto holístico. El rizoma urbano vendría a ser “un espacio que se habita y que no es homogéneo, sino que tiene escisiones y rupturas” (Silva, 2006, pág. 139), construido a partir de la multiplicidad de sus formas, en una especie de unidad laberíntica que daría carácter al entramado urbano, ya no por su jerarquización ideológica, sino por su conexión enmarañada con la totalidad.

Es pues el juego dialéctico de lo urbano, tanto centro y periferia se interconectan en la formación de nuevas ramificaciones que dan campo al desplazamiento simbólico y físico de las calles, los brotes que caducan son remplazados en cuanto el rizoma se establece como posibilidad infinita de creación, cualquier elemento,

cualquier calle en su conexión con la totalidad, puede incidir en la concepción y transformación del espacio generalizado del entramado.

Umberto Eco define el rizoma como una red laberíntica desde la cual “cada calle puede conectarse con cualquier otra. No tiene centro, ni periferia, ni salida, porque es potencialmente infinito. El espacio de la conjetura es un espacio rizomático.” (Eco, 2014, pág. 23), dado que es y se manifiesta como una estructura que se encuentra en constante estructuración, en concordancia con las formas de la urbe moderna. Es pues la efervescencia del movimiento en su juego continuo de significaciones, y por ende de las construcciones ontológicas de los sujetos, así mismo y paradójicamente es el espacio del anonimato y de las dislocaciones de las identidades tradicionales.

Lo que se ha querido presentar en este apartado está relacionado con las formas que adquiere la ciudad en su orden visual y narrativo, pero que a su vez tienen incidencias sobre la realidad, así como de las prácticas sociales, sus espacios de representación y sus representaciones, dentro de lo que Silva denomina como “una dialéctica de lucha por el espacio en la ciudad y de lucha por marcar los espacios” (Silva, 2006, pág. 138). La intención tiene validez si se logra concatenar con las formaciones narrativas de las novelas, dentro de la posibilidad de observar la construcción de los croquis determinados por sus personajes, así como la visión de sus autores, al tiempo que es plausible evidenciar la diferencia propia que se demarcó entre la noción del mapa y plano, entendiéndolo desde el aspecto de la construcción de la escritura de la ciudad.

Capítulo 2. Bogotá contada: cartografía simbólica a partir de las novelas *Los parientes de Ester* y *Sin remedio*.

Fernando González consideraba la novela como la *lógica desarrollada en imágenes que se dirigen a sus destinos*, Camus la expresaba como una *filosofía puesta en imágenes*. Desde las dos posturas se puede concebir la novela como la transmisión de representaciones a través del acto de la escritura, que tiene estrecha relación con la posibilidad expresiva de los sujetos, para dar grafía a la existencia.

El objetivo a lo largo del escrito ha sido pues hacer manifiesta la relación entre la novela y su creación incesante de imágenes –tanto en el acto de la escritura como de la lectura-, con la formación de la cartografía simbólica alrededor de las temáticas que en ella se desarrollan. En otras palabras, la de observar dicha lógica expresada en el armazón de imágenes, en las grafías que se han hecho en la narrativa urbana y sus espacios de representación.

Se concatena la cimentación del espacio en el orden de lo real y lo fantástico, puesto que en las imágenes desarrolladas a través de la literatura, se puede aguzar de forma concreta, la edificación del espacio dentro de sus representaciones de ciudad, así como en la alineación de las posibilidades de navegar y recorrer el entramado urbano; es pues la observancia de la ciudad construida por quienes la viven y la narran, pues novelar la ciudad es y de forma inevitable, habitarla.

La Bogotá onírica de Ignacio Escobar, o la cruda realidad de la cual hace parte Gregorio Camera, serán pues los puntos de partida para edificar este último capítulo, con el aliciente de poder observar los paisajes que han construido tanto los autores como el lector sobre lo citadino. De igual forma se relacionarán dichos paisajes con las representaciones gráficas de la ciudad que se habían establecido

en el capítulo anterior, pues permiten localizar –de forma más o menos general– las narrativas dentro de categorías construidas alrededor de dichas grafías.

La reflexión tendrá como fin poder dar cuenta del objetivo primordial del texto, es decir, de observar la construcción de la cartografía simbólica en torno a la narrativa y a sus expresiones desarrolladas dentro de lo urbano. Es pues la observancia de las representaciones gráficas de los autores, los personajes y el lector sobre el espacio que se narra y se aborda a través del acto de la lectura, en cuanto se puede mirar aquello que se constituye como significativo, desde la configuración de los lugares y no-lugares, sus centros, periferias, límites y bordes, así como de los rizomas y las múltiples nociones teóricas que se han manifestado a lo largo del escrito.

Resalta la noción del escritor callejero, es decir, aquel que entre los laberintos de la ciudad construye su prosa a través de acto de caminarla, o lo que en francés se denomina como el flaneur. Tanto artista como lector se imbrican mutuamente en un vagabundear inseguro por medio de las imágenes que evoca la narrativa sobre la ciudad y sus significaciones, en un recorrido que es navegación a la deriva sobre los mapas y los croquis de las creaciones; esta navegación no se da solo en el plano de lo simbólico, dada la referencia propia que tiene la narrativa para con Bogotá, así como la posición de los autores y el lector dentro del entramado urbano, puesto que el recorrer no es solo mental, sino que alude a las condiciones físicas propias que permiten re significar aquellos lugares que con anterioridad habían sido vistos con menor interés.

Este último capítulo pretende ser la presentación del viaje iniciado y culminado en un proceso que no solo se dio con la lectura, sino que abarcó en sí el recorrido de los relieves físicos de la ciudad, como contraste necesario entre las novelas y las experiencias vivenciales de quien escribe. Así pues, la intención parte de subdividir el capítulo en fragmentos que permitan evocar las imágenes desde la narrativa, a partir del proceso interpretativo iniciado a la luz de las categorías

teóricas, con el fin de poder dar cuenta de la cartografía simbólica, en su relación explícita con la forma en que se habita y construye Bogotá.

2.1- La Bogoteida: Ciudad errante.

Ignacio Escobar, protagonista de la novela *Sin remedio*, y quien será personaje central en la construcción de la cartografía simbólica, es un poeta –o por lo menos finge serlo- descendiente de una familia de clase alta de Bogotá, el cual la recorre como observador –relativamente- activo de las dinámicas sociales que en ella acaecen. Tanto *Sin remedio* como *Los parientes de Ester*, desarrollan su trama narrativa en la Bogotá de los años 70, a partir de la gráfica de una ciudad que contrasta en sus formas pre modernas y modernas, perfilándola en el vaivén de prácticas enganchadas a ordenaciones provincianas, o como mimesis deformadas de los ritmos de las grandes urbes.

