

Distribution Agreement

In presenting this thesis or dissertation as a partial fulfillment of the requirements for an advanced degree from Emory University, I hereby grant to Emory University and its agents the non-exclusive license to archive, make accessible, and display my thesis or dissertation in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known, including display on the world wide web. I understand that I may select some access restrictions as part of the online submission of this thesis or dissertation. I retain all ownership rights to the copyright of the thesis or dissertation. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of this thesis or dissertation.

Signature:

Sergio Damián Salazar

Date

Bogotá, ciudad fragmentada: espacio urbano, violencia y neoliberalismo en la
producción cultural de Colombia (1970-2010)

By

Sergio Damián Salazar
Doctor of Philosophy

Spanish

Alejandro Herrero-Olaizola, Ph.D
Advisor

Donald Tuten, Ph.D
Advisor

Hazel Gold, Ph.D
Committee Member

Hernán Feldman, Ph.D
Committee Member

Accepted:

Lisa A. Tedesco, Ph.D.
Dean of the James T. Laney School of Graduate Studies

Date

Bogotá, ciudad fragmentada: espacio urbano, violencia y neoliberalismo en la
producción cultural de Colombia (1970-2010)

By

Sergio Damián Salazar

Advisor: Alejandro Herrero-Olaizola

Advisor: Donald Tuten

An abstract of
A dissertation submitted to the Faculty of the
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University
In partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
In Spanish
2019

Abstract

Bogotá, ciudad fragmentada: espacio urbano, violencia y neoliberalismo en la producción cultural de Colombia (1970-2010)

By Sergio Damián Salazar

This dissertation investigates constructions of urban spaces at the turn of the twenty-first century in Colombia. Using Bogotá as a case study, I trace the physical and ideological fragmentation of the city over four decades characterized by massive demographic change, the implementation of neoliberalism, and the rise of a far-right populist national project. Understanding space as both physical and imagined, I analyze representations of the city in which urban violence is overexposed, public space appears eroded, and social reconstruction becomes unattainable.

Bogotá's fragmentation is analyzed through novels and films primarily set in marginal spaces—*Los parientes de Ester* (1978) by Luis Fayad, *Sin remedio* (1984) by Antonio Caballero (Chapter 1), *El resto es silencio* (1993) by Carlos Perozzo, *Opio en las nubes* (1992) by Rafael Chaparro (Chapter 2); *Como el gato y el ratón* (Rodrigo Triana, 2002), *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004), and *La sociedad del semáforo* (Rubén Mendoza, 2010) (Chapter 3). These works have been read as denunciatory of social difficulties suffered by individuals in a Bogotá built upon exclusion, fear, and a weak civil society. Contrastingly, I read this denunciation as a democratic façade, through which intellectual production has appropriated and exploited urban fears to transmit the conservative values of a neoliberal middle class; therefore deterritorializing marginal communities, blaming them for social instabilities, and deeming them unfit for the communal project of the city.

The narratives analyzed demonstrate how imagined urban cartographies modify the experience of the city, and, in so doing, become ideological apparatuses that promote didactics of citizenship in which the middle classes “hold the key” to the city. This dissertation unveils this instrumentalization of poverty while tracing parallels between systems of representation contained in cultural production and neoliberal discourse that criminalizes poverty, controlling collectivism. This equation can be exploited by populist projects—posing as the authoritarian answer to calm social fears—to promote ideas of security and nationalism while exacerbating poverty and social exclusion under the guise of democracy. These phenomena have informed Bogotá as fragmented, where violence and urban space are intertwined both in the physical and the imagined city.

Bogotá, ciudad fragmentada: espacio urbano, violencia y neoliberalismo en la
producción cultural de Colombia (1970-2010)

By

Sergio Salazar

Advisor: Alejandro Herrero-Olaizola

Advisor: Donald Tuten

A dissertation submitted to the Faculty of the
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University
In partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
In Spanish

Índice

Introducción	1
Espacio urbano, violencia y neoliberalismo en la producción cultural de Colombia (1970-2010).....	1
Vista desde arriba.....	2
Avenidas e intersecciones	4
Espacios urbanos	7
Ficcionalizaciones urbanas.....	10
Estructura y metodología	13
Zonificación, exclusión y violencia urbana	16
Del miedo a la seguridad democrática	22
Estructura capitular.....	24
CAPÍTULO 1.....	27
Novela urbana: migración y tensiones sociales en la Bogotá de Luis Fayad y Antonio Caballero	27
¿Cómo entender el espacio?	30
La novela urbana en los años 70: la ciudad de Luis Fayad	33
Una ciudad sin remedio: Bogotá según Antonio Caballero.....	54
La élite citadina de Fayad y Caballero	69
CAPÍTULO 2.....	73
Miedo y ciudad:	73
Crisis de la modernidad y reconstrucción social en Rafael Chaparro, Carlos Perozzo, y Antanas Mockus.....	73
Miedo y ciudad	77
La modernidad en crisis: violencia y reconstrucción social en la Bogotá de Carlos Perozzo	89
Bogotá postmoderna: fragmentación frenética en <i>Opio en las nubes</i> de Rafael Chaparro	111
Cultura urbana en la Bogotá de Antanas Mockus (1995-1997; 2001-2003).....	128
CAPÍTULO 3.....	144
Desplazamiento y marginalidad: configuraciones urbanas en el cine del nuevo milenio.....	144

Imaginarios urbanos en el cine bajo el neoliberalismo	161
Desplazamiento y marginalidad en <i>Como el gato y el ratón</i> de Rodrigo Triana	174
Pornomiseria y carnavalización de la marginalidad en <i>La sociedad del semáforo</i> de Rubén Mendoza.....	189
Solidaridad y memoria en <i>La sombra del caminante</i> de Ciro Guerra.....	205
Epílogo:.....	228
Fragmentación social e imaginarios urbanos para el nuevo milenio en Colombia .	228
Discurso populista, afecto, y representaciones de la otredad	244
Imaginarios urbanos en otras ciudades colombianas.....	248
Imaginarios urbanos y espacios de la memoria.....	250
Obras citadas	256

Introducción

Espacio urbano, violencia y neoliberalismo en la producción cultural de Colombia (1970-2010)

Piense el lector por un minuto en una ciudad cualquiera. ¿Cuáles son las imágenes que recurren? ¿Aparecen acaso calles específicas? ¿Edificios y arquitectura particulares? ¿Qué hay de la gente habitando estos espacios? ¿Cuáles son las sensaciones que estas imágenes evocan? Si la ciudad que se imaginó no es una que el lector haya visitado, ¿cómo se formarían estas imágenes? Sea cual fuere, esta ciudad que vive en la memoria está construida por narraciones, personales o colectivas, que buscan organizar una totalidad que es inabarcable, inasible. La circulación de historias que representan la ciudad forma una parte preponderante de la experiencia que nos formamos sobre los espacios. La manera como nos posicionamos ante estas narrativas crea un diálogo que de a poco va modificando los imaginarios percibidos de estos espacios que son complejos, con historias, con Historia, con pasados cargados de emoción, con contradicciones.

Partiendo de la idea de que la ciudad imaginada y la ciudad vivida están intrincadamente conectadas, este trabajo se propone analizar los imaginarios sobre una ciudad en particular: Santa Fe de Bogotá. Porque los imaginarios son archivos de valoración individual y colectiva que afectan la experiencia de la ciudad vivida. Porque el énfasis en una zona o un conflicto en la ciudad nos exhorta a contemplarla de una manera particular (¿Quién no ha evitado una zona de la ciudad luego de

escuchar una historia que la caracterizaba como peligrosa?). Empieza entonces este recorrido por Bogotá con un resumen que actúa como mapa de ruta, para después desglosarlo por caminos y vericuetos que proponen una comprensión más elaborada y que invita al lector a contemplar la ciudad (las ciudades) desde otra perspectiva.

Vista desde arriba

Este trabajo examina las maneras en las que la producción cultural ficcionaliza el espacio urbano de Bogotá entre 1970 y 2010. Sugiero que el análisis de estas representaciones de la ciudad provee una ventana a través de la cual se pueden trazar las tensiones y sensibilidades de un periodo en el que Colombia se caracteriza por tener una débil presencia estatal y una sociedad civil con poca participación ciudadana azotada por altas tasas de criminalidad y violencia urbana. Es también en este periodo que se implementa el sistema neoliberal (a niveles económico y de política pública), lo que aunado al auge del narcotráfico desestabiliza aún más la sociedad de la época e incrementa un cambio demográfico que exacerba las tensiones en la ciudad. En esta época, las representaciones de la ciudad consolidan imaginarios urbanos que fluctúan entre la proclamación de la total fragmentación de cualquier proyecto común –siempre marcadas por la saturación de imágenes de violencia urbana– y la caracterización de los sujetos marginales y las zonas en que habitan como el principal obstáculo que impide la reconstrucción y reconciliación sociales.

Durante el cambio de siglo, el eje que atraviesa cualquier representación artística del espacio público es el miedo generado por la violencia. Miedo a la victimización, a la ciudad, al otro, y a la violencia. Esto socava la posibilidad de desarrollar un sentimiento de comunidad y trunca procesos de pertenencia a la ciudad. Durante este periodo, la sociedad civil acusa la desterritorialización del individuo y es testigo de la erosión de los espacios de participación ciudadana, por lo que opta por permanecer en los espacios privados que proveen una sensación de seguridad percibida. Cabe entonces la pregunta: ¿Cómo responde la producción cultural especializada a estas inminentes percepciones de condena y desterritorialización que impregnaban a Bogotá, una de las ciudades más violentas de la época?

En primera instancia, estas representaciones de los espacios urbanos muestran una fascinación en cine y literatura por narrar instancias de violencia y criminalidad con una pretendida intención de denunciar estos factores y su impacto en los intercambios sociales. Sin embargo, un análisis más riguroso elucida las maneras en las que la producción intelectual apropia estos miedos, narrándolos recurrentemente, para transmitir valores conservadores que coinciden y magnifican los estereotipos y ansiedades urbanos de los sectores medios de la sociedad.

Este proceso otrifica a los sectores pobres, quienes se consideran inadecuados para continuar con los proyectos de civilización y progreso que se sugiere existirían de no ser por el rol de estos ciudadanos marginalizados, principales agentes

desestabilizadores de la ciudad. Al culpabilizar a la pobreza de los males sociales, estas representaciones de los espacios urbanos se consolidan como aparatos ideológicos que crean una pedagogía de qué grupos pueden tener acceso al derecho a la ciudad.

Esta comunidad imaginada que se construye en contraposición a los sectores marginales posiciona a los sectores medios y altos como legítimos dueños de la ciudad.¹ La idea de quiénes deben y pueden pertenecer al corazón percibido de la ciudadanía es una preocupación constante –aunque velada en fachadas democráticas– en los discursos oficiales e intelectuales. Una preocupación a través de la cual las representaciones de los espacios urbanos crean una suerte de didáctica de la ciudadanía que se promueve durante el cambio de siglo. Al alienar a grandes sectores de la población y al contribuir a la sensación de desarraigo en la ciudad a través de la retratación constante de instancias de violencia y miedo, estas narrativas allanan el terreno para que se consoliden proyectos populistas de extrema derecha que surgen como respuesta única y autoritaria para solucionar los miedos que las narrativas posicionan a nivel cultural.

Avenidas e intersecciones

¿Por qué estudiar ciudades en épocas de globalización? Esta es la pregunta que abre el estudio de Navia y Zimmerman *Las ciudades latinoamericanas en el*

¹ Para más sobre la comunidad imaginada, véase Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*.

nuevo [des]orden mundial, y es a través de esta que realizan un paneo por los diferentes métodos de entendimiento de la ciudad siempre teniendo en cuenta las contradicciones, la hibridez, y la disparidad cronotópica que caracteriza las ciudades latinoamericanas. Lo que queda claro para estos autores –y aquellos otros que contribuyen con sus ensayos para el volumen– es que no es posible comprender la totalidad de las ciudades contemporáneas, ciertamente no a través de modelos unidisciplinarios. Esta incapacidad de comprender las ciudades en su totalidad se da no solo por ser estas vastísimas, sino también porque la idea de abarcar la complejidad y contradicción que las caracteriza sería una fantasía intelectual que muere con el proyecto moderno a finales de los años ochenta (Navia y Zimmerman 10-28). Enfrentados a una carencia de “estrategias lógicas o instrumentos conceptuales inequívocos para enfrentar la problemática que se avecina” (*ibid.* 30), lo que queda entonces es enfocarse en la singularidad como estudio de caso, como fuente de tensiones transversales.

Enfocarse en la ciudad en épocas globales presenta una paradoja: al tiempo que las visiones más optimistas sobre la globalización exaltan la capacidad de esta en generar flujos de capital transnacional e intercambio cultural (típicos de la economía neoliberal) que se pretende incrementar la democratización del conocimiento, esta misma globalización genera una mayor marginalización para aquellos que no tienen acceso al capitalismo de consumo y que parecen estar condenados a divagar por los intersticios del sistema.

En simultáneo a la proclamación de la muerte del Estado-nación, vemos cómo proyectos reactivos a lo largo del globo se insularizan con mayor abigarramiento, promoviendo ideas nacionalistas que buscan proteger los intereses de los sectores que detentan el poder en países cuyas fronteras (físicas o simbólicas) se refuerzan para evitar la llegada de un “otro” que los desestabilice. Un otro que no necesariamente viene de allende sino que también, como en el caso de los fenómenos que estudia esta disertación, puede provenir del interior.