La ciudad que muestra Antonio Caballero, se encuentra resquebrajada por las diferencias insondables entre las distintas clases sociales que le habitan, siendo punto de partida para la configuración de los croquis disimiles de los personajes, a los cuales se accede por medio de Escobar -que a su vez da estructura a los puntos cardinales que construyen la orientación del mapa-, como representación del flaneur que recorre la ciudad y le da sentido a través de los diálogos que establece.

En la solapa del libro de la edición de Alfaguara se expresa que Escobar “recorre la ciudad como un observador inclemente que destroza con su crítica mordaz y despiadada todo lo que se encuentra a su paso” (Caballero, 2011), pero la verdad no puede ser más lejana. Escobar es pues el receptáculo de la autofagia de la ciudad, su crítica lejos de ser mordaz es inoperante, carece de dientes, no por su escasez de sentido, sino por su impotencia existencial; es él quien se destroza y forma el círculo de la autofagia.

- Tiene razón Ana María. A usted no le interesa Angela. No le interesa nada.
- Eso también me lo decía Ana María, le informo.
- Usted está muerto, Escobar.
- Eso también me lo dice Ana María. O Fina. Pero no es cierto. El otro día eché cuentas, y me quedan por lo menos seis años de vida, si juzgo por Rimbaud (Caballero, 2011, pág. 139).

La ciudad que ha parido Escobar se caracteriza por su degradación estética, es pues el molusco renegrido que extiende sus extremidades sobre el espacio y da carácter viscoso a sus tejidos distópicos. En ocasiones parece más una extensión temporal del bogotazo y como tal de las prácticas sociales que se desprendieron del magnicidio; como se verá también con Camera, es pues cumulo de cuerpos anónimos, marcados por el clima borrascoso, la desconfianza y el odio para con el otro generalizado.

¿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 (Caballero, 2011, pág. 151).

Escobar transita Bogotá de norte a sur, observando las tonalidades que componen el degradé del paisaje urbano, evidenciando la relación que tienen los demás personajes de la novela, conforme su posición y vivencia dentro del entramado, “dejando así la novela como un dialogo entre el poeta y la ciudad” (Gutiérrez Vanegas, 2016, pág. 40); en otras palabras, es a través de la mirada de Escobar donde se manifiestan los croquis de los distintos personajes que componen la trama narrativa, a partir de la relación que tiene el protagonista con las vivencias de los personajes y el producto de sus diálogos.

Dentro de la caracterización de los personajes es posible observar la conformación de múltiples grupos sociales que se corresponden con las maneras en que habitan y practican la ciudad, lo que en última instancia sería la evidencia

directa de la conformación de los croquis urbanos y la sobreposición de los mapas dentro del ejercicio de navegar en la narrativa. El mapa de la novela en este sentido se construiría a partir del entrecruce de las miradas, en la confrontación de los discursos y el desarrollo de la trama dentro del espacio narrado.

Ahora bien, dicha caracterización está estrechamente marcada con la estratificación de la ciudad, así como a la posición de clase que asumen sujetos para con la sociedad. La familia de Escobar y el círculo social que la rodea, hacen referencia a las maneras en que la burguesía concibe y explaya sus ideas tanto sobre la ciudad como el país, siendo la representación directa de las elites sobre el espacio y los sujetos que le habitan. Como lo expresa Nicolás Suescún en su crítica sobre la novela, las reuniones en la casa de doña Leonor –madre de Escobar- son referencias directas a la *historia oficial* del país.

En ellas confluyen los dueños de la moral y el destino de la nación, expertas cotilleras de la vida nacional y sus no tan ilustres personajes, monseñor Boterito Jaramillo y su velada homosexualidad, un poeta de prosa muerta y un médico que adopta la apariencia de un viejo verde. Representan en gran sentido la narrativa oficial que cierne el sino decadente de la nación, puesto que son ellos quienes crean el discurso oficial y sobre este, las estructuras de dominación políticas y sociales.

Los escenarios en los cuales aparecen siempre están relacionados con el ámbito de lo privado, recorren la ciudad a través de sus vidrios polarizados, el espacio público es convergencia de la repugnancia del pueblo, de sus olores y sus formas grotescas. Construyen sus croquis sobre la fantasmagoría de las masas, la ciudad es receptáculo de la raponería y el odio, se sienten sitiados por el comunismo rampante y el miedo a ser secuestrados, obligándose a desplazarse cada vez más lejos del cáncer que se extiende sobre Bogotá. La referencia es clara, el centro ya no es más el centro de la ciudad en su sentido ideológico, la burguesía tiende a

expandirse hacia el norte, demarcando la empalizada urbana a través de un acto de diferenciación que consideran necesario.

Escobar sintió un escalofrío. No se le había ocurrido que la plata de doña Leonor se fuera a acabar Jamás. No quería volverse como Ricardito Patiño. -¿De veras, tío? No me digas. Patricia lo miró con desprecio.
- No -lo tranquilizó Foción. -Pero este país va para el comunismo. Pregúntale a Patricia. Patricia le lanzó una mirada asesina (Caballero, 2011, pág. 166).

Patricia quien es prima de Escobar, representaría según Gutierrez la otra mirada que cierne la burguesía sobre la ciudad, en cuanto no se constituye su visión desde el aspecto reaccionario, sino que se atreve a trascender –aunque sea una ficción- el ámbito de lo público. Rompe así el circuito de miradas y formas que se forjan en las reuniones de la casa de doña Leonor, al adentrarse en el otro generalizado como elemento exótico, permitiendo observar un trazado distinto sobre la ciudad, que se escapa del ámbito rutinario de las clases altas (Gutiérrez Vanegas, 2016, pág. 41).

El recorrer urbano de Patricia se ve influenciado por las miradas de Escobar, pero en gran medida por un personaje que da forma a las representaciones de la otra Bogotá: Jefferson Calarcá Marroquín. La otra Bogotá a la cual se hace referencia es a la de los actantes que se encuentran vinculados a la lucha de clases, como sujetos activos en el proceso de transformación de las formas cotidianas, estructurales y culturales. Son en su mayoría personajes representantes de la izquierda política y revolucionaria del país, de la cual hace parte el mejor amigo de Escobar; Federico será quien reproduzca en mayor medida la visión de la izquierda “revolucionaria” y su accionar.

Cada personaje es evidencia de un trazado disímil sobre la ciudad, puesto que como actantes tienen la capacidad de mostrar y evocar las imágenes que tienen sobre la misma, aunque sea solo por medio de la óptica que les confiere Escobar. La Bogotá de los actantes comprometidos, está ampliamente relacionada con la

transfiguración de las fronteras físicas e ideológicas de la urbe, en cuanto tienen estrecha relación con la *transformación figurativa* del espacio público como terreno fértil para la lucha de clases.

En cierto sentido –aunque sea desde el discurso- son quienes recorren Bogotá desde los círculos del infierno hasta el paraíso carcomido de los burgueses, “al sur o meridián, la plebe hambreada de todos los malditos de la tierra, al norte o septentrión, la oligarquía rodeada de guardianes noche y día” (Caballero, 2011, pág. 91). La ciudad se convierte en “centro y gestión de temas como el compromiso y la militancia” (Chaparro, 2010, pág. 37), los lugares comunes son escenario para las reuniones clandestinas de los grupos de izquierda que pretenden boicotear el orden, resquebrajar el centro y la periferia; Bogotá sede su trazado al pleamar de la convulsión social, el sur es pues el lugar del compromiso, del actuar revolucionario: el lugar de los oprimidos.

- Hable de la guerrilla urbana, compañero -sugirió Hermes.
- O de las luchas sindicales -añadió Douglas.
- Aquí lo que sobra es tema verraco, compañero. Hable de los hijueputas oligarcas.
- Lo malo es que si me pongo a hablar de los hijueputas oligarcas quién sabe si me publiquen en los suplementos de los periódicos -alegó Escobar.
- No es para eso, compañero. Vaya y recita en las fábricas, en los sindicatos, en las comunidades indígenas -enumeró Zoraida. -En los campos, en las montañas, en la selva (Caballero, 2011, pág. 126).

El sur y sus habitantes son el otro grupo que compone el navegar de Escobar por la escaramuza urbana. Su representación es más una forma de evocación fantasmagórica que la constitución de actantes con caracteres complejos. Su recorrido por los barrios pobres es un ejercicio de inercia, la contemplación sede ante las necesidades primitivas que le impulsan a recorrer las calles en su entramado rizomático, cada espacio es evocación de su consiguiente, confiere una telaraña de la cual Escobar escapa con recelo. La imagen rizomática en este sentido tiene una razón de ser, el espacio deja de significarse dentro de las

referencias clásicas, el recorrer no se diferencia por los puntos cardinales que estructuran el condicionamiento, sino que como lo expresaba Umberto Eco, da paso a las conjeturas y el azar.

La Bogoteida es pues representación frívola de la capital, producto de la incapacidad que tiene Escobar para vivirla más allá del acto consiente de recorrerle; su forma se va desmoronando con el paso de la narración, la vida de Escobar –desde su óptica- termina por parecerse a una sucesión continua y anodina de cosas que no tienen relevancia, como el mismo lo expresa “las cosas son iguales a las cosas” porque en Bogotá “no pasa nada”. Y no es que en la Bogotá de Caballero no pase nada, por el contrario, la vorágine de sucesos trae a consecuencia la crónica de la muerte de Escobar, como tragedia anunciada desde las primeras líneas, que no es más que presagio insignificante de su existencia.

Un soldado se acucilló a su lado, le ladeó la cabeza.

- A este lo enfriamos, mi coronel. Se amontonaba gente. El de chaleco pateó el cuerpo tendido, que recibió el golpe sin moverse. El coronel lo empujó con rudeza: - ¡Usté le, ústele...! Respete, caballero, respete. (Caballero, 2011, pág. 616)

2.2- La modernidad y el fracaso, hondonada en Los parientes de Ester:

Luis Fayad en *Los parientes de Ester* forma una narrativa diferente a lo que hiciera Antonio Caballero con su novela, dado que en vez de discurrir la historia con base a la perspectiva de un personaje, establece secuencias narrativas que parecieran más ser producto de una serie de televisión o una película que propiamente de un desarrollo novelesco. El libro se subdivide en seis secuencias narrativas que permiten al lector adentrarse dentro de las ideas y diálogos del heterocosmo de los personajes, quienes en su mayoría son los parientes de la fallecida Ester, esposa de Gregorio Camera, protagonista de la historia. Como lo explica Cristo Figueroa:

La disposición cinematográfica de secuencias alternadas genera una visión, la cual más allá de ilustrar posiciones ideológicas de uno o varios grupos sociales, brota de problematizar las relaciones de individuos alienados que viven el desajuste y la rutina de una ciudad enfrentada a las consecuencias de la masificación, la burocracia y el mercantilismo (Figueroa, 2007, pág. 188).

En este sentido es posible realizar un acercamiento más directo a la construcción de los croquis de los personajes, dada que la narrativa se desglosa desde el actuar de cada uno, así como de sus motivaciones psicológicas. Así pues, la novela se erige como una manifestación de desaliento del ser humano frente a la promesa de la modernidad, Bogotá se convierte en un referente del vaivén de las diferencias de clase, así como sus representaciones sobre lo urbano; si bien el espacio no es manifestación directa de la violencia que se mostraba en *Sin remedio*, la inseguridad y el miedo son concomitantes que afectan las prácticas cotidianas.

El recorrido de la ciudad se hace de forma más vivencial, menos contemplativa, puesto que cada uno de los personajes permite observar la edificación de sus trazados y representaciones en cuanto al espacio y quienes le habitan desde la cotidianidad, dado que ya no es espacio ajeno a quien lo recorre, sino más bien es constitutivo de las maneras que tiene para recorrerlo. La dinámica del centro/periferia enmarca la trama del recorrido de los actantes, el mapa se despliega de sur a norte, tomando como referencia de encuentro el centro de la ciudad, como espacio caótico, donde converge la avenencia y la ilusión de Camera, pero donde también se representa la frustración y el tedio de la existencia.

Ángel Callejas las enteró del lugar al que se dirigían, un chofer les informó sobre el bus que debían tomar y luego los transeúntes las fueron guiando por esas cuadras de viejos edificios de oficinas, de locales de comercio, de restaurantes y puestos de fritanga, por las que entre los empleados y clientes transitaban, carteristas y raponeros, camorristas malhablados,

cachifos sin oficio, mecachifles de la calle doce, esmeralderos de la catorce, piperos de la carrera trece, putas de poca monta, tahúres de billar, gamines patoteros... (Fayad, 2006, pág. 148).