De esta manera, la respuesta más concisa a la pregunta de Navia y Zimmerman es que la ciudad continúa siendo un locus de la ciudadanía y es en ella en donde se articulan con mayor prevalencia los discursos oficiales y no oficiales sobre ideas de pertenencia a comunidades imaginadas. Comunidades en cuya concepción se definen derechos y acceso a bienestar sociales. De esta manera, la ciudad se constituye en “un eje central de la ciudadanía, como el espacio donde se desarrolla la disputa y el marco de los contenidos propios de las demandas ciudadanas” (Rodríguez Cortés 565).² Es en estas tensiones en las que se inserta esta investigación, entendiendo en las representaciones del espacio una iteración de esa “lucha por la democratización” que busca poner en duda “las políticas

² En su revisión de la ciudadanía desde lo urbano, Rodríguez Cortés explicita que “la ciudadanía no es un elemento exclusivo de las instituciones del estado, de los partidos políticos y/o del sistema electoral, sino un elemento propio del ámbito de lo político, es decir, del espacio de decisión de los asuntos de la vida en sociedad, donde se funda y altera la legalidad que rige la convivencia humana” (590). Véase este texto para una teorización de las perspectivas sobre ciudadanía en los años neoliberales.

tradicionales, y cuestionar las relaciones de poder y clase que la globalización involucra" (*ibid.*).

Espacios urbanos

¿Qué entiende esta investigación cuando se refiere al espacio urbano? El espacio es un lugar habitado.³ Esta lacónica definición permite enfocarse en las maneras en las que los sujetos se apropian de los lugares mientras los usan, tal y como lo propone Michel de Certeau en su texto *The Practice of Everyday Life*.⁴ Para de Certeau el espacio es a la vez un constructo físico y uno imaginado, una diada inseparable que trasciende la dominación disciplinar y se enfoca en los vínculos sociales y mentales que desarrollan los sujetos en su apropiación de los lugares. Así que, este trabajo entiende el espacio como un fenómeno relacionado con la territorialidad pero que la trasciende al devenir constructo cultural.

Este modelo teórico del espacio entabla una analogía entre los actos de caminar y hablar. Si el lugar es un sistema de reglas destinadas a homogenizar (la lengua), el acto de caminar se erige en enunciación. Caminar es entonces apropiarse de esas reglas para producir un constructo individual (el habla). De esta manera, las

³ Para los propósitos de este trabajo, *lugar* implica una representación geográfica, perpendicular, racional, y cartesiana de una parte de la ciudad. Esta racionalización tiene por objetivo taxonomizar las zonas urbanas a fin de controlarlas y disciplinar sus usos. El lugar se asocia entonces con los postulados de Foucault en *Discipline and Punish* en tanto mecanismo de dominación del sujeto.

⁴ Como se discutirá con mayor detalle en el primer capítulo, el proyecto de Certeau dialoga con la idea de lugar disciplinar propuesta por Foucault, pero prestando particular atención a las maneras en las que la apropiación de esos lugares traza una oportunidad –por efímera que esta sea– de subvertir el poder panóptico de los lugares disciplinados. De esta manera, de Certeau se inserta en una línea teórica marxista que se basa en los postulados que Henri Lefebvre desarrolla en *The Production of Space*.

prácticas espaciales generan relatos que describen y construyen la ciudad (de Certeau 90). En este orden de ideas, la propuesta de Michel de Certeau es un punto de intersección en el que convergen la lectura, la escritura, y el habla –reales y metafóricas– para modificar el espacio físico e imaginado de una ciudad (*ibid.* 89-99). Es precisamente en estas narrativas del espacio que este trabajo se enfoca para entender las interacciones en la ciudad.

La circulación de estas narrativas posiciona las ideas sobre los espacios habitados a nivel cultural. Esto es, la difusión de relatos de prácticas espaciales constituye *imaginarios urbanos* sobre zonas determinadas de la ciudad. Los imaginarios urbanos, según los definen primero García Canclini y luego Armando Silva en libros epónimos, exploran las marcas de expresión colectiva que construyen el imaginario de la ciudad.⁵ Para ello se enfocan en la manera en la que las personas habitan su ciudad y el modo en el que las representaciones de esta contribuyen a formar vínculos identitarios –o a erosionarlos– con espacios reales o imaginados.

En las representaciones del espacio urbano que forman el corpus de este trabajo, la narrativización de procesos de interacción social, así como los lugares en los que se desarrollan, aunque sean juicios emotivos individuales, con la suficiente difusión inscriben en el imaginario colectivo una valoración específica de los modos de hacer que estas representaciones avanzan sobre las clases populares. Si bien en

⁵ Una revisión más detallada sobre este concepto se encuentra en el primer capítulo de esta disertación. Consúltense los textos *Imaginarios Urbanos* de Ernesto García Canclini (1997) y el colombiano Armando Silva (1997).

el archivo estético los imaginarios aparecen como representaciones en abstracto, las valoraciones que sugiere y que complementan los lectores contribuyen a que estos imaginarios se inscriban en objetos físicos de la realidad. Esta perspectiva socio-semiótica se complementa con el proyecto que desde la antropología propone Soledad Niño Murcia, quien define los imaginarios como:

el conjunto de imágenes que constituyen el capital pensado del ser humano. Se trata del gran denominador fundamental donde se sitúan todos los procesos del pensamiento, este capital pensado o repertorio de imágenes que porta todo individuo, se ubica como elemento determinante en el establecimiento de las relaciones con otros individuos y con el espacio. Esta perspectiva, no solo reivindica el imaginario de los intentos de la psicología clásica de representarlo como reducción memorística, falseadora, ideal o errática de la realidad, sino que lo coloca en un lugar privilegiado, en cuanto resultado, mediación y construcción de realidad. (Niño Murcia 4).⁶

El concepto de imaginario urbano es una clave que atraviesa esta disertación, precisamente porque entiende que la ciudad es vasta e inabarcable en su totalidad –una totalidad que en el caso de Bogotá es inasible dada su fragmentación social y espacial. Es por esto que se enfoca en las narraciones de espacios urbanos, porque estas imágenes fragmentadas cargadas de significado, a

⁶ Soledad Niño Murcia et al. *Territorios del miedo en Santafé de Bogotá, Imaginarios de los ciudadanos*. Observatorio de cultura urbana. Tercer mundo editores 1998.

fuerza de repetición, “se incorporan a la cotidianidad y se revierten a la ciudad en la forma en que éste se relaciona con ella, formando territorios como espacios semantizados y negando o dando uso a los diferentes sectores” (*ibid.* 5).

Naturalmente, el posicionamiento (en términos de lugar y perspectiva sociocultural) desde el que se construyen estos imaginarios es preponderante en definir los imaginarios de la ciudad, porque la relación entre la ciudad vivida individualmente y la ciudad imaginada es de “absoluta interdependencia” (*ibid.*).

De esta manera, las narraciones del espacio promovidas por la producción cultural se encumbran en una posición privilegiada para influenciar los imaginarios urbanos de la ciudad, dada la difusión de estas ideas. Con esto en mente, este trabajo se enfoca en novelas y películas urbanas colombianas producidas entre 1970 y 2010 –cuatro décadas en las que el devenir económico y sociopolítico guían la ciudad hacia el neoliberalismo y un proyecto de nación populista y antidemocrático– para trazar qué imaginarios urbanos avanzan sobre zonas populares de Bogotá.

Ficcionalizaciones urbanas

La narrativa urbana en Colombia es un campo aún incipiente, como lo afirma Luz Mary Giraldo en su texto seminal *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Giraldo es una de las críticas más prevalentes sobre literatura urbana en el país, y sus estudios realizan paneos del estado del arte de este campo. Entendiendo las ciudades como “estructuras eminentemente culturales” (60), su proyecto crea una periodización de la producción literaria sobre la ciudad

que se remite a la colonia y sigue la evolución de este tipo de narrativa temática y cronológicamente hasta llegar a la década de los noventa. En esta cronología, es la década de los setenta en donde, según Giraldo, se consolida realmente la narrativa urbana; particularmente porque en esta época los autores posteriores al boom intentaron sacudirse la sombra macondista de narraciones exóticas sobre Latinoamérica y se enfocaron en narrar las ciudades, con perspectivas más realistas (*ibid.* 60-63).

De esta manera, las discusiones sobre la ciudad en literatura de los años setenta dejan de entender lo urbano como un mero telón de fondo y pasan al centro de la discusión intelectual (*ibid.* 35). Superando así la mención cartográfica de la ciudad –narraciones de lugar– y enfocándose más en esta como “horizonte ideológico” en el que los personajes se conectan con la urbe (Pineda 136) –narraciones de espacio– al tiempo que se narran procesos de urbanización y modernización (Marín 35).

Es en este periodo que las representaciones de la ciudad dejan de ser mero escenario y pasan a formar parte imperante de la “estructura ideológica que permite construir el mundo imaginado” –lo que define estas representaciones como novelas urbanas– (Mejía Correa 9). Esta es una de las razones por las que esta disertación inicia el análisis en la década del setenta, porque es allí cuando lo urbano empieza a entenderse como un complejo en que confluyen los conceptos de sujeto, lugar y experiencia –entendiendo el espacio como constructo social–.

Este trabajo bebe de la periodización planteada por Giraldo –estableciendo un diálogo constante con los críticos sobre literatura de ciudad– y contribuye al campo de la narrativa urbana al proponer un enfoque en las representaciones del espacio y los imaginarios urbanos que estas promueven, dos aspectos que la crítica ha pasado por alto. Enfocarse en dichos imaginarios es primordial puesto que las representaciones estéticas de los espacios urbanos devienen una herramienta política a través de la cual se moldea el imaginario de ciertas zonas de la ciudad y se crean comunidades imaginadas que constituyen el centro político de la ciudad. Esto es, a través de las representaciones del espacio y los imaginarios urbanos que estas proponen se pueden crear pedagogías de ciudadanía que definen quién tiene derecho de pertenecer y habitar las ciudades.

Para discutir las representaciones del espacio en el cine, tema que ocupa el tercer capítulo de este estudio, me baso en las investigaciones de Pedro Adrián Zuluaga y Juana Suárez. Ambos discuten el carácter incipiente y precario del campo cinematográfico en Colombia y ambos se enfocan en cuestionar “la representación de raza, género y clase social en relación con los dispositivos de poder como demarcadores de la construcción de identidad y alteridad para analizar cómo se articula el cine colombiano dentro de los contextos sociales e históricos específicos” (Suárez *Cinembargo* 11).

El libro de Suárez problematiza la idea de que en Colombia no hay una historia de cine sino una serie de películas aisladas, pero reconoce que es aún un

campo en auge, no solo para los productores, sino también para la crítica. En este caso también, esta disertación aporta el aparataje interpretativo de las discusiones de espacio e imaginarios urbanos a fin de problematizar sistemas de representación que una porción de la crítica toma por sentados. Como en el caso de Suárez, mi análisis no pretende ningún propósito nacionalista, sino que busca precisamente desmitificar esta tendencia de lectura de la producción cinematográfica colombiana, desligándose al tiempo del localismo que se caracteriza tanto el análisis como la producción cultural.

Estructura y metodología

Este trabajo se nutre de las propuestas de Navia y Zimmerman, así como sendos textos de Ernesto García Canclini, en los que se insta a los estudios culturales a entender los fenómenos no desde las disciplinas individuales, sino a través de la interdisciplinaridad; no solo desde la frialdad de los datos duros sino complementándolos con análisis narrativos. Puesto que la historia que cuenta la disertación es sobre patrones narrativos y las maneras en las que estos impactan la ciudad física y viceversa, este trabajo parte de la lectura de los textos en cuestión, proveyendo una nutrida contextualización sociohistórica que enmarca las representaciones del espacio, para desglosar entonces las tendencias narrativas más sobresalientes. Cada estudio de caso es contextualizado no solo en su difusión y recepción, sino también con un enfoque en los acontecimientos que discute. Posterior a esto viene una lectura en detalle en la que se articula la recepción

crítica, con (cuando es posible y pertinente) apartados de entrevistas a los autores, con el contexto sociocultural en el que se inserta lo narrado, a fin de dilucidar los imaginarios urbanos que presentan.

Cada uno de los tres capítulos que componen este trabajo están interconectados a través de los patrones de representación de los espacios urbanos que proponen. La lectura de las novelas y películas se realiza de forma cronológica, empezando con la década de los 70 y los 80, luego enfocándose en los 90, y concluye una revisión de las representaciones cinematográficas en los años 2000. El campo de estudio que crea esta disertación propone entonces una genealogía cronológica de Bogotá como ciudad fragmentada que va desde la década de los setenta hasta el 2010.

Los textos analizados, así como la discusión del contexto sociopolítico e histórico en el que se insertan, permiten trazar una trayectoria de la fragmentación social y espacial de la ciudad. Esta trayectoria, que se enfoca en las representaciones de espacios urbanos marginales, articula la violencia como motor artístico a la luz de la implementación del neoliberalismo (uno de los factores que exacerba la zonificación y exclusión sociales), y el nacimiento de un proyecto de nación populista de extrema derecha, encarnado en la figura de Álvaro Uribe Vélez.

¿Cuáles son los patrones de representación de espacios urbanos que encuentra este proyecto? Empezando con *Los parientes de Ester* de Luis Fayad (1978) la producción cultural se enfoca en narrar las tensiones que el cambio

demográfico (mediado por un brutal y complejísimo conflicto interno que desde 1950 se erige en pugna por territorios rurales del país) trae a los sectores medios de la sociedad urbana. Al representar este proceso, las representaciones estéticas del espacio urbano recurren a tres patrones narrativos de base. Primero, progresivamente se enfocan en narrar desde espacios marginales de la ciudad en los que se ubican los sectores pobres y las nuevas masas de migrantes. Segundo, las narraciones están saturadas con instancias de violencia, criminalidad, y distintos miedos asociados a la vida urbana, sobredimensionando estos aspectos. Tercero, establecen una correlación entre la marginalidad y la violencia que retratan, culpabilizando a los sectores pobres de la ciudad por las inestabilidades sociales.