Desde el recorrido de los actantes se observa tanto el espacio de lo marginal y sus representaciones, así como la construcción de los umbrales desde los cuales logran reconocer y expresar el sentido de su presencia. Cada personaje es pues grafía de ciertas estructuras sociales que tienen representaciones simbólicas sobre la ciudad, que a su vez tienen incidencia directa en las maneras que la recorren, es decir, en la formación de los territorios, bordes y límites físicos y simbólicos sobre los cuales se permiten explayar el acto de navegarla.

Bogotá en este sentido sigue fungiendo el espacio como construcción decadente, dentro del cual las dinámicas sociales se encuentran en pugna con respecto a las formas tradicionales y modernas en que se organiza la sociedad y su institución fundante: la familia. El tejido social es pues la manifestación de esta idea, la historia se desarrolla en torno a la familia política de Camera, los vínculos y las situaciones producidas dentro de la cotidianidad dan cuenta de la crisis producida dentro del sistema de valores tradicionales y la institución de las formas organizativas propias del capitalismo.

- Nunca pensé que tuviera tantos parientes – dijo También Doris sonrió para compartir la broma.
- No son parientes suyos –dijo-, son parientes de Ester.
Y son parientes políticos míos- explicó Gregorio Camero. Doris volvió la cara sólo para ver si el hombre hablaba enserio (Fayad, 2006, pág. 14).

Fayad estructura tres personajes que son representación directa de la crisis entablada por el vaivén de modernidad, y que corresponden causalmente a la familia de Ester; Honorio Callejas quien representa falsamente los intereses de la clase acomodada de la sociedad y quien en realidad vive de la apariencias, Mercedes quien es pues la representación directa de los valores tradicionales de la familia, fundamentados en la moral y costumbres católicas y Amador Callejas,

quien funge como un vividor desterrado del núcleo familiar que no le ha interesado nunca trabajar y sostiene sus relaciones conforme le son beneficiosas.

La familia Callejas será pues el punto de referencia sobre la cual se construye el paisaje de lo urbano y se proyecta a su vez la incidencia de las formas de socialización modernas. Parafraseando a Figueroa, el paisaje de Bogotá se construye a través del recorrer de cada uno de los personajes, permitiendo observar un orden visual y narrativo concreto característico de los mapas, que en sí estructura el *orden cotidiano* y las *ritualizaciones* que hacen los actantes sobre este (Figueroa, 2007). Retorna la idea de que las clases altas en su mayoría desprenden dicho orden cotidiano dentro del ámbito de lo privado, en contraposición a las maneras en que las clases medias y bajas tienden a recorrer la ciudad, por necesidad o expresión propia de sus formas de ser y estar en el espacio de lo social.

La jerarquización de importancia dentro de la familia está relacionada con la fortuna que tienen los integrantes, en tanto es el capital el que permite establecer la posición de los sujetos dentro del tejido social. Las “buenas costumbres” y la moral de la familia confluyen con el advenimiento del capital, la estructura política y social tradicional da forma a un proyecto de modernidad excluyente, donde los sujetos que no logran acoplarse a las dinámicas y flujos del capital son marginalizados en cuanto a sus posibilidades ontológicas, y a sus capacidades de recorrer el espacio, lo cual a su vez redefine las maneras en que los sujetos logran transitarle. La familia Callejas es pues el punto donde confluye dicha dinámica, toda relación adquiere en sí misma un valor comercial aprovechable, que permite desarrollar mecanismos de movilidad y social, claro está que la movilidad en este sentido es más una formación aparente y excluyente.

La trama principal se desarrolla en torno a una promesa resquebrajada, la puesta en marcha de un restaurante que pretende montar Ángel Callejas en asociación con Camera, y que será pues fuente de ilusión que permita salir de la condición

oprobiosa en la que se encuentran. Gregorio Camera es pues la representación de la clase media bogotana que tambalea dentro de la corriente de la movilidad social, en cuanto tiene recorren la ciudad conforme la necesidad que tiene de poder sobrevivir a las dinámicas del capitalismo moderno.

Las secuencias narrativas en las que aparece, muestra un sujeto que está determinado por el tiempo, dada la necesidad de ir a trabajar para poder solventar los gastos de la casa y de paso hacerle frente a la muerte de su esposa. Cada minuto de su día lo tiene medido, construye la rutina impetuosa de la dinámica laboral y cede contra el tedio que produce. La urgencia de dinero es desvarío que trae a consecuencia la lucha constante por no caer en la miseria, pero que paradójicamente es la resignación de un hombre que se sabe cansado.

El tío Ángel no alzó los ojos. Oyó las palabras pausadas que se compadecían de ambos y luego vino otro silencio antes de que Gregorio Camero se levantara.

-Tú no tienes la culpa de nada-dijo-. Por lo menos no eres más culpable que yo. Eso nos pasa por ponernos a pensar pendejadas- se quedó parado con las manos entre los bolsillos del abrigo-. De lo que sí tenemos la culpa es de que necesitamos llegar a viejos para comprender que en este país se necesita mucha honestidad para sobrevivir sin matar a nadie (Fayad, 2006, pág. 176).

Ángel Callejas, pensionado que recorre la ciudad desde el norte, pasando por el centro y desembocando en la periferia, es pues quien transita el paisaje urbano trascendiendo las formas de la estructura social, en algunos momentos en oposición a Mercedes y sus ideales conservadores, en otros como padre de un hijo ilegítimo que vive al margen del reconocimiento de su familia. Su posición es ambigua frente a los intereses que representa,

El andar continuo de este personaje permite figurar el entramado de lo urbano y la representación que tiene cada uno de los actantes sobre el mismo; es pues quien da paso a la figuración de lo marginal, dada la relación que sostiene con Rosa, una mujer de clase baja quien es la madre del hijo ilegítimo. Ella es la única

referencia directa que hace Fayad sobre las clases bajas y su representación del espacio, en cuanto y como hiciera Caballero, les sustrae su conciencia colectiva, limitándolos a una expresión fantasmagórica que se cierne sobre el centro de la ciudad y sus periferias.

La hondonada es pues el terreno de la resignación de los actantes frente a la modernidad y sus promesas fallidas, toda concepción utópica termina vapuleada por el desarrollo de los acontecimientos. Se forma así la representación de la forma en que la modernidad acaeció sobre la ciudad, como propuesta fallida producto de un magnicidio, y que sería desarrollada sobre la base de la marginalización de todo aquello que no se relacionara con las formas en que las élites políticas concebían la realidad social.