De esta manera, este trabajo presenta una genealogía de productos culturales que explotan los vínculos (creados a través de narrativas como las que proponen) entre marginalidad y criminalidad. Aunque en la mayoría de los casos la crítica ha entendido estas propuestas como denuncias de las desigualdades sociales, esta fachada democrática que presentan realmente esconde sistemas de representación a través de los cuales se constituye una ecuación de la ciudadanía. En esta, son los sectores medios quienes tienen derecho a la ciudad y componen el “nosotros” al que aluden las narrativas, y se contraponen a un “otro”, encarnado en la figura del pobre y del desplazado por la violencia interna.

Esta disertación traza este fenómeno no solo en las narraciones que estudia, sino que establece un paralelo entre estos sistemas de representación de la

marginalidad y el discurso oficial neoliberal. En ambos casos se pretende controlar el cambio demográfico y contribuir a la zonificación de la ciudad en la que se excluyen a los sectores pobres de la ciudad. Tanto en los sistemas de representación del espacio urbano como en el discurso neoliberal la ecuación presenta una correlación (y velada causación) entre marginalidad y violencia como fuente de los miedos urbanos. Es en esta falaz correlación en la que se enfoca este trabajo, para desmitificarla. Este trabajo se articula en tres giros narrativos que discuten aspectos y momentos de la construcción de la ciudad desde la zonificación, la violencia, y la seguridad.

Zonificación, exclusión y violencia urbana

Colombia ha sido generalmente entendido como un país materialmente premoderno, y hasta la primera mitad del siglo XX mayoritariamente campesino (Cruz Kronfly 13). Históricamente, estos sectores rurales no han sido tenidos en cuenta en procesos de nivelación y bienestar social y han sido condenados a la exclusión y olvido estatales (*ibid.* 14). En parte esta situación se da por discrepancias latentes entre procesos de modernización y modernismo, un desajuste perpetuado por las élites para “preservar su hegemonía” sin tener que justificarla (Canclini 65). Con el objetivo de proteger los intereses de las élites urbanas y mantener las migraciones hacinadas en la periferia de la ciudad, el gobierno establece un programa de zonificación en 1948 que perdura hoy (Marín 24).

A través de este modelo, y mediado por intereses capitalistas, el gobierno diseña una ciudad en la que las mayorías de la población no son tenidas en cuenta (Viviescas 67). Así, la zonificación se establece como un aparato de control disciplinar que tiende a convertir “el espacio público en funciones” y a controlar el tiempo del ciudadano –desterrándolo de los barrios del centro y el norte de la ciudad– fomentando así el individualismo, la fragmentación socioespacial, y la sensación de que el aislamiento y la exclusión son consustanciales a la vida urbana (Marín 24).

Con estas políticas de zonificación, las masas de migrantes que llegan a la ciudad forzados por la violencia o en búsqueda de mejores condiciones, se encuentran con el estancamiento social, instalándose en cinturones de miseria y acentuando “la segregación socioespacial de la población y la ciudad” (Ruiz, *El desplazamiento* 162). Estas políticas marcan entonces el contexto en el cual se “organiza” en zonas la “tremenda desigualdad de todo el orden social”, constituyendo el “apartheid informal que históricamente ha regido en Colombia” (Morgan “Reinventar la patria” 52). Estas son las zonas desde las que se narra la ciudad en los textos que esta disertación analiza y que se retratan en función del miedo que le generan a los personajes de clase media desde los que se focaliza la narración.

Estos miedos urbanos de la clase media que se narran en las representaciones del espacio urbano durante esta época se exageran con la llegada

gradual del neoliberalismo durante la administración del presidente López Michelsen (1974-78) y que se consolida en la década de los noventa. En primera instancia, porque es la esencia del sistema neoliberal crear pobreza, excluir a millones de personas de beneficios sociales y destruir masivamente el “tejido social”, ahondando las disparidades entre ricos y pobres (Sosa 124-130). En segunda instancia, porque en el caso colombiano el neoliberalismo va de la mano con el autoritarismo, concentrando la toma de decisiones en manos de las élites, reprimiendo la protesta y la movilización social, y controlando el colectivismo a través de la “doble moral de la clase gobernante” que propone una “ideología modernizadora pero represiva que le permite mantener el poder” (Marín Colorado 293).

Entonces, además de un conflicto interno de vieja data, de sistemas históricos de exclusión social que zonifican las ciudades, del neoliberalismo que perpetúa y acentúa los abismos sociales, el Estado colombiano –“históricamente un Estado débil” (Gouëset 161)– pierde toda credibilidad con la llegada del narcotráfico a mediados de los años ochenta (Uribe 63). Con esta alineación de factores, el desorden social y las manifestaciones de violencia y criminalidad se instalan en las ciudades para crear una sensación de desarraigo e indefensión generalizadas. La violencia (en la forma de actos violentos o en las narraciones que le circulan) se reposiciona a nivel cultural al punto que la crítica la entiende como una situación durable, una forma de “funcionamiento de la sociedad” –convirtiéndose en una amenaza para “el ethos de la democracia”– (Rotker 16).

Aunque las representaciones del espacio urbano analizadas en este trabajo están atravesadas por (léase saturadas de) instancias de violencia, mi objetivo principal no se centra en este aspecto. Para analizar el posicionamiento cultural de la violencia y tratar de desenmarañarla ya existe el completo trabajo de María Helena Rueda, *La violencia y sus huellas, una mirada desde la narrativa colombiana*. El texto de Rueda explora la permeabilidad que existe entre los actos violentos y su narración, preguntándose si existe una relación entre escritura, ética, y violencia en Colombia.

Rueda se enfoca en textos icónicos de la literatura colombiana (por ejemplo, *La vorágine* y *Cien años de soledad*) para “pensar la violencia como un curso de acción entre otros posibles, y no como un destino fatal o como una situación naturalizada” (21). El corpus del estudio de Rueda difiere del mío en tanto esta investigación se centra en novelas y películas urbanas del cambio de siglo, pero ambos coinciden en que la violencia se ha erigido en fascinación de la producción cultural, que la sobreexpone de maneras acriticas, erotizándola a veces.

Como en el análisis de Rueda, este trabajo desconfía de las representaciones de violencia en sectores marginales cuando esta es extraída de un entramado histórico que la produce, particularmente porque al esencializarla aparecen peligrosos fenómenos de intercambiabilidad que confunden a víctimas y victimarios, perpetuando su marginalización sociocultural. Naturalmente, esta tendencia de enfocarse en narrar situaciones de violencia ocurre en parte por el morbo que

produce en las audiencias, cuyos códigos de consumo entiende bien el mercado neoliberal –con lo que, a decir de Herrero-Olaizola la “comercialización de la marginalidad en el mundo editorial es ya un hecho establecido”– (43).⁷

Hablando precisamente de la marginalidad como objeto de consumo, está el trabajo de Andrea Fanta *Residuos de la violencia: producción cultural colombiana, 1990-2010*. Fanta analiza la producción cultural contemporánea enfocándose en lo que denomina cuerpos residuales. Por “residuales”, se refiere a personas marginalizadas por las diferentes violencias y la exclusión sociales inherentes a las sociedades neoliberales. Coincido con Fanta con que estos sujetos marginales se reposicionan al centro de la producción cultural contemporánea (siempre acompañados de retrataciones de violencia) y que el neoliberalismo intenta contenerlos, explotándolos hasta el punto de la deshumanización. Sin embargo, este trabajo difiere del de Fanta al enfocarse precisamente en los sistemas de representación de la marginalidad focalizados a través de personajes y autores de clase media.

La definición de Fanta de que “el cuerpo residual carece de expectativas, más allá de las que puede ofrecer el consumo del mercado” (20) es un esencialismo que genera parálisis social y, como en las representaciones de las novelas y películas que estudia esta disertación, sugiere la imposibilidad de acción y de superar las

⁷ Para una discusión más detallada sobre el rol de mercado en la perpetuación de producción literaria que narra instancias de violencia y marginalidad, véase “Se vende Colombia, un País de delirio. El mercado literario global y la narrativa colombiana reciente”.

condiciones de opresión que se dan en esta compleja ecuación de representaciones de violencia, marginalidad, y los mercados que las comercializan.

Esta producción crítica reciente coincide en que la violencia se retrata con fascinación y alta frecuencia. Esta sobreexposición de la violencia en narrativas especializadas se conjuga con las narraciones de violencia más informales y cotidianas para generar la sensación que más marca la experiencia de la Bogotá en el cambio de siglo: el miedo. La sensación de miedo modifica las socializaciones tradicionales (Salazar 170), puesto que para protegerse de esta las personas se refugian en la seguridad percibida de los lugares privados, modificando sus patrones de comportamiento (Rotker 216), con lo que los espacios públicos se erosionan. De esta manera, la circulación indiscriminada de narraciones de violencia contribuye al aislamiento del sujeto, lo que coadyuva de manera indirecta al objetivo del neoliberalismo de controlar las asociaciones colectivas.

Este objetivo de controlar el colectivismo tan útil para el gobierno como para las élites neoliberales, se beneficia de la estrategia de representación social que propende por “neutralizar al pobre y su protesta, criminalizando la pobreza” (Rotker 218). Enfocarse en las maneras simplistas y exóticas en que se retrata la marginalidad es una forma de hacer contrafuerza a esta estrategia. La producción cultural del cambio de siglo instrumentaliza la pobreza para promover estos miedos urbanos de las clases medias, un fenómeno que también se acusa en discursos políticos y medios de comunicación que consolidan el imaginario urbano de que en

las zonas marginales es donde nace y pulula la criminalidad, la violencia y la inseguridad.

Del miedo a la seguridad democrática

Sumida en el miedo y reducida a los espacios privados de socialización controlada promovidos por el neoliberalismo (p. ej. Los centros comerciales), la ciudadanía crece recelosa del otro, se aísla, se pierden las asociaciones comunitarias y se exagera el individualismo. Las representaciones de los espacios marginales que componen el análisis de este trabajo establecen un vínculo tan elaborado entre marginalidad y violencia, que terminan acuñando un imaginario urbano en el que este desorden y violencia se entienden como endémicos a los sujetos pobres. Al sobreexponer estos factores con una falaz intención crítica, se perpetúa la idea de que el desarraigo es lo único que queda y que la movilización social es fútil. Sin saberlo (o sabiéndolo, es imposible establecer intencionalidad), las representaciones del espacio urbano que sobredimensionan la marginalidad y la violencia están allanando el terreno para que “un líder carismático” (Rotker 17) pueda ejercer autoridad al proponer acabar esta situación de miedo generalizado.

Tal es el caso del proyecto populista de Álvaro Uribe (presidente de Colombia entre 2002-2010), que se inserta al corazón de estos miedos y propone soluciones simplistas que resuenan con las poblaciones que han estado sumidas en la sensación de inseguridad generalizada que abrumba la vida en Colombia durante este periodo. Uribe instala un proyecto de cambio institucional y en la opinión

pública que promueve una idea de seguridad a través de la militarización y la securitización del estado (Galindo 81). Este proyecto se gesta en dos cambios al orden sociopolítico. Uno en el que se crea una política belicosa para controlar la amenaza “narcoterrorista” (encapsulada en la guerrilla de las FARC). Otro en el que se opone a los valores democráticos promulgados en la constitución de 1991 (*ibid.* 84).⁸ La punta de bayoneta de este proyecto reside en lo que Uribe llamó Política de Seguridad Democrática y que se enfoca en devolverle la sensación de seguridad al país.

Esta propuesta belicista promueve la guerra preventiva y la militarización de la vida cotidiana como soluciones a esta sensación de miedo (*ibid.* 77). Con esto, se reducen las inestabilidades sociales a las acciones maniqueas de ese otro narcoterrorista, un gesto que se incrusta en las pulsiones hegemónicas estadounidenses de acabar con el terrorismo posterior a los ataques del 11 de septiembre. Este trabajo traza un paralelo entre el discurso de la Política de Seguridad Democrática y los sistemas de representación de la marginalidad en producción cultural. Ambos se proponen un objetivo democrático apelando a valores grandilocuentes, ambos son maniqueístas y esencializan conflictos complejos, removiéndolos de su trasfondo histórico. Y ambos estigmatizan la marginalidad (los sectores pobres en las representaciones culturales del espacio, el narcoterrorismo en

⁸ Una contextualización mucho más detallada de la gestión de Uribe se encuentra en el tercer capítulo de este trabajo.

Uribe), y ambas explotan los miedos urbanos para promover agendas ideológicas, despolitizando la disidencia.

Estructura capitular

El primer capítulo de este trabajo se enfoca en las representaciones del espacio propuestas en *Los parientes de Ester* (1978) de Luis Fayad y *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero, dos de las novelas que han sido consideradas como icónicas de Bogotá. El capítulo analiza cuáles son los imaginarios urbanos que promueve y qué grupos sociales tienen agencia y derecho a habitar la ciudad según su narración. Retratando las tensiones que le produce a los sectores el cambio demográfico promovido por el periodo del Frente Nacional y la transición al neoliberalismo, estas novelas retratan una ciudad sumida en el caos, la violencia y la imposibilidad de resistencia civil.

El capítulo dos explora los miedos urbanos retratados como motor artístico en dos novelas *El resto es silencio* (1993) de Carlos Perozzo, *Opio en las nubes* (1992) de Rafael Chaparro Madiedo. Se propone un enfoque particular en las maneras en las que se retrata la marginalidad en el hostil marco del neoliberalismo y se pregunta ¿cómo generar un sentido de pertenencia por el espacio urbano en épocas de individualismo exacerbado, desterritorialización y desencanto político? Se explora la idea de postmodernidad literaria en ambas novelas y se propone un sistema alternativo de representación de la marginalidad que historiza a los personajes, entendiendo los miedos urbanos como parte de un entramado social e histórico

complejo. La parte final del capítulo se centra en la gestión como alcalde de Antanas Mockus (1995-97, 2001-03) y su idea de “cultura ciudadana” con la que intentó vencer los miedos que azotaban la ciudad.