Las dos novelas hienden su narrativa en este terreno pantanoso, representado por la ciudad del *estado de sitio* y la *empalizada del espacio*, producto del contexto político del país, pero también en la dinámica de la lucha y resignación de los actantes frente a su realidad. Gregorio Camera e Ignacio Escobar son figuras de la impotencia y la despreocupación frente al compromiso y la conciencia, se saben anónimos en una ciudad de fantasmas, el primero la recorre por su necesidad, el segundo parece dejarse llevar por la borrasca de las circunstancias.

- Parece que te estuvieras quejando- dijo el tío Amador-. Tú por lo menos tienes un trabajo y en este país es como ganarse la lotería.
- Debes estar contento de no habértela ganado –repuso Gregorio Camera-. Cuando te entregan el premio la única sensación que te queda es la de que te han estafado.
- Pero tú tienes la ventaja de que te faltan pocos años para jubilarte. Después recibes tu pensión y aparte de eso buscas otro puesto.
- Yo ya estoy muy viejo para eso (Fayad, 2006, pág. 192).

2.3- De la utopía al tedio: Estética del absurdo.

Albert Camus expresa que el absurdo en sí mismo es construcción de sentido, dado que configura una representación de la vida y la condición humana. Así

pues, el absurdo no es ausencia o vacío de sentido, sino por el contrario, es más la representación de un no-sentido, que debe su objeto a la incapacidad de los seres humanos de poder racionalizar en todos los aspectos la realidad, dada la manifestación de incoherencia de la misma; el escepticismo sobre la existencia trae a flote la estética del absurdo, como resignación nihilista frente a los sucesos y el acaecer de la existencia.

El punto de partida de las dos novelas está relacionado con la noción de la muerte, o con la existencia concreta de la misma dentro de las dinámicas del ser de los actantes. Escobar en principio se sabe muerto, da forma al final y al recorrido de la autofagia, es punto de partida que ya vislumbra su tránsito, Camero debe seguir aferrándose a lo poco que tiene, el acontecimiento de la muerte de su esposa es pues coyuntura pasajera, se ve obligado a seguir con la rutina para no ser consumido por la miseria.

A los treinta y un años Rimbaud estaba muerto. Desde la madrugada de sus treinta y un años Escobar contempló la revelación, parada en el alféizar como un pájaro: a los treinta y un años Rimbaud estaba muerto. Increíble (Caballero, 2011, pág. 13).

Y:

Después de la muerte de su esposa Gregorio Camero continuó viviendo en la misma casa con sus tres hijos, a quienes atendía Doris, una criada que había crecido como una hermana de Ester, desde cuando fue recogida de la calle e incorporada a la familia... (Fayad, Los parientes de Ester, 2006, pág. 7).

La posición de clase de los dos protagonistas es opuesta, mientras Escobar vive de la renta de su madre –quien es representación de la clase alta bogotana-, Camero tiene que trabajar en un ministerio público para poder llevar a casa lo necesario, aun cuando en ocasiones haga falta y le toque recurrir a los objetos de la casa para poder adquirir algo de dinero en las compra-ventas del centro. La distinción tiene una intensidad concreta, las formas en que los sujetos recorren la ciudad si bien es representada por el tedio, es disímil en cuanto al trazado que

dejan dentro del mapa. Escobar recorre la ciudad de lado a lado llevado por los acontecimientos, siendo personaje en ocasiones activo, en otras contemplativo y extranjero de la realidad que circunscribe; Camero estructura su grafía a través de un croquis que es resultado de un recorrer monótono y rutinario, como actante anónimo del tráfico social.

La ciudad en todo caso es receptáculo para la diversidad de los sujetos, así la posición de significación de algunos actantes no lo permitan contemplar. La empalizada es pues más lo que se definía como una *deformación quimérica*, producto de un suceso onírico, que tiene incidencias en la forma en que algunos trazan la ciudad; no deja de ser una representación ficcional de los grupos sociales sobre el espacio, pero que permite observar las grafías de ciertos personajes, puesto que el espacio como la poesía es manifestación constante de contradicciones.

Desde los protagonistas es posible hablar de lo que se ha denominado como la estética del absurdo, que al fin de cuentas dará la tonalidad del trazado y sobre ella las representaciones e imaginarios del espacio y sus significaciones dentro de lo real y ficcional. El caos da paso a la resignación y de esta, la subversión de los valores que propenden por el compromiso y la transformación de las dinámicas, es por ello que tanto Escobar como Camero no logran tomar una posición concreta frente a la realidad, ya sea porque se siente y sabe muerto a pesar de las contradicciones, o porque la impotencia de su existencia lo incapacita frente a la construcción de una identidad que le permita hacer frente a lo que le acontece.

La estética del absurdo en *Sin remedio*, se evidencia en las ideas expresadas por Escobar sobre la política y la escritura, así como por el degradé del contexto social y sus representaciones paisajísticas. Como lo expresa Mario Valencia, “Escobar no desea agregar “más a la realidad, más horror al horror”” (Valencia, 2009, pág. 58), entiende a fuerza la dislocación entre la realidad y el mundo poético, siendo testigo y artífice del desmoronamiento de la ciudad.

En *Los parientes de Ester* la anomia y el tedio construyen la sensación asentada del no-futuro, es decir, de la inmediatez como única posibilidad de existencia de los actantes dentro del entramado urbano. El fracaso del proyecto que ilusiona a Camero con salir de su situación de oprobio, trae a consecuencia la reafirmación del absurdo y la resignación del protagonista frente a una realidad que le supera, es ahí cuando la última secuencia narrativa pierde el sentido, y se encuadra más en un hecho circunstancial que demarcará una especie de círculo narrativo, del cual Camero no tiene escape.

La Bogotá de los setenta será pues receptáculo del vaivén de los procesos de la modernización, así como del desencanto de los sujetos frente a las consecuencias de la modernidad. El metarrelato se destruye en sus configuraciones ontológicas, la ciudad es punto de inseguridades y violencia. El espacio circula entre lo restringido y ocupado como forma de territorialidad y construcción de identidades, y lo público como tránsito constante y configuración del anonimato, lo local se disloca y viceversa, del lugar se viaja al no lugar.