El tercer capítulo explora las estrategias narrativas usadas por el cine sobre Bogotá durante la primera década del nuevo milenio para narrar la marginalidad en la ciudad neoliberal. Con este propósito se analizan tres casos de estudio: *Como el gato y el ratón* de Rodrigo Triana (2002), *La sociedad del semáforo* de Rubén Mendoza (2010), y *La sombra del caminante* de Ciro Guerra (2004). Se presta particular atención a cómo se posicionan estas representaciones de la ciudad frente a los ataques antidemocráticos del discurso populista y neoliberal del entonces presidente Álvaro Uribe.

Se avanza la tesis de que, a pesar de presentar supuestas pulsiones democráticas, las representaciones de la marginalidad esencialista se alían con el discurso populista de Uribe y con los preceptos del neoliberalismo para perpetuar la exclusión social de los sectores pobres de la ciudad. Se presenta al final una propuesta alternativa de representación de la marginalidad que rompe los esencialismos y humaniza a los personajes. Se cierra esta disertación un apartado en el que se discuten conclusiones generales de la investigación y se exploran posibilidades para proyectos investigativos a futuro.

Aunque este trabajo explora los imaginarios urbanos de Bogotá como estudio de caso, estas estructuras discursivas de representación de la marginalidad en las

que se criminaliza y otrifica a los migrantes y los sectores vulnerables son un fenómeno que se replica en otros contextos de Colombia (por ejemplo, Medellín). Es a esta discusión sobre instrumentalizaciones de la diferencia para promover posturas ideológicas que esta disertación quiere contribuir. Para desvelar las maneras en las que los discursos pretendidamente democráticos y aliados con valores como la solidaridad, la inclusión, y el multiculturalismo, esencializan la figura de sujetos marginales para crear comunidades imaginadas movilizando afectos entre sectores medios de la sociedad. Esto es particularmente relevante en un momento histórico en el que estamos viendo un reposicionamiento de proyectos políticos de extrema derecha con tintes fascistas, un fenómeno que está cambiando el panorama político mundial.⁹

⁹ En *The New Faces of Fascism: Populism and the Far Right*, Enzo Traverso discute el surgimiento de un “post-fascismo” en ocho países de la Unión Europea, Estados Unidos, y Brasil. Estos gobiernos de extrema derecha han alcanzado el poder a través de estrategias discursivas que enfatizan el nacionalismo y explotan miedos hacia la otredad, erigiéndose como una amenaza a la democracia y la multiculturalidad. También, estos proyectos tienen en común una postura de “cultural pessimism”, caracterizada por la defensa de valores tradicionales, la explotación de una identidad nacional amenazada, y “the search for a scapegoat in immigrants and refugees” (Traverso 12). Estas tensiones culturales que tan bien sabe explotar el populismo se exacerban con los drásticos cambios demográficos recientes motivados por el neoliberalismo y el calentamiento global (*ibid.*16). Los paralelos que se podrían establecer con los hallazgos de esta disertación son varios, y aunque no se exploren directamente por tratarse de un estudio sobre Bogotá, sí invito al lector a tener este contexto en mente.

CAPÍTULO 1

Novela urbana: migración y tensiones sociales en la Bogotá de Luis Fayad y Antonio

Caballero

La ciudad ha sido históricamente entendida como el lugar simbólico prevalente para la constitución de identidades imaginadas en Latinoamérica y la producción literaria ha sido constante en su fascinación con ésta, particularmente cuando se entiende la ciudad como una compleja y contradictoria cornucopia cultural. Durante la primera mitad del siglo XX, los vestigios de los modelos dicotómicos de comprensión de la ciudad –como el que avanzó Sarmiento en su *Facundo*– privilegiaron la ciudad como el espacio para ejercer y mantener poder hegemónico a través de prácticas político-discursivas en las sociedades latinoamericanas (Rama 46). Con las guerras de independencia, a principios del siglo XIX, la ciudad devino el espacio simbólico preferido para definir el espíritu de la nación.

Los letrados intentaban mantener control simbólico de la ciudad de manera que pudieran gobernar las masas crecientes en un siempre cambiante espacio físico. La representación imaginaria de este espacio devino una herramienta política para los intelectuales, moldeando el espacio urbano y creando comunidades imaginadas que constituyeran el centro político de la ciudad.¹⁰ Esta manera de entender la

¹⁰ Véase el texto de Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, para una discusión del concepto de comunidad imaginada y su vinculación con el nacimiento del nacionalismo.

ciudad –a través del discurso letrado– permanecería hasta mediados de la década de los setenta y sería sintomática de un paradigma moderno en el que el concepto de progreso dictaría las lecturas que se hacen sobre las urbes.

Es también durante esta época que las tendencias narrativas cambian de buscar una identidad mítica nacional a la manera del boom y se enfocan más en procesar las tensiones sociales que crea un cambio demográfico acelerado y la llegada de la modernización a la ciudad. En esta época se consolida un tipo de novela que se centra en narrar el espacio urbano a manera de erigir pedagogías de ciudadanía, es decir, quién tiene el derecho de pertenecer y habitar las ciudades. A raíz de estas tensiones sociales, en este capítulo formulo las siguientes preguntas: ¿Cuáles son las imágenes más recurrentes en estas representaciones del espacio? ¿Quiénes tienen agencia en estas zonas en las historias que nos competen? ¿Qué efecto tienen estas representaciones en el imaginario urbano que los lectores forman en torno a la ciudad? ¹¹

¹¹ El término de imaginario urbano fue inicialmente discutido en el contexto latinoamericano en un libro epónimo de García Canclini en el que traza el dinamismo de las ciudades latinoamericanas en la adaptación a los riesgos asociados a la globalización no a través de la industrialización sino a través del consumo y la producción de narrativas que expliquen los espacios que componen esas ciudades. Aunque el texto de Canclini es pionero, mi argumento se fundamenta en la definición que del concepto hace Armando Silva en *Imaginario urbanos* (2006). Este libro caracteriza el rol de las representaciones de la urbe –realizadas por los medios o por el ciudadano de a pie– en la constitución de una identidad percibida de ciudad –individual y colectiva–. Silva explora las marcas de expresión colectiva que construyen el imaginario de la ciudad. El libro indaga por los símbolos de pertenencia que los individuos desarrollan para conectarse con la urbe, la manera en la que invocan y usan estos mitos, y cómo, a través de esta interacción, los individuos crean vínculos con el espacio que habitan. Los imaginarios urbanos crean un espacio –individual y colectivo, en el que la identidad, las relaciones y la historia se intersectan–. El de Silva es un recuento de la manera en la que las personas habitan su ciudad y el modo en el que las representaciones de esta contribuyen a formar vínculos identitarios con espacios reales o imaginados. En las novelas urbanas que forman el corpus de este trabajo, la elaboración estética de procesos de interacción social, a pesar de ser juicios emotivos individuales, con la suficiente difusión inscriben en el imaginario colectivo la valía de los modos de hacer

Para responder a estos interrogantes, este capítulo se enfoca en las representaciones del espacio avanzadas en las novelas urbanas más prevalentes sobre Bogotá en las décadas del 70 y 80, *Los parientes de Ester* (1978) de Luis Fayad y *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero.¹² Ambos textos permiten analizar cómo la producción cultural retrata las tensiones sociopolíticas que vivía la capital durante el periodo del Frente Nacional y la transición al neoliberalismo político de los años 90. También, ambos producen representaciones que consolidan imaginarios urbanos que retratan a Bogotá como un lugar caracterizado por el caos, la violencia, y la imposibilidad de organización y la resistencia civil. Este capítulo plantea que los imaginarios urbanos propuestos en estas representaciones estéticas contribuyen a desarrollar una pedagogía de los usos del espacio en la ciudad y dictan qué comunidades tienen derecho a habitarlo.

que estas representaciones avanzan sobre las clases populares. Como lo define el propio Silva: “En consecuencia, el asombro social de los imaginarios se produce mediante las estrategias de desplazamiento y de residuo que conllevan dos operaciones: una cognitiva y otra disciplinaria. El desplazamiento como hecho de cognición implica que la valoración simbólica –u operación estética– que estaba en un objeto se desplace a otro que la incorpora, presentando nuevas propiedades que asombran. Dicho desplazamiento sólo puede captarse de manera derivada y por medio de metáforas” (Silva 98). Aunque en el archivo literario los imaginarios aparecen como representaciones en abstracto, las valoraciones estéticas que sugiere y que complementan los lectores contribuyen a que estos imaginarios se inscriban en objetos físicos de la realidad.

¹² Ambas novelas han tenido una amplia acogida crítica como exploraciones iniciales de la novela urbana durante los años 70 y 80, y ambas retratan la vida en la ciudad durante el periodo de influencia del Frente Nacional (1954-1974). Fayad se considera uno de los narradores más importantes en Colombia después de García Márquez y Caballero continúa su rol de figura pública en *Revista Semana*, con lo que ambos autores y sus propuestas siguen vigentes en el panorama intelectual del país. Esto no quiere decir que sean los únicos autores preocupados por narrar la ciudad durante esta época. Otros comparten esa pulsión creativa en esta época y que, como Fayad y Caballero, han leído la urbe como lugar de alienación individual, por ejemplo: Carlos Perozzo con *Juegos de mentes* (1981), Helena Araujo con *Fiesta en Teusaquillo* (1981), Rafael Moreno-Durán con *Juego de damas* (1977). Para un recuento de otros textos que han narrado las ciudades colombianas, léase el estudio de Luz Mary Giraldo *Ciudades Escritas: Literatura y Ciudad En La Narrativa Colombiana* (2001).

¿Cómo entender el espacio?

Antes de desarrollar la idea de espacio, revisemos la idea de lugar que le contrasta. Entiendo el lugar como una representación cartesiana, cartográfica, geográfica de las ciudades. Una visión perpendicular de la urbe utilizada para simplificar la taxonomización de zonas, para limitar su uso a unos cuantos determinados (p. ej. zonas de recreación, de comercio, de vivienda, etc.). De esta manera, el lugar deviene un punto de inflexión en el que el poder disciplinar se instala y construye su torre panóptica desde la cual vigilar y someter las masas de ciudadanos.¹³ En contraste, el espacio según lo concibe una línea de pensamiento que empieza con Henri Lefebvre y continúa con la propuesta de Michel de Certeau, cuestiona el rol pasivo que se le asigna al ciudadano de a pie cuando se piensa en lugar.¹⁴

¹³ La alusión es a Michel Foucault en *Discipline and Punish* (1975) en donde se realiza una revisión de los mecanismos teóricos, discursivos y sociales que consolidan el sistema penal francés en la era moderna. Mi argumento se nutre de su conceptualización del poder disciplinar y las maneras en las que se erigen como mecanismos de dominación del sujeto.

¹⁴ Henri Lefebvre escribe profusamente sobre la relación entre la constitución de espacio y las relaciones sociales de producción. *The Production of Space* (2016) ofrece dos niveles diferentes de espacio: espacio natural y espacio producido socialmente. Esto implica un entendimiento del espacio al mismo tiempo como un lugar físico y uno imaginado, una diada inseparable, un producto social que permite la reproducción de la sociedad. Esta sociedad deviene entonces espacio físico y es reproducida por las estructuras de poder hegemónico, la desigualdad de clases y las condiciones necesarias para que el capitalismo surja. El punto central del proyecto de Lefebvre es realizar una crítica a las condiciones de alienación de lo cotidiano y de la falsa conciencia de la cultura popular. Estudiando ampliamente la vida cotidiana, Lefebvre presenta una crítica materialista-marxista del día a día. Para contrarrestar la alienación del '*metro-boulot-dodo*', Lefebvre propone un estudio de los momentos de claridad del individuo para buscar *l'homme totale*, el sujeto integral que propende por la emancipación en una urbe que le aísla.

El punto es que estos momentos de claridad, experiencias de revelación, no tienen duración alguna y por ende no pueden ser reapropiados por el capitalismo de consumo ni comodificados. Lefebvre extenderá esta crítica de lo cotidiano de un nivel individual –la vida doméstica– a un nivel grupal como el de la vida urbana; lo urbano está al corazón de la propuesta del crítico francés. Basado en los postulados de Nietzsche y Deleuze y Guattari, Lefebvre elabora en la primacía de este espacio para argüir que la falsa conciencia del capitalismo no es derivada de

De Certeau reconoce la ubicuidad de lo disciplinar, pero se enfoca en las maneras en las que las personas se apropian de esos espacios para trazar momentos de subversión al panóptico que es la disciplina. Así pues, el espacio no es otra cosa que un lugar apropiado por quienes lo utilizan. Pensar en espacio es dejar el énfasis en el aspecto disciplinar y enfocarse más en los vínculos antropológicos que desarrollan los transeúntes en su apropiación de los lugares. Por ende, entiendo el espacio como un fenómeno sincrónico relacionado con la territorialidad que deviene un constructo cultural, fundamentalmente social, a través de las experiencias de quienes lo habitan.

El modelo de espacio desarrollado por de Certeau se basa en una analogía entre el caminar y el hablar. El lugar, según lo acabamos de definir, es un sistema de reglas designadas para homogenizar y estandarizar, como la lengua. Mientras que el caminar por esa ciudad deviene un acto de enunciación, de apropiación de esas reglas para producir algo individual, el habla. Según esta lógica, cada práctica del espacio –sea esta individual o grupal– genera un relato, una narrativa urbana

conflictos de tiempo sino de espacio. Esto implica que todas las abstracciones concretas que los pensadores revolucionarios buscan derrocar (p. ej. ideología, valor, lucha de clases, estado, etc.) no pueden existir por fuera del espacio.

Estas nociones históricas del espacio aparecen en tres ejes: el *espacio percibido*, que es la vida social cotidiana, la acción popular. El segundo es el *espacio concebido*. Este espacio es mayoritariamente el constructo teórico que vemos en textos influenciados por el marco epistemológico de la modernidad como el que propone Ángel Rama en *La ciudad letrada*: el trabajo de cartógrafos, planeadores urbanos, especuladores –todas estas perspectivas conforman el espacio concebido–. Sin embargo, el hombre integral se desarrolla en el *espacio habitado*, un tercer espacio en el cual se trasciende y se unifican los otros dos espacios (percibido y concebido). El trabajo de Lefebvre sobre la vida cotidiana será la base sobre la cual las discusiones posteriores sobre el espacio se desarrollen. Sus pensamientos influenciarían grandemente a teóricos del espacio como David Harvey, Edward Soja y Michel de Certeau en años posteriores. Esta primacía del espacio es la que guía mi argumento y la que motiva las exploraciones de cuáles son los espacios que se retratan en las novelas de Fayad y Caballero.

que es en la que propongo nos enfoquemos para entender las interacciones en las ciudades. Estos espacios, descritos por mapas emocionales, incluyen caminos de deseo que se entrecruzan y se superponen al diseño normativo y al mapa oficial de la ciudad. Un mapa reticente a mostrar espacios indeterminados, intersticiales, jardines traseros, arrabales, solares abandonados, estructuras temporales.

En suma, todos aquellos fenómenos que surgen del uso, tan alternativo como desorganizado, de sus habitantes –esto propone una ciudad que se construye a través de los relatos creados por los sujetos que la habitan (90)–. De Certeau ubica su proyecto en la intersección entre la lectura, la escritura, y el habla como procesos (reales y metafóricos) que modifican el espacio definido y el imaginado (91-100), y, por ello, me interesa primar este acercamiento espacial para analizar la literatura citadina en este capítulo.¹⁵

La palabra articulada –la práctica lingüística– es equiparable al caminar por la ciudad (práctica del sistema urbano) y este caminar deviene el acto de enunciación de la ciudad. Esta postura la comparte Edward Soja en su concepto de *Tercer espacio*, el cual incluye los espacios físicos y sus representaciones. Se trata de espacios reales e imaginarios que Soja concibe como un nuevo modo de

¹⁵ Para de Certeau, el punto de partida de su modelo de espacio será la diada producción-consumo. El consumo, entendido como el acto de practicar, apropiarse de, y usar todo objeto (p. ej. una comida rápida, una película, un libro, o la ciudad como tal), es la base del estudio de la individualidad y lo cotidiano. En otras palabras, hace un llamado a reconsiderar el rol pasivo del consumidor (el desdén por la cultura popular) y el papel de las ciencias sociales en el proceso de entendimiento de fenómenos sociales. Para él, el consumidor es de diversas maneras un productor, quien en la recepción y apropiación de productos culturales metaforiza el poder hegemónico, cambiando la dirección que éste inicialmente se había propuesto.

entendimiento y cambio de la “spatiality of human life, a distinct mode of critical spatial awareness that is appropriate to the new scope and significance being brought about in the rebalanced trialectics of spatiality–historicality–sociality” (57).

En resumen, entiendo el espacio como un constructo social que incluye tanto la experiencia del lugar físico como sus representaciones culturales (si bien para los propósitos de este capítulo, son literarias). Me interesa enfocarme en las representaciones del espacio que proponen las novelas urbanas de Fayad y Caballero, así como su circulación, por su capacidad para generar archivos de valoración de los lugares de las ciudades, es decir, por cómo contribuyen a formar un imaginario urbano.

La novela urbana en los años 70: la ciudad de Luis Fayad

Si bien la ciudad en la literatura ha sido temáticamente recurrente desde el periodo de la conquista, la fascinación del discurso intelectual con la ciudad en Colombia se exagera en las tres últimas décadas del siglo veinte y busca comprender las inestabilidades sociales que trajeran la modernización industrial de las ciudades y la violencia rural, aspectos que motivan el masivo cambio demográfico con el que se negocia en los textos de esta época.¹⁶ A pesar de esto, la

¹⁶ Giraldo (1994), Jaramillo (2000), Navascués (2002). Sin duda, la crítica más prevalente sobre literatura urbana en Colombia es Luz Mary Giraldo, y su texto *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana* en donde hace un paneo detallado y juicioso del estado del arte de la narrativa urbana. Este texto es un recuento histórico de todas las menciones principales de la ciudad como objeto temático o como escenario en la novela colombiana empezando con el carnero en el periodo colonial y pasa por distintas caracterizaciones de ciudad:

literatura urbana continúa siendo una literatura menor, particularmente porque Colombia ha sido “mayoritariamente rural hasta hace apenas 50 o 60 años” (Valencia Cardona 47).¹⁷ A nivel temático, es en la década de los 70 en la que se establece la ruptura con el paradigma del boom por considerarse insuficiente para retratar la complejidad de los centros urbanos y se le otorga énfasis al aspecto urbano como espacio discursivo para comprender la complejidad de una sociedad cambiante.¹⁸

Así entonces, la inclusión de la ciudad a partir de los años 70 supera un mero ejercicio paisajístico y de construcción de escenario y deviene parte orgánica del discurso literario ubicándose al centro de la discusión intelectual (Giraldo 35). En este momento en el que la ciudad deja de ser un tópico y deviene parte de la

arcadia, escindida, patricia, crítica, paródica, etc. hasta llegar a la ciudad presente y futura. Una obra ineludible para los estudiosos de la ciudad en la literatura. Giraldo entiende las ciudades como “estructuras eminentemente culturales” y habla de las nacientes y variadas tendencias literarias posteriores al boom y propone que uno de los patrones literarios es el enfoque en la ciudad como contraposición al discurso del boom enfocado en narrar lo más endémico y regional de cada país (60-61). En su apartado “Conciencia de ciudad y ciudades literarias” traza una genealogía de autores que se han enfocado en narrar la ciudad y que predatan al boom, aunque es en los 70 y con la figura de Fayad que se consolida esta narrativa. Mi estudio continúa y profundiza el de Giraldo al enfocarse en detalle en estos autores que ella y otros académicos consideran seminales para el campo, además el análisis de las representaciones del espacio y los imaginarios urbanos que crean es algo que la crítica ha pasado por alto.

¹⁷ Como muestra del afán por consolidar este campo literario en auge, la discusión en los espacios académicos y culturales se ha enfocado predominantemente en trazar genealogías de autores cuya preocupación es la ciudad y en diferenciar metodológicamente los estilos de su narrativa con la de autores precedentes (Mejía Correa, 2009). Los estudios culturales y literarios se han enfocado en abordar la ciudad como representación de modernizaciones problemáticas (Roca, 1995), entramado discursivo alegórico de la nación (Silva, 2006) como objeto de deseo y lugar para nómadas (Cruz Kronfly, 1995), búsqueda identitaria en la modernidad tardía (Burgos Cantor, 1999), y como espacio discursivo (Giraldo, 2001).

¹⁸ Argüello (2000), Giraldo (2000). La preocupación de los autores posteriores a la época del Boom ha sido la de sacudirse la sombra de sus antecesores literarios y encontrar una literatura que fuera espacio de discusión de cambios sociales asociados con la modernización de las ciudades. Uno de los ejes axiomáticos en los que se gestó la desmitificación de esta América exótica fue en la preocupación por contar la ciudad, base del caos que metafóricamente representa la fragmentación identitaria en América Latina –y por la que asiduamente propendiera el boom–.

“estructura ideológica que permite construir el mundo imaginado, podemos hablar de una novela urbana” (Mejía Correa 9). La novela urbana sobrepasa la mención cartográfica de la ciudad (lugares concretos, monumentos, avenidas) y deviene un “horizonte ideológico” en el que los personajes entretejen la narración (Pineda 136), al tiempo que traza “procesos de urbanización-modernización” (Marín 35). Esta idea de lo urbano como punto de confluencia de sujeto, lugar, y experiencia, denota una concepción del espacio como constructo social, como experiencia de la ciudad.

Los parientes de Ester de Luis Fayad tematiza o bien problematiza estas cuestiones espacio-culturales. En la novela, se narran los dramas familiares que sobrevienen a Gregorio Camero luego de la muerte de su esposa Ester Callejas, cuyo apellido, obviamente, remite al entramado espacial de la urbe construida por calles. La narración se construye en seis secuencias entrelazadas, como un entramado callejero, que versan sobre diferentes facciones de la Bogotá de los años 70. Antes de la publicación de esta su primera novela, Fayad era mayoritariamente desconocido en el panorama intelectual colombiano, pero su nombre se inscribiría en los anaqueles académicos colombianos. Esto se da, en parte, por la calidad narrativa de la novela que es innegable, pero principalmente por que la novela la publicó en Alfaguara, una editorial que hasta entonces solo había publicado autores ya consolidados.¹⁹ Según la editorial, la obra de Fayad es “sin lugar a dudas, la novela

¹⁹ Luis Fayad, dice Julio Contreras, nace en 1945 en una familia de clase media consolidada y es “educado en un ambiente conservador en el que el contacto con la literatura era más bien accidental” (299). Viaja a España con el manuscrito de la novela y trabaja en distintas editoriales mientras la edita y la envía a Alfaguara que la publica “para sorpresa suya” en la colección sobre Novela Contemporánea en 1978 (301).

latinoamericana más importante aparecida tras los éxitos de hace una década de la literatura en este continente” y el lector “difícilmente se escapará a la seducción que el autor nos ofrece en sus páginas” (citado en Contreras 301). Este espaldarazo legitima a Fayad entre la crítica colombiana hasta que es publicado en *Oveja Negra* (1984).²⁰ Como consecuencia, la novela se posiciona “como una obra de calidad indiscutible e ingresa en el canon literario del país” (Marín 296). Esta afirmación la confirma la recepción abrumantemente positiva de su obra entre la crítica:

Fayad ha realizado un trabajo literario admirable; Bogotá y su vida, a través de la vida de algunos ciudadanos típicos, miembros de una familia, en situaciones específicas en la capital de la república, cuya lectura me recuerda esa formidable **exactitud** y **profundidad** que uno encuentra al leer en *El extranjero* de Camus. *Los parientes ...* es una pequeña obra maestra de la reciente literatura colombiana. (Valderrama 118, énfasis agregado)

Arévalo rescata la labor de Fayad como cronista de la vida en la ciudad y su capacidad de retratar los vertiginosos cambios urbanos desde el asesinato de Gaitán (119). Una lectura que comparte Luz Mary Giraldo, en tanto considera que Fayad “se introduce en la intimidad doméstica, simple y cotidiana en las casas ... en la

²⁰ A pesar de su poca circulación antes de la sorpresa de la publicación en Alfaguara, Fayad ya se había enfocado en narrar la ciudad con sus obras *Los sonidos del fuego* (1968) y *Olor a lluvia* (1974), las dos colecciones de cuentos de Luis Fayad. Además, Fayad se entronca en una genealogía de autores que se preocupan por narrar la ciudad. *Aire de Tango* de Manuel Mejía Vallejo, ligada al Guayaquil Malevo de Medellín, *Bomba Camará*, de Umberto Valverde, un libro sobre el barrio obrero de Cali. También preocupados por narrar la ciudad están Rafael Humberto Moreno-Durán, Ricardo Cano Gaviria, Darío Ruiz Gómez, Andrés Caicedo, Augusto Pinilla, Fernando Cruz Kronfly y Roberto Burgos Cantor, sea a nivel temático o como inclusión en su técnica literaria.

oficina, la tienda, el almacén; en los rostros de los habitantes citadinos desganados y abúlicos” (1982, 47-48). El mismo Ángel Rama la considera “una excelente novela ... fundamental de la década de los 70”. De este modo, Fayad se catapultó como una de las voces más influyentes en el campo de la novela urbana, con lo que sus ficcionalizaciones del espacio tendrán gran influencia entre los lectores.

El énfasis de la crítica está en la capacidad de Fayad para retratar la sociedad bogotana con “exactitud”, “profundidad”, con detalles de la vida cotidiana, y en que su narración “al recrear esta **totalidad** le muestra al lector **no un retrato sino una radiografía** de la vida urbana y con ella una atmósfera, la condición humana y las miserias” (Giraldo 2001, 64, énfasis agregado). La sugerencia es explícita, la novela de Fayad es la novela que mejor retrata la Bogotá de la época y la narración abarca las diferentes esferas sociales de la ciudad. En contraste con estas posturas, este capítulo arguye que las representaciones de las clases bajas en la novela de Fayad carecen de profundidad y son instrumentalizaciones de la pobreza que crean y confirman imaginarios urbanos sobre los espacios que estas clases ocupan.

Los parientes de Ester es la culminación de un proyecto estético desarrollado por Luis Fayad en su cuentística²¹ y se enfoca en el momento en el que cambia la percepción de la ciudad de una gran aldea a una compleja urbe en búsqueda de

²¹ Para un análisis de la vigencia cultural de los cuentos de Fayad, léase el trabajo de Cristo Figueroa “Percepciones de Bogotá en la cuentística de Luis Fayad”, el cual realiza un paneo por las temáticas e innovaciones formales en los cuentos de Fayad desde 1968 hasta 1995.

nuevas formas de relacionarse con la masa de migrantes que llegan a la ciudad.²² La historia está focalizada a través de “la vida de una familia de clase media bogotana que sufre las consecuencias económicas y sociales características del período político del Frente Nacional” (Mejía 2012,131). Propuesto como un convenio para promover la paz y la “Unidad Nacional”, el Frente Nacional fue un acuerdo entre capitalistas y los partidos tradicionales que buscaba apaciguar el nacionalismo revolucionario y la violencia política que caracterizaba estos enfrentamientos ideológicos.²³

El resultado de este periodo es el escepticismo de la población civil, que se sintió aislada del proceso democrático. También, se diluyen las diferencias políticas entre los partidos, “y se consolidan los grupos guerrilleros en el país, pasando la violencia de los campos a la ciudad” (Marín 23). Este contexto es clave para comprender los procesos de modernización y crecimiento urbano, así como la desazón y la abulia sociopolítica que caracterizan la novela de Fayad.