2.4- Del lugar al no lugar, tránsitos y órbitos:

¿Qué es pues el acto de transitar sino la manifestación del órbita?, navegar la ciudad en sí mismo es acto de transformación del espacio dentro de su recorrido físico o simbólico; es también acto de transformación de las maneras en que uno puede ser o puede estar con relación a aquello que se ha construido o trazado. La edificación se mueve en este sentido dentro del orden de lo simbólico pero desplaza sus consecuencias en el carácter físico de los objetos, les da forma a través del ejercicio de la mirada y permite recorrerles en el andar continuo.

El espacio en este sentido adquiere unos condicionantes dinámicos, conforme la memoria y el olvido permiten a los sujetos adentrarse dentro del vaivén de la significación y el uso que se le da. El condicionamiento es dinámico en todo caso

porque está suscrito a la posibilidad que tiene el caminante de comprender las nociones simbólicas, así como de re simbolizar aquello que se erige como formación concreta; claro está que su futilidad es en todo caso relativa.

El tránsito entre el espacio figurativo del lugar y el no lugar tiene importancia en tanto se observa la significación del mismo y sus usos, así como la noción que adquieren los sujetos sobre las representaciones del espacio y las maneras en que este se práctica. Son los personajes de la novela los que modelan el espacio en torno a las significaciones que prefiguran el espacio y aquellas que lo reconfiguran en cuanto a las nociones de los imaginarios y los usos cotidianos; si el lugar es el territorio de la identificación, el no-lugar será espacio de indeterminación.

Siguiendo la idea de Delgado, el ámbito de lo privado sería referencia directa de la noción del lugar, como punto donde se construye memoria e identidad y sobre ella se preformas las prácticas sociales que se desarrollan en este espacio. El espacio público estaría más propenso a construirse desde la indeterminación de la significación, en cuanto esta puede proliferar o ausentarse en la práctica de lo social. Desde la narrativa, el no-lugar sería espacio transitorio que no se puede significar dada su vorágine expresiva.

Dentro del ámbito de lo privado, se demarca en gran medida el croquis que hacen las clases altas de Bogotá y el trazado del mapa que estas construyen desde su experiencia vivencial. En *Sin remedio*, la clase alta a la que pertenece Escobar - aunque por momentos pretenda escapar-, es la representación del trazado del mapa oficial, que cercena la ciudad puesto que no le interesa recorrerla en su totalidad, demarca su empalizada en el espacio de lo privado, en el lugar territorializado, enrejado sobre los cimientos del capital.

Camera convive con una familia que es a su vez la representación de todos los estratos socioeconómicos, familia política, por lo cual dentro de la forma narrativa se acerca el autor a las condiciones propias de cada uno de los sujetos, a

diferencia de Escobar quien es el que recorre y significa la ciudad. Sin embargo la representación de la clase alta de Fayad, sigue estructurándose en torno al ámbito de lo privado, como se explicaba con anterioridad; Barbero expone este fenómeno al considerar que: “*el interior* se refugia en la vivienda, un interior que mantiene al burgués en sus ilusiones de poder conservar para sí, como parte de sí, el pasado y la lejanía, las dos formas del distanciamiento” (Barbero, 1987, pág. 68).

En gran parte de las dos novelas, la trama discurre dentro de estos espacios interiores, el estar adentro o afuera se demarca a partir de un orden visual que es restrictivo, definiendo en sí mismo la relación que tienen los actantes con el espacio de lo social. El no-lugar parece ser más la congruencia del caos representativo del centro de la ciudad y sus alrededores, puesto que en muchos de estos espacios narrativizados se observa más la función de recorrerlos entorno a sus concomitantes físicos, dada la ausencia de significación o la proliferación de la misma, como resultado de la circulación continua de los sujetos.

En este sentido, el espacio del no-lugar solo puede ser narrativizado desde la novela por aquellos personajes que rompen la empalizada y recorren en espacio desde su construcción dinámica. La producción del no-lugar es pues la cartografía móvil que edifican los personajes en su trazar continuo, y como tal, está sujeta a las variaciones de la experiencia y las prácticas cotidianas mutables. El espacio de lo marginal dentro de las novelas, es decir, de las fantasmagorías “lejanas” de la pobreza da la impresión de ser más la representación figurativa de un lugar ilusorio, o en fin, de un no-lugar que se sabe que existe pero solo está ahí para ser recorrido de paso.

Claro está que esto tiene una razón de ser, dado que no existen personajes que de forma concreta puedan dar cuenta de las apropiaciones e identificaciones que tienen los actantes para con el espacio marginalizado. En *Sin remedio* la representación es clara, el espacio de lo marginal es lugar de tránsito y óbito continuo en su recorrer físico, mientras que sus significaciones son dinámicas y

confusas, puesto que solo es desde la poética donde logra construir un imaginario del sur.

Conclusiones. Mapeando la ciudad de Bogotá: De la autodeterminación a la vorágine de la significación.

La ciudad sigue estructurándose –en uno de sus múltiples sentidos- como cumulo autorreferencial, desde el cual se puede transitar los croquis de Escobar y Camera, en cuanto el orden narrativo da cuenta del orden visual, es decir, la ubicación no se da por la fragmentación de la ciudad, aunque sea indicativo de un proceso que está por suceder; la cartografía depende de una totalidad como imagen abarcadora, la Bogoteida y la anómica ciudad de las vivencias de Camera, permite dar sentido tanto a sus macro y micro reproducciones, a partir de una escritura que propende por la unidad, o por la formación posible de esta.

Claro está que al hacer referencia a la idea de unidad se encuentra la posibilidad de observar una falsación del acto narrativo, puesto que no es posible de forma alguna concebir la ciudad en su dimensión holística y lograr expresarla en las novelas, “La visión global de la *ciudad “unidad”* es utópica, por la multiplicidad de saberes, habitantes, discursos, culturas, comunidades que hacen la ciudad” (Gutiérrez Vanegas, 2016, pág. 20). La unidad se establece de mejor forma en su relación con el orden visual que permite construir los mapas de Bogotá, a partir de la perspectiva existencial de los sujetos, así como de las formas que estos se relacionan con el entramado narrativo y urbano.

En otras palabras, el acto de la unidad narrativa de la ciudad está relacionado no con su referencia de lo real, sino con su capacidad de establecer las señales concretas que permiten guiar al lector por los resquicios “físicos” y simbólicos por los cuales transitan los personajes, y por qué no, el mismo autor. Esta es pues una referencia directa con la forma en que se va bordando el espacio físico dentro de la novela y su construcción simbólica a partir de la experiencia cotidiana de quienes le dan el significado, independiente de su función operativa dentro del entramado general de la ciudad, es decir, a lo que se le ha denominado como el *condicionamiento del espacio*, el cual al fin de cuentas marca tanto el espacio de uso, como el espacio habitado.