²² A nivel económico, la segunda mitad del siglo veinte vio la expansión del mercado en las ciudades, el crecimiento industrial y la polarización del capital en las mismas. Según José Luis Romero, en el ya clásico *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, este proceso de modernización industrial de las ciudades se advierte desde la crisis de 1930 en donde se acelera el declive de la mentalidad burguesa (producto de las relaciones de consumo que se vieron afectadas entre ciudades y periferias), la catástrofe económica obligó a una migración masiva a las urbes, que sin un plan de contingencia se sumieron en la contradicción del desarrollo urbano marcado por desempleo y aparición de círculos de miseria (58).

²³ El Frente Nacional (1958-1974) fue un acuerdo político entre “Alberto Lleras Camargo (líder del partido liberal y presidente de la república durante dos periodos, 1945-46 y 1958-62) y Laureano Gómez (líder del partido conservador y presidente de la república entre 1950-51) para pretendidamente mitigar la violencia política”. Este periodo generó más violencia y fortaleció la primacía de Bogotá en el país, en tanto el acuerdo, “ha contribuido de manera importante a reforzar el centralismo colombiano, ya que durante todo ese período (1958-1974), el manejo del poder se concentró en Bogotá, mediante negociaciones directas y permanentes entre los estados mayores políticos” (Gouëset 162).

Generalmente, la academia ha entendido a Colombia como un estado premoderno.²⁴ Este supuesto atraso se vincula a la tardía secularización de procesos sociales, a la prevalencia de la iglesia como agente social y político, y mayoritariamente al desinterés de las esferas gubernamentales en avanzar las mayorías del país (Marín 21-26).²⁵ A principios del siglo XX, dice Cruz Kronfly, el país era aún “material y espiritualmente premoderno”, y los impulsos de modernización eran escasos e individuales: “dos o tres empresarios y cuatro o cinco intelectuales que lograban viajar a Europa” mientras que la mayoría de los habitantes del país –casi todos campesinos en zonas rurales– entendían su “marginalidad como consecuencia del destino” (13).

Este determinismo al que Kronfly alude como fuerza del “destino” va de la mano con la poca secularización que se aúna a una modernización con restricciones de mercado, procesos sociales ineficientes, democracia solo para las élites –lo que Canclini llama un desajuste entre modernización y modernismo– (64). Un desajuste estratégico que le es útil a la élite dominante “para preservar su hegemonía y a veces no tener que preocuparse por justificarla, para ser simplemente clases dominantes” (Canclini 65). Dadas estas condiciones, las principales ciudades de Colombia crecieron a ritmos similares hasta el periodo del Frente Nacional, que es

²⁴ Véanse los textos de Cruz Kronfly (1994) y Paula Andrea Marín (2012), en donde se discute en detalle lo que se entiende por modernidad y los factores que han hecho de Colombia un caso particular frente a los procesos de modernización y modernidad.

²⁵ Esta idea la apoya Gouëset quien dice que al principio de la década de los 30 Colombia era aun predominantemente rural, con menos del 30% de su población en zonas urbanas que estaban “como adormecidas en su pasado colonial, apenas afectadas por los primeros efectos de la modernización” (XVI).

cuando se propulsa la migración de las mayorías campesinas a las ciudades, y cuando se consolida la “primacía urbana” de Bogotá que se mantendría exponencialmente y “sin interrupción desde el censo de 1964” (Gouëset 152).²⁶

La representación de imágenes urbanas en *Los parientes de Ester* se enfoca en narrar las tensiones que producen el crecimiento físico y demográfico de la capital en la familia de Ester y Gregorio Camero.²⁷ La novela es un testamento de la modernización socioeconómica de Bogotá (Kline 2012, 248-253) y navega la confrontación ideológica entre los grupos establecidos y aquellos que llegan. Fayad explora el crecimiento y la desestabilización social de la capital, su asimetría cultural y económica y los miedos de las clases medias en esta ecuación social. Es importante hacer la claridad de que se trata de un narrador de clase media para matizar la recepción crítica que elogia la obra como una “radiografía” social.

Camero, el protagonista de la novela, tras la muerte de su esposa, busca empezar un negocio que le permita tener una vida económica más estable de la que tiene. Camero es un hombre abúlico, mediocre, de clase media, y retratado por la familia de su esposa (quienes, se sugiere, son miembros de una clase alta

²⁶ La mayoría de los países en Latinoamérica se caracterizan “por un proceso de crecimiento urbano rápido y fuertemente concentrado en una sola ciudad” lo que se designa como “primacía urbana” (Gouëset XV). Analizando el proceso de concentración urbana en Colombia desde 1930, Gouëset propone a Colombia como una excepción a esta regla, puesto que fueron cuatro los centros urbanos que se desarrollaron en simultáneo hasta más o menos 1950, a lo que denomina como “cuadricefalia urbana”. Sin embargo, este crecimiento paralelo de las cuatro principales ciudades de Colombia (Medellín, Barranquilla, Cali, Bogotá) se modifica durante las décadas de los años 60 y 70, periodo en el cual Bogotá se erige como centro de concentración industrial, actividad bancaria, e informático del país.

²⁷ En la novela, la clase alta representada a través de la familia de Ester es parasitaria en la sociedad. Es a esta esfera que Fayad dirige su crítica primordialmente.

deteriorada) como “un pobre fracasado, un hombre sin destino” (Fayad, 38). A lo largo de la historia se narran distintos instantes de las negociaciones para fundar un restaurante, y en una de las conversaciones en las que se discute en qué parte del centro de la ciudad ubicarlo es posible ver la manera en la que se retratan las clases bajas de la ciudad cuando Camero dice “yo había pensado en un segundo piso para librarnos de los pordioseros y de los vendedores ambulantes, pero es poco visible” (103).

Nótese cómo el personaje está dispuesto a sacrificar la visibilidad y entrada económica del restaurante para “librarse” de las personas de clase baja; una visión que se confirma en la continuación del diálogo: “En último caso conseguimos dos porteros o un vigilante con revolver como hacen ahora en todos los almacenes porque Bogotá está llena de gamines y de locos” (*ibid.*).

La esfera social que agrupa estos “locos”, “pordioseros”, “vendedores ambulantes”, y “gamines” es la clase baja de la sociedad urbana que en los años 70 se compone en gran parte de la migración forzada de las zonas rurales del país a Bogotá.²⁸ Son estos grupos de migrantes los que deben recurrir a la economía informal para sobrevivir, son ellos los que viven en las condiciones precarias que

²⁸ Con respecto a la intersección entre desplazamiento y violencia antes del Frente Nacional, nos dice Fals Borda en su *Historia de la cuestión agraria en Colombia*: “La Violencia aguda desatada entre 1948 y 1957 también fue elemento desorganizador de la estructura agraria. Promovió una serie de traspasos y ajustes en las propiedades, muchos a la fuerza, que ayudaron a movilizar y a concentrar mucho más la propiedad. Y desarraigó buena parte de la fuerza de trabajo, deprimiendo los jornales y estimulando la migración a las ciudades. No obstante, en muchas regiones afectadas por la Violencia, como la cafetera, la producción agrícola nunca bajó, al quedar en manos de mayordomos comprometidos con las bandas” (Fals 121).

retratan los personajes de Fayad, y son ellos los que componen los “cinturones de miseria” en los espacios urbanos marginales (Ruiz 162). Esta gran masa de migrantes acentúa “la segregación socioespacial de la población y la ciudad” (*ibid.*). La respuesta gubernamental a este fenómeno migratorio fue ineficiente para acoger con dignidad y garantizar los derechos básicos a estas personas, sobre todo porque “el Frente Nacional había sido incapaz de ofrecer una respuesta programática y una alternativa política para movilizar e integrar a los sectores populares urbanos” (Silva Luján 256).

En el contexto de este repentino cambio demográfico que se exagera en el periodo del Frente Nacional, es importante notar que uno de los mecanismos que implementó el gobierno para controlar el flujo migratorio fue la zonificación de la ciudad que buscaba proteger los intereses de las élites y mantener las masas migrantes en la periferia de la ciudad. Este proceso elidió la planeación ciudadana y se basó en una propuesta capitalista que acentuó el conflicto de clases y marginalizó a los migrantes.

El programa de zonificación, que data del estado de sitio establecido de 1948 como “mecanismo jurídico permanente del Frente Nacional” (Marín 24), socava procesos democráticos desde la violencia política en el país, y en un marco netamente capitalista se propone diseñar una ciudad “sin la participación de los

conjuntos mayoritarios de la población” (Viviescas 67).²⁹La zonificación que busca marginalizar a las masas, privarlas de cualquier acceso a la democracia, destierra a las clases bajas del centro de la ciudad y de los barrios residenciales del norte. Como bien lo expresa Paula Andrea Marín, la zonificación como mecanismo de control disciplinar en la ciudad se caracteriza por:

una serie de reformas racionalizadas que tienden a convertir el espacio público en funciones, en zonas específicas que dan la ilusión de superar los obstáculos para el desarrollo –capitalista– y cuyo corolario es el control del tiempo del ciudadano y la propagación de comportamientos pasivos e individualistas que refuerzan el carácter de espectador del ser humano en la sociedad capitalista. (24)

Es así como se configura una ciudad basada en la segregación espacial y social y se gestan los enormes contrastes socioeconómicos que perduran hoy en día en los que la fragmentación e inequidad social se hacen norma. Como resultado de estas dinámicas capitalistas se consolidan los cinturones de miseria que habitan los migrantes rurales más pobres (Ruiz 155) y que Fayad retrata en función del miedo que le significan a la clase media que encarnan sus personajes.³⁰ Simultáneamente, se establecen “las urbanizaciones y barrios estructurados para la llamada clase

²⁹ Para una discusión complementaria véase el trabajo de Alberto Saldarriaga (1991) sobre el desarrollo de Bogotá. Saldarriaga plantea tres fases evolutivas: Formativa (1900 - 1950), de crisis (1950 - 1980), y la fase de relativa estabilización (1980 - 1990).

³⁰ A decir de Ruíz, “los grupos de migrantes fueron heterogéneos en cuanto a su condición económica; se desplazaron campesinos ricos, medios y pobres. La condición socioeconómica de la población que llegó a la ciudad determinó igualmente su ubicación en el espacio urbano” (155).

media” (*ibid.*) y se desarrolla un modelo de ciudad basado en la privatización del espacio urbano, atentando así contra el proceso democrático en beneficio de intereses capitalistas (Saldarriaga 47). La polarización socioeconómica que se acentúa en este proceso de zonificación legitima el poder de las élites y amplía la brecha entre las clases medias consolidadas y las clases bajas.

Una de las zonas de tensión durante esta época en Bogotá es el centro de la ciudad. Particularmente, si se tiene en cuenta que es en el centro donde se ubicaron la mayoría de las oficinas gubernamentales y los centros financieros que propulsaron la pulsión capitalista en el país. Es el centro también el lugar de fundación histórica de la ciudad y el lugar desde el cual se ideó la maquinaria que Rama representa en su ciudad letrada y que crea un centro simbólico desde el cual los intelectuales podían controlar las masas.³¹

Los parientes de Ester transcurre mayoritariamente en esta zona urbana descrita más arriba. Es precisamente en ella en la que ubica las travesías de sus personajes-actantes, representaciones de quienes Arévalo denomina “los hombres del centro” (119). Estos hombres “de sombrero y abrigo”, de los que Gregorio Camero es un representante, son empleados de oficina pública o empresa privada, pueblan los cafés en los que se encuentran con sus semejantes para pasar el tiempo y para

³¹ Cabe clarificar que los escritores del Frente Nacional provienen, en su mayoría, de las clases medias; por esta razón, no les fue fácil acceder a las élites culturales del país (círculos académicos, medios de comunicación impresos). Esto, nos dice Marín Colorado, permite “entender la caída de la ciudad letrada en Colombia, pues es en esta época cuando escritores que no hacen parte de las clases dirigentes o élites culturales empiezan a producir una literatura contestataria frente a ese orden letrado tradicional que se había mantenido en Colombia desde el siglo XVII” (299).

discurrir sobre la vida en la ciudad (*ibid.*). En la narración de Fayad, la ciudad está focalizada a través de estos personajes de clase media, ellos guían al lector a través de plazas, calles, esquinas, casas, patios, y cafés, son ellos quienes tienen la batuta discursiva. Al respecto dice Policarpo Barón:

Fayad consigue, por medio de estas criaturas, presentar la personalidad de Bogotá, su ánimo, su carácter, y sus elementos más notorios. Y este rostro es desdichadamente un rostro incompleto: porque Fayad se ocupa solamente de un sector de la ciudad (la clase media y, ocasionalmente, la clase alta), porque los estratos bajos y los estratos altos son omitidos nuevamente para dar paso al empleado público que lee la prensa, va al café y vive en penuria. (Barón 26)

Que las clases medias tengan una voz en el ejercicio literario sugiere un “incipiente rompimiento del orden letrado, de la literatura como acompañamiento del poder” (Marín 33). Este quiebre se da en parte gracias al énfasis en la educación secundaria, la laicización, y el hecho de que esta clase media emergente tuvo mayor acceso a la educación en universidades –a pesar de seguir ausente del campo económico y político, razón por la cual estos escritores no tuvieron contactos con las élites culturales del país– (Gutiérrez 249).