Era un día entre semana y a esa hora había poca gente en el parque, pero de todas maneras Ángel Callejas sabía que en ese lugar y a cualquier hora, inclusive un domingo, no podía descubrirlo ningún conocido. Allí concurrían obreros y habitantes del sur de la ciudad, y la única persona que lo conocía era el hombre que vendía los tiquetes para montar en bote. (Fayad, 2006, págs. 82, 83)

Se concibe que la narrativa de las dos novelas es en cierta manera una hibridación de croquis que dan cuenta de distintas formas de cartografiar la ciudad, a partir de las nociones vivenciales significativas para los sujetos, así como sus concepciones sobre el espacio, su ocupación y sus usos, que logran estructurar una unidad referencial sobre la cual se desarrolla la base de lo cotidiano y se explaya el ejercicio de novelar la ciudad. La *empalizada* en este sentido toma fuerza, dado que el cartografiar de la ciudad se encuentra estipulado con base a los procesos de violencia y exclusión, así como a los concomitantes de la identidad.

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 (Caballero, 2011, pág. 121).

Son pues los puntos cardinales del mapa que recorrerán los personajes de *Sin remedio* y *Los parientes de Ester*, sobre los cuales edifican la “noción espacial basada en la diferenciación del espacio en una ciudad aún no fragmentada, con cierta unidad, en donde las partes se diferencian entre sí y tienen ciertas características” (Valencia, 2009, pág. 57); en *Sin Remedio*, Ignacio Escobar es quien da perfiles el relieve y conforma la gran mayoría de los imaginarios sobre Bogotá y sus espacios, puesto que a lo largo de la trama la recorre e interactúa con los personajes del entramado urbano.

Contrario el caso de *Los parientes de Ester*, donde se puede observar con mayor ahínco el entretelar de los croquis de los personajes a través de su testimonio; si bien Gregorio Camero es el personaje central de la obra, las secuencias narrativas

de la novela permiten adentrarse en el mundo de los diferentes actantes que componen la familia de Ester, y que como se mencionaba con anterioridad, dan forma al entablado de la ciudad, dadas sus insondables características en cuanto al plano socioeconómico.

Así pues, el paisaje que evocan las imágenes de las novelas, se pinta a partir de sus ramificaciones, pero comprendiendo que estas siguen siendo parte de una estructura aún más grande; es decir, las calles son construidas como espacios interdependientes, que pueden ser unificadas en el proceso narrativo, cimentando a partir de los testimonios que trazan el punteo del croquis y mapas de los personajes, el mapa general de la ciudad, de sus incisiones y sus turbulencias, y no es para menos, pues los croquis son disímiles en tanto los personajes representan dentro del escenario urbano, caracteres sociales y psicológicos complejos.

En todo caso la referencia no está relacionada con los mapas oficiales, no son pues las representaciones de los agentes del orden, sino es el cumulo de diversas maneras en que se puede representar la ciudad desde la novela. La ciudad en su posibilidad autorreferencial, impide la fragmentación completa de su espacio, así como de sus bastimentos simbólicos. Es pues la diferencia notoria con la construcción de los planos, dada que su narrativa estaría orientada a secuencias manifiestas en lo fragmentario, facilitando el paso al orden visual desde las coordenadas que permiten ubicarse en el espacio, pero sin posibilidad alguna de entender si se está dentro o fuera de él.

Claro está que la ciudad no se construye a partir de su propia referencia, no es la *empalizada* su única posibilidad de establecerle en unidad de sentido, así como tampoco es forma unívoca de recorrer y trazar el espacio en torno a sus puntos cardinales. La multiplicidad de sentido del flujo urbano rompe de forma inevitable con los concomitantes de condicionamiento, dando forma a la marejada incipiente del movimiento y las prácticas del espacio, en tanto el concreto sede ante la

imagen, desplazando los edificios y las formas de la urbe en su determinación visual uniforme.

No es de todas formas espacio construido sobre lo volátil, puesto que tiene asidero en lo concreto -de ahí que se permita hablar del sentido de unidad- sino más bien contrasta con las formas sensitivas que emanan del acto de usar y habitar el espacio, es decir, de la experiencia existencial de los sujetos. Sede la ciudad entre la dialéctica del espacio concebido y el espacio vivido, lo cual implica regresar a la triada de Lefebvre y sus significaciones teóricas, dado que se manifiesta desde la escritura, la producción del espacio social en torno a la representación del espacio y el espacio de representación, lo que ha resultado da forma a la percepción del espacio y las prácticas espaciales.

Michel de Certeu resume la cuestión al expresarle como “Una ciudad trashumante, o metafórica (que logra manifestarse en) el texto vivo de la ciudad planificada y legible” (Certeau, 2010, pág. 105). Es pues la experiencia vivencial del espacio que en ocasiones logra trascender el espacio geométrico, -espacio propicio de la empalizada y sus formas- y se instaure en el espacio antropológico, determinado por el transitar de los sujetos, dado que “las prácticas del espacio tejen en efecto, las condiciones determinantes de la vida social” (Certeau, 2010, pág. 108).

Bibliografía

- Ardenne, P. (1962). *Un arte contextual*. CENDEAC.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Barthes, R. (1997). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (1980). *¿Y quién creó a los creadores?*
- Bourdieu, P. (1999). *¿Y quién creó a los creadores?*. Madrid: Itsmo.
- Burgos, R. (1996). *UNA LECTURA DECONSTRUCTIVA DE "SIN REMEDIO"*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Caballero, A. (2011). *Sin remedio*. Bogotá: Prisa Ediciones.
- Caicedo Palacios, A. (2006). *ESTADO DEL ARTE DEL ÁREA DE LITERATURA EN BOGOTÁ D.C.* Bogotá.
- Camargo Sierra, A. P., & Hurtado Tarazona, A. (2013). Urbanización informal en Bogotá: Agentes y lógicas de producción del espacio urbano. *INVI*, 77-107.
- Camus, A. (2014). *El hombre rebelde; Novela y reflexión. Rebelión y estilo*. México D.F: Tomo.
- Cardeño Mejía, F. A. (2007). *Historia del desarrollo urbano del centro de Bogotá*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Carretero Pasín, E. (2010). *El orden social en la posmodernidad*. Barcelona: Erasmus Ediciones.
- Castells, M. (1971). *Teoría e ideología en sociología urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Castoriadis, C. (1997). *El imaginario social instituyente*. Zona erógena.
- Chaparro, A. (2010). *LA CIUDAD-ESCENARIO en las obras Sin Remedio, Opio en las nubes y El Caballero de la Invicta*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas*. Avellaneda: Ediciones Manantial.
- Chartier, R. (2002). *El mundo como representación*. Lima: Gedisa.

- Cisneros, M. E. (2001). *Individuo e imaginario en la obra de Cornelius Castoriadis*. Caracas .
- Corradine Angulo, A. (8 de Abril de 2014). Tras el bogotazo, todo cambió. (E. Avella Bermúdez, Entrevistador)
- Delgado, M. (1999). *El animal público* . Barcelona: Anagrama.
- Duchamp, M. (1957). *El acto creativo*. Arts News, vol. 56 N° 4.
- Fayad, L. (2006). *Los parientes de Ester*. Bogotá: Arango Editores .
- Fayad, L. (2015). *Bogotá Contada*. Bogotá: IDARTES.
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Páidos.
- Gadamer, H.-G. (1993). La posición límite de la literatura. En H.-G. Gadamer, *Verdad y método* (págs. 105-112). Salamanca: Sígueme .
- García Villegas, M. (11 de Octubre de 2008). Un país de estados de excepción. *El Espectador*, pág. 1.
- Geertz, C. (1983). *Conocimiento local; Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Buenos Aires: Paidos.
- Giddens, A. (1995). *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona: Península.
- Goldmann, L. (1968). *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- González, F. (2016). *El maestro de escuela*. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT.
- González, F. (2017). *Salomé*. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT.
- Habermas, J. (1981). *La modernidad, un proyecto incompleto*. Nueva York: Kairós.
- Hall, S. (1997). *El trabajo de la representación* . Londres: Stuart Hall (ed.).
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Koolhaas, R. (1994). *La ciudad genérica*. Buenos Aires: Libros Tauro.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. . Madrid.

- Louis, C. (2009). IMAGEN CARTOGRÁFICA E IMAGINARIOS GEOGRÁFICOS. LOS LUGARES Y LAS FORMAS DE LOS MAPAS EN NUESTRA CULTURA VISUAL. *Scripta Nova* .
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus*. Mexico D.C: Siglo XXI editores.
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus*. México D.F: Siglo veintiuno editores.
- Marín Colorado, P. A. (2007). *vACERCAMIENTO A LA NOVELA COLOMBIANA DE LOS SETENTA: Aproximación sociocrítica a las novelas Los parientes de Ester de Luis Fayad y Juegos de mentes de Carlos Perozzo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Maya Sierra, T. (2004). *Áreas residenciales y desarrollo urbano en Bogotá*. Bogotá: Instituto de estudios urbanos.
- Mejía Correa, C. V. (2009). *LA NOVELA URBANA EN COLOMBIA: REFLEXIONES ALREDEDOR DE SU DENOMINACIÓN*.
- Mesa García, E. (2009). *El Frente Nacional y su naturaleza antidemocrática*. Medellín: Revista FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS POLÍTICAS.
- Moretti, F. (2001). *Atlas of the European Novel 1800-1900*. Trama.
- Navia, P., & Zimmerman, M. (2011). *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*. México : Siglo xxi.
- Nietzsche, F. (2006). *Ecce Homo*. Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal.
- O´Byrne. (s.f.). *Le Corbusier en Bogotá*. Obtenido de <http://www.lecorbusierenbogota.com/>
- Plata, J. J. (2000). Etnografías urbanas en mundos globalizados: Aspectos conceptuales y metodológicos. En G. Mejía Pavony, & F. Zambrano Pantoja, *La ciudad y las ciencias sociales. Ensayos y aproximaciones*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- Prados, M. C. (2008). *Reconstruyendo el espacio público: historia de Bogotá en el siglo xx*. Bogotá: REVISTA HORIZONTES PEDAGÓGICOS .
- Quijano, A. (1977). *Dependencia, urbanización y cambios social en Latinoamerica*. Lima: Mosca azul editores.
- Reynner, F. (2004). *Carácter hermenéutico del texto literario. Notas sobre la “esencia” de la literatura como diálogo en Gadamer*. Madrid: Revista de estudios literarios.
- Ricoeur, P. (2000). *Narratividad, fenomenología y hermenéutica*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Ricoeur, P. (2000). *Narratividad, fenomenología y hermenéutica*. Madrid: Cuaderno gris.

- Rodríguez Pouget, S. (2008). <http://www.gonzaloarango.com>. Obtenido de <http://www.gonzaloarango.com/vida/rodriguez-sophia.html>
- Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Arango Editores.
- Silva, A. (2008). Entradas para armar a Bogotá imaginada. *Cuadernos de información y comunicación*, 227-243.
- Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: gedisa.
- Suárez Gómez, A. E. (2009). *La transformación de Bogotá, desde sus haciendas hasta sus barrios. La hacienda el Chicó, parte de su evolución*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Subero, E. (1974). *Para un análisis sociológico de la obra literaria*. Caracas: THESAURUS.
- Tally Jr, R. (2012). La narrativa como acto espacialmente simbólico. *Cuadrivio*, 1.
- Torres, C. (1998). *Una aproximación al carácter de la novela urbana; El caso de la ciudad de Bogotá*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana .
- Valencia Carvajal, S. (2013). *ENSEÑAR EL ESPACIO GEOGRÁFICO A TRAVÉS DE LA LITERATURA COMO MEDIO DIDÁCTICO. ESTUDIO DE CASO LA CIUDAD DE MEDELLÍN*. Medellín: GEOSEM.
- Valencia, M. A. (2009). *Principios estéticos de la novela urbana, crítica y contemporánea*. Sección transversal.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Xamist, F. J. (2009). *POÉTICA Y CRÍTICA LITERARIA. REFLEXIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE NARRATIVIDAD EN PAUL RICOEUR*; Revista de teoría de la literatura y literatura comparada.
- Zambrano, F. (s.f.). *Instituto de Estudios Urbanos*. Obtenido de Breve historia de Bogotá: <http://www.institutodeestudiosurbanos.info/endatos/0000/resenia.htm>
- Zioly, P., & Nordelia, D. (2007). *Los orígenes del Frente Nacional en Colombia*. Bogotá: Presente y pasado.