Los escritores durante el periodo del Frente Nacional provenían predominantemente de la clase media emergente, lo que “les permite distanciarse del canon y establecer una posición crítica frente a la realidad y al ejercicio literario”

(Marín 33).³² De a poco, la clase media encuentra una esquina discursiva desde la cual narrar su visión de la ciudad y que se consolida a partir de textos como el de Fayad, que presentan la ciudad focalizada a través de personajes que comparten sus ideales de clase y que presentan una versión más urbana de la realidad de la ciudad.³³

Camero, en una discusión con su sobrino en la que discurren sobre el sistema de gobierno nacional, expresa que “no sabía que las cosas estuvieran tan graves”, y le dice a su sobrino que la situación empeora, puesto que “cada vez que ponen un jefe con partido político diferente al anterior comienzan a cambiar empleados” (Fayad 24). Su preocupación muestra su descontento frente al gobierno, pero solo en la medida en la que puede afectar su entrada económica. En un punto posterior de la narración, Fayad nos muestra la asimetría cultural entre Hortensia, su hija, de clase media, y Alicia, prima de Hortensia y de clase alta. Ambas van al cine (en sí

³² Al respecto nos dice Silva Luján “el mayor logro del Frente Nacional fue el proceso de laicización del país; aspecto visible en los planes de planificación familiar, la generalización de la educación secundaria, la aprobación de cursos mixtos y la incorporación de la mujer a la Universidad. Durante esta época también la composición social del sistema universitario cambió sustancialmente con el ingreso de significativos grupos de estudiantes provenientes de las clases medias. Esta expansión acelerada, sumada a la recomposición social de sus bases, hará de la universidad un fértil terreno para el surgimiento de nuevas formas de pensar y de actuar en política” (219).

³³ En un ejercicio autorreflexivo, Fayad parece percatarse de que la asimetría cultural de la nueva experiencia urbana está sesgando su narrativa y hace un esfuerzo consciente por encontrar la autenticidad del lenguaje de todos los personajes. Muestra de esta reflexión es el trabajo de “Cultura popular urbana en la nueva literatura” (1994), en el que Fayad explora la inclusión de manifestaciones artísticas populares (p. ej. deporte, música, cine y cómics) y en donde afirma que “con la urbanización en América Latina, acentuada desde los años cincuenta y en algunas ciudades a un ritmo acelerado, surgieron nuevos elementos y a la vez nuevos problemas culturales ... la cultura urbana del continente se modificó, cambió de aspecto y de formas y creó, entre otras cosas, una cultura popular distinta, que enseguida dio origen a una nueva forma de imaginario. En las obras literarias empiezan a aparecer elementos de esa cultura creadores de otras posibilidades de lenguaje” (341-342). Una reflexión que se deja entrever en su propia narrativa.

una actividad de clases medias y altas, particularmente para la época) y ven una película en inglés con subtítulos que desencadena una conversación en la que entendemos que Alicia lo habla, pero no así Hortensia.

Al final anuncia Alicia que “el único modo de aprender inglés es estudiándolo en el Colombo-Americano y después ir a practicarlo a los Estados Unidos” (88-89) – una posibilidad que no tiene Hortensia y una anécdota a través de la cual nos sugiere Fayad que la familia de Camero no tiene la capacidad adquisitiva de la clase alta–. Hortensia sigue pasando tiempo con su prima y eso la lleva a conocer sectores de la ciudad de clase alta, “sector que le era ajeno” y en el que tiene otro despertar de su clase al ver a “la otra clase de gente y la cafetería italiana que la sustrajeron de la ciudad que ella conocía” (Fayad 112).

Incluso en esta contrastación, Hortensia tiene acceso a la sociedad de consumo que parecería anhelar. Es a través del diálogo detallado y de exploraciones de la interioridad de los personajes que tenemos acceso a su perfil. Esto ha llevado a la crítica a considerar que “los personajes de Fayad no son simplemente arquetipos de cada grupo social, sino que intentan ser construcciones fieles a los actores en conflicto en el día a día ciudadano” (Figueroa 87). La “fidelidad” de la representación que la crítica encuentra en Fayad generalmente está dada por el elaborado diálogo que muestra una juiciosa exploración de tendencias lingüísticas de las clases que retrata. Respecto a esto, dice Valencia Solanilla que es a través de “la experimentación lingüística, la deconstrucción, la desestructuración formal” que se

encuentran “estos substratos ideológicos, sociológicos y culturales del ser histórico inmerso en la vorágine de la ciudad” (278). Así pues, el lenguaje pasa a ser una suerte de correlato objetivo para la situación de tensión que se vivía durante el Frente Nacional en Bogotá, si es “austero”, es porque así era la época, si es “lacónico y aparentemente simple” es para evidenciar la simpleza de la vida cotidiana de los protagonistas (Mejía 133-34).³⁴

En términos de representación de los espacios urbanos, la postura de *Los parientes de Ester* es directa en las alusiones a la geografía de la ciudad, sobre todo en la zona céntrica bogotana que Fayad immortaliza como bohemia y en la que se desenvuelven los escritores e intelectuales: “Allí queda la calle doce –dijo, señalándola como si dibujara una línea en el aire, y la trazó en el papel–, aquí la carrera catorce, la calle veinticinco y la carrera tercera” (124). Esta concepción cartográfica del espacio es sintomática de una postura moderna en la novela urbana: los lugares de la ciudad parecen más decorativos que actanciales. A pesar de esto, esta primera exploración por narrar el espacio urbano es relevante en esta genealogía de la novela urbana puesto que retrata los puntos de contacto que los personajes tienen con los lugares que expone.³⁵ Y la experiencia es una de

³⁴ Ayala Poveda transcribe un diálogo que tiene con Fayad en el que el autor reflexiona sobre el uso del lenguaje: “Yo lo que traté fue de llevar la narración de determinada manera: que todo fuera una sola línea, que no tuviera altibajos, que el idioma los tuviera dentro de su propio ritmo: hacer del lenguaje un juego imperceptible dentro del mismo, no buscar un lenguaje en determinados capítulos que se pudiera dar distinto del que se da en el principio. Es más que todo una manera de narrar con un orden poético, no que el lenguaje sea poético. (164)

³⁵ Aunque los personajes de *Los parientes de Ester* caminan por el espacio abierto, una buena parte de la narración transcurre en los espacios privados de la casa. El control y la represión del individuo por parte del estado marcó la relación de los ciudadanos con el espacio urbano durante el Frente Nacional, alejándolo de la calle, encerrándolo en su espacio habitacional y lejos de cualquier posibilidad de participación pública (Viviescas 70).

aislamiento, Fayad narra el anonimato en el que caen los sujetos en este complejo urbano que aísla, masifica los individuos:

Luego, con un movimiento que estuvo acorde con un súbito presentimiento, volvió la cara hacia la puerta de la calle y vio afuera unas luces distintas en la oscuridad de la noche, y las personas que no conocía y los rostros que no le eran familiares porque no habían estado ante él durante media hora. Oyó el ruido de los automóviles, las bocinas, las voces de los vendedores y el pasar de la gente. Volteó la cara y se encontró solo. (232-233)

La novela de Fayad nos presenta la “crisis de la modernidad” (vista por las clases medias) accediendo a la intimidad de los personajes mientras circulan por Bogotá y “en su recorrido revela características esenciales del ambiente hostil y apabullante típico de la ciudad masificada” (*ibid.* 136). Un ambiente de inconformismo y ansiedad enmarca la ciudad de Fayad, esa “eterna masa de cemento que nos acoge” (Fayad 186). La particularidad que determina la naturaleza urbana de la novela de Fayad, nos dice Valencia Solanilla, no radica tanto en la descripción de los espacios citadinos, sino en “la concurrencia de una especie de atmósfera interior, de estado psíquico de los personajes propios del anonimato, la soledad, el desarraigo y la quiebra espiritual de las grandes urbes” (498).

Que *Los parientes de Ester* retrata la crisis de la modernidad lo sugiere también la lectura de Carmenza Kline para quien la novela habla de la experiencia

de la modernidad en Bogotá en una época en que “comenzó a corroerse la sociedad bogotana que se veía endeudada y por siempre en préstamo, y que además con el paso del tiempo ha sido suplantada por seres foráneos que alguna vez llegaron y aquí se quedaron en busca de lograr alguna fortuna” (75).

En la cita de Kline, y particularmente en el uso del verbo “corroer” se advierte que esta crisis de la modernidad está ligada a la llegada de los “foráneos”. Además, si la atmósfera interior de los personajes permite entender las conexiones con el espacio urbano, entonces la novela de Fayad, que comparte la misma matriz ideológica que la lectura de Kline, propone que el espacio urbano debe ser habitado solo por la clase media y ciertamente no las clases bajas. Las exploraciones de la interioridad de los personajes se dan solo en los de clase media y alta, mientras que los de clase baja aparecen tan solo como telón de fondo y para nutrir el ambiente de criminalidad de la experiencia urbana. Por ejemplo, en un momento en el que las tías de Ester atraviesan la ciudad para sacar a Hortensia de su nuevo trabajo, que queda en el centro de la ciudad, podemos ver el tratamiento que le da a las clases bajas:

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 los clientes transitaban carteristas y raponeros, camorristas malhablados, cachifos sin oficio, mercachifles de la calle doce, esmeralderos de la catorce, piperos de la carrera trece, putas de poca monta,

jugadores de dado, tahúres de billar, gamines patoteros, serenateros trasnochados, chulos de copera, cafres patilludos, camajanes descamisados”.

(125)

Nótese que esta representación del espacio no está mediada por la voz de los personajes (las tías de Ester), sino que se trata de la voz narrativa; una suerte de narrador omnisciente que da voz a la novela. Es la voz narrativa la que describe las clases bajas –que recordemos están compuestas en gran parte por los “foráneos” que menciona Kline– y a quienes caracteriza como criminales, con una retahíla de adjetivos negativos. Según la voz de la novela, los pobres no tienen interioridad ni pueden ser interlocutores, existen en tanto son una amenaza pendulante para los personajes. Los únicos grupos que no encajan en esta descripción despectiva de males sociales son los “empleados y los clientes”, es decir, los sectores de clase media en la ciudad, a quienes Fayad otorga el derecho a pertenecer a la ciudad, a habitarla. Todos los demás son sustantivos estratégicos para despertar imágenes desagradables en los lectores que en sus estereotipos sobre la ciudad encuentran una confirmación a sus miedos urbanos.

En lo que sí acierta esta cita es en la proporción de la cantidad de individuos que componen cada grupo: los “camajanes” y “putas de poca monta” son los más en la ciudad, no en el sentido peyorativo con que los retrata Fayad, sino teniendo en cuenta que el trabajo informal es al que deben recurrir las mayorías de clase baja en la ciudad al no tener apoyo gubernamental que les garantice condiciones dignas de

base. Además, al reducir a estas mayorías a caricaturas de miedos urbanos, Fayad les resta cualquier capacidad de organización. Al no entenderlos como interlocutores válidos, la narración perpetúa la marginalización que sufren ya en la ciudad física. La novela de Fayad legitima así la postura política del Frente Nacional que opta por no reconocer las masas de migrantes como sujetos.³⁶

Es necesario recordar que el Frente Nacional se dedicó a proteger los intereses de las clases dominantes mientras que las mayorías sufrían el drama de la violencia, el desplazamiento, y la falta de acceso al proceso democrático. También fue durante este periodo que se creó la zonificación de la ciudad que reprime y marginaliza a las masas de migrantes que son luego criminalizadas en la ciudad, una ciudad que se zonificó para perpetuar estas diferencias de clase. Al no cuestionar estos valores tradicionales del bipartidismo sobre los que se erige la historia política de Bogotá y el país, Fayad “legitima las instituciones sociales sobre las cuales se edificó el proyecto moderno en Colombia: Estado, familia, clase social”. (Marín 291).

Lo que es más, al enfocarse predominantemente en construir una conciencia colectiva para las clases medias, Fayad se alía con el exclusivismo de las políticas estatales de privatización en las que solo unos pocos pueden beneficiarse de un

³⁶ La crítica ha explorado ya la idea de que la novela no es solo representativa del periodo de Frente Nacional, sino que también acepta las condiciones políticas promovidas por este. Paula Marín Colorado (2012) arguye que *Los parientes de Ester* “beneficia la ideología del gobierno frentenacionalista, al ser una novela que afirma el sistema impuesto por este” (55) y dice de Camero que “aún se encuentra condicionado por el espíritu nacional del frente nacional, es decir, por valores tradicionales que no es posible cuestionar y que afirman el orden tradicional bipartidista sobre el cual se ha fundado la historia política del país” (50).

sistema económico que exagera la brecha económica entre clases sociales. Al aceptar el determinismo propuesto por las clases dominantes, la novela de Fayad renuncia a cualquier tipo de alzamiento en contra de este sistema de dominación de las mayorías, renuncia a la organización política que se pudiera contraponer a la ética capitalista propuesta por la “burguesía tradicional” y otros grupos de élite, quienes son los únicos “que reciben los beneficios económicos que las lógicas del mercado ofrecen” (*ibid.* 295).

La novela de Fayad es, por tanto, testigo de la transformación de la ciudad que retrata a medida que navega las ansiedades que tal cambio produce entre las clases medias y las de élite. En general, es un sugerente primer acercamiento a la novela urbana que elabora un recuento parcial de las vicisitudes que afrontan los sujetos en un intercambio cultural abrupto y en el que la ciudad empieza a aparecer como ominosa. El imaginario urbano que propone *Los parientes de Ester* es uno de tensión de clases, en el que las masas de clase baja son actores de violencia y atraso social.

Simultáneamente, los espacios de la ciudad son habitados por las capas medias y medias altas de la población, a través de quienes se focaliza la narración. Estos patrones de representación serán continuados por representaciones del espacio posteriores que también se centran narrar la tensión entre aversión e inclusión de los inmigrantes en el imaginario de ciudad. La discusión de qué grupos sociales son acreedores al derecho a la ciudad es un tema que causará ansiedad a lo

largo de la narrativa urbana durante la década de los ochenta, noventa, y que permanecerá como un complejo debate vigente en el discurso contemporáneo sobre la ciudad.

Una ciudad sin remedio: Bogotá según Antonio Caballero

En *Sin remedio*, Antonio Caballero retrata la angustia existencial de la vida urbana en la Bogotá de principios de los ochenta a través del protagonista Ignacio Escobar, un indolente poeta de cuna aristocrática.³⁷ Escobar es una parodia de los intelectuales bogotanos, fracasados, con ínfulas de superioridad basadas en su proveniencia socioeconómica y con afanes de alcanzar la posteridad a través de la escritura. Publicada originalmente en la editorial colombiana Oveja Negra en 1984, *Sin remedio* es la primera y única novela de Antonio Caballero en la época. Es descontinuada después de unos años de circulación, antes de su reedición y posterior publicación en Editorial Alfaguara en 2004 (Bernal 76).³⁸

³⁷ Nacido en 1945 en una familia aristocrática, Antonio Caballero estudia en el Gimnasio Moderno –uno de los colegios tradicionales de la élite política colombiana– y vive gran parte de su infancia en España (Bernal 45). Sobre él dice Daniel Ferreira en su blog “Una hoguera para que arda Goya” que “es el heredero disidente de esa clase rancia de oligarquía a la que se endilga el patronato de la banca y el mecenazgo de la élite cultural en Colombia. Como periodista, lo salvó su escepticismo, su discrepancia y su radicalismo. Desde hace años firma Antonio Caballero, como su hermano pintor y como su padre novelista y como su abuelo columnista, pero a muchos se les olvida el componente López, como López Michelsen, o López Pumarejo, que son sus antepasados aristócratas, y ese olvido le ayuda un poco”. Este contexto es clave en comprender la visión de sus personajes, no porque yo esté proponiendo una lectura biográfica de su novela, sino porque su posicionalidad es clave al explorar las percepciones y representaciones del espacio urbano que se trazan en los textos que discuto y que encarnan el conflicto de clases de la sociedad bogotana.

³⁸ Al igual que la novela de Fayad, esta de Caballero tiene el sello Alfaguara, lo que constituye un percibido aval de calidad. Sin embargo, es necesario matizar que la recepción crítica de Fayad ha sido mucho más nutrida, y que su legitimación a través de la publicación en España fue mucho más sorpresiva y significativa que el de la publicación de Caballero una veintena de años después.

La recepción crítica ha sido limitada en comparación con la obra de Fayad y se ha dedicado a evaluar la calidad de la prosa, la extensión, y su carácter que recuerda el impulso abarcador de la novela durante el boom.³⁹ *Sin remedio* “ha sido considerada de sociedad burguesa y de personaje desarraigado y existencial” (Giraldo 65) y se ha leído como una “clara demostración de la madurez narrativa en Colombia” al ser una indagación de la “encrucijada existencial universal” del hombre contemporáneo a la manera de los textos de “Kafka” o “Rulfo” (Valencia Solanilla 18).

Bernal considera que es quizás “la novela más representativa y densa que ilustra la capital colombiana en la década de los setenta” (76).⁴⁰ *La Revista Semana*

³⁹ Burgos realiza una compilación de la crítica que mayoritariamente gira en torno a la tensión entre prosa y poesía que es pulsión en *Sin remedio*, y alude a este aspecto de la novela total (81). De hecho, se refiere a una conversación que tuvo con el autor Evelio José Rosero de quien escuchó un “chisme extraoficial” en el que Carmen Balcells, agente literaria de García Márquez, leyó la novela y dijo algo equivalente a “con 200 páginas menos esta sería ‘La Gran Novela’” (80-82). En esa misma línea, cita Restrepo en su reseña con motivo de la publicación en Alfaguara que “otros oyeron decir a García Márquez que era como La Divina Comedia bogotana”, y que se ha entendido como “la Rayuela colombiana” Este tipo de comentarios difíciles de constatar, el tono, y la extensión de la novela, han motivado paralelos entre las novelas canónicas del boom y *Sin remedio*.

⁴⁰ *Percepciones e imágenes de Bogotá: Expresiones literarias urbanas* de Álvaro Bernal es una de las monografías más recientes sobre la novela urbana en Bogotá, y como la mía, se centra en analizar representaciones de ciudad en el cambio de siglo. Basado en los análisis de Richard Young *Buenos Aires and The Narration of Urban Spaces and Practices*, y *Miradas sobre Buenos Aires* de Adrián Gorelik, Bernal realiza un recuento de los cambios sociales y políticos que ha vivido Bogotá desde finales del siglo XX según aparecen en su corpus de novelas y rescata, como Jaramillo, la década de 1990 por ser una de drástica transformación en mentalidad ciudadana y reconstrucción urbana. El de Bernal es un texto que entiende a Bogotá como lugar de desencuentros culturales, como lugar geográfico determinado, y como alegoría de la identidad nacional. A nivel metodológico, Bernal busca reconocer los acontecimientos de la ciudad real, en la ciudad novelada, descartando las novelas que no narren un espacio reconocible y que, a pesar de haber sido escritas en la capital, representen una ciudad divergente de la real. Si bien el proyecto de Bernal y mi propuesta se intersectan a nivel temático y de la época que se estudia, la falta de una discusión sobre patrones problemáticos en la representación literaria resta los alcances iniciales de su proyecto. Tampoco se matizan los conflictos de clase que se encuentran al corazón de las novelas. El texto de Bernal asume la ciudad literaria como un calco de la física y al faltar elaboración en torno al contexto en el que se gestan los cambios sociales, la respuesta a las ficcionalizaciones estratégicas de los lugares de la ciudad es tenue. Por estas razones, voy a establecer un diálogo constante con su lectura sobre la novela de Caballero para diferenciar nuestros acercamientos.

(en la que Caballero es columnista habitual) la reseña como “una de las novelas más significativas de final de siglo en Colombia” (Restrepo 2004) y añade que:

la crítica no le ha dado la importancia que se merece la novela, tal vez, sintiéndose amenazados por la irreverencia y el humor que se lee en ella. Es muy probable que al verse reflejados en las caricaturas de la novela –desde luego se puede remplazar el concepto de personaje por el de caricatura– los críticos han preferido ignorarla. Pocas veces una novela colombiana se había mofado de manera tan clara de las instituciones y eso le costó ser relegada a un lugar secundario.⁴¹ (*ibid.*)

Esta mayoritariamente positiva recepción la posiciona entre un sector de la crítica como “una biografía de nuestra época y como tal es crítica social, satírica y despiadada” (Sánchez 7). De serlo, se trata de una biografía parcial, puesto que la novela está focalizada mayoritariamente desde la postura de Ignacio Escobar quien “se debate entre la desventura de pertenecer a una clase burguesa que detenta el poder, y aparentar no serlo” (Ferreira). Sería también una biografía extensa y “sin brillo, pero con oficio” (Ospina 80) en la que vemos a Escobar intentar narrar la totalidad de la ciudad.⁴²

⁴¹ *Semana* ha sido considerada como la revista del Partido Liberal colombiano desde su fundación en 1946, por Alberto Lleras Camargo, justo después de terminar su período presidencial. En 1982 refunda la revista Felipe López Caballero, periodista hijo del expresidente colombiano Alfonso López Michelsen y nieto del también expresidente Alfonso López Pumarejo. Es una revista política con gran influencia en los discursos del país que históricamente ha pertenecido a las élites del partido liberal.

⁴² A lo muy largo de las 514 páginas que componen la novela, a decir de Ospina, Caballero “asume ropajes clásicos, formales y pesados y, quizás por miedo de caer en la agilidad y eventual superficialidad estilística del periodista,

Escobar es el heredero de una “vieja oligarquía santafereña” (Ospina 80) que opta por vivir lejos de los ideales de su clase y se instala en un pequeño apartamento de una zona de clase media, “en las medias tintas de no ser ni rico ni pobre” (Ferreira). Sumido en la abulia, la inacción y la desidia, su única pulsión vital es la de ser escritor, es, en otras palabras “una especie de sanguijuela que se pega al alma de todos para nutrirse en la inutilidad” (Valencia Solanilla 287). La novela gira enteramente en torno a él y sus reflexiones sobre lo que observa en la ciudad. Es en sí la historia de un “pequeño burgués automarginado de la realidad, que elude todo compromiso con la misma” (Giraldo 65).

Escobar es amante de la poesía y la figura de Rimbaud, y pretende emularlo; por lo que a sus 31 años siente presión por escribir un poema épico que le immortalice en la memoria de la ciudad.⁴³ Por tanto, emprende la escritura de “La Bogoteida”, un poema que narre la experiencia urbana en su totalidad. A medida que se adentra en la escritura, se da cuenta de que su conocimiento sobre Bogotá no es suficiente para la titánica tarea y decide explorar la ciudad. Se trata de un descenso simbólico a los espacios de las clases bajas de la capital que en su ecuación representa la idea de decadencia que plasma en su poema:

Ciudad arriñonada que se extiende,

nos entrega medio millar de páginas que pudieron reducirse a trescientas sin afectar el contenido y salvaguardando al lector, que siempre tiene como obligación acabar el libro para poder escribir su reseña” (83).

⁴³ Para Escobar es frustrante que Rimbaud haya decidido “quebrar el lápiz”, terminar su tarea de escritor a tan temprana edad, y le molesta no haber siquiera empezado su propia carrera como escritor. Esta alusión es una premonición de su muerte al final de la novela.

de norte a sur quemando la pradera,
 devorando el paisaje: cual se tiende
 negra morcilla en verde ensaladera. (Caballero 43)⁴⁴

Su visión de ciudad es negativa, la urbe destruye el paisaje, lo devora, quema la pradera. Este énfasis en la naturaleza y en su visión de individuo recuerda poemas románticos; tiene un “tufillo decimonónico” que escoja la poesía como medio de expresión (Ospina 80). El proceso de escritura del poema es testamento de la imposibilidad de Escobar por conectarse con los espacios que observa a la distancia.⁴⁵ Escrito en falso tono épico, el poema es búsqueda de un ritmo que pueda narrar la experiencia urbana, mientras muestra al lector que su experiencia con la urbe es una amenazante, que la ciudad produce ansiedad, que es ominosa y que destruye los sujetos que la habitan. En la Bogoteida se percibe “su desapego, desamor, desconocimiento” por las nuevas configuraciones urbanas y se podría leer como una crítica a “la burguesía no estuviera preparada para captar su propia ciudad, vivirla y expresarla” (Giraldo 65).

A pesar de ello, un sector de la crítica afirma que la novela es representativa de la época: “*Sin remedio* no es sobre Bogotá, es Bogotá. Es Escobar. Las otras

⁴⁴ A pesar del tono humorístico que Caballero intenta plasmar en su novela, las representaciones clasistas que hace de los espacios marginales contribuyen a generar un peligroso imaginario de que las personas de clase baja son violentas por naturaleza y que es en los espacios que habitan en donde surgen los males sociales. A propósito, evito un análisis del humor en la novela, porque entiendo que encubre posturas ideológicas que marginalizan a millones de personas.

⁴⁵ Que la búsqueda de este conocimiento superior de la ciudad se de a través de la poesía, propósito principal de la novela, plantea en sí misma su fracaso “en tanto promete la verdad de la poesía como opción, el texto al expresarla en prosa, contradice esta expectativa” (Rodríguez 105-113).

parecen novelas rurales sobre un tema capital. Hasta ahora no hay ninguna otra que se le parezca, ni nadie que se parezca a Escobar, el más bogotano de los bogotanos, el único lúcido, el único posible” (Quiroga 95).⁴⁶ Que la crítica valide su visión de ciudad como espacio decadente con esta vehemencia sugiere que el imaginario urbano que la novela promueve es uno que resuena entre sus lectores, un punto al que volveré al final de este capítulo.

Autoexiliarse de la clase alta –un exilio falaz si se tiene en cuenta que son ellos los que patrocinan la vagancia del personaje mientras explora sus ínfulas de escritor– le permite a Escobar un poco de distancia crítica para analizarla. Se nos muestra una clase alta que es dueña de la tierra, que vive en relativa comodidad en el contexto del Frente Nacional porque a pesar de movilizaciones y de que perdieron algo de poder, su carácter de élite se mantiene intacto, y es una clase para quienes las fluctuaciones políticas, demográficas, o sociales, no importan sino en la medida en la que un mandato liberal o conservador podría impactar sus activos.

Es importante recordar que el Frente Nacional como partido único, se convirtió en un régimen autoritario de las élites liberal y conservadoras” establecido para mantener su poder social (Marín 24).⁴⁷ En una de las conversaciones que narra

⁴⁶ Valencia Solanilla explora la figura de Escobar como un héroe moderno y propone que “Sin remedio, en su virtualidad narrativa, ofrece la imagen y la consolidación de un héroe moderno (o antihéroe) que factualiza las instancias de la aventura del hombre contemporáneo, en una forma de desarreglo y búsqueda frente a la realidad degradada de un mundo decadente y sin sentido, en que no puede proyectarse como hombre ni como artista. Este héroe se halla inmerso en el acoso de la cotidianidad citadina y como tal expresa una problemática del hombre de la ciudad, con toda su carga de anonimidad, soledad y desarraigo” (316).

⁴⁷ Al respecto nos dice Tirado Mejía “el Frente nacional surgió como una posibilidad para evitar la violencia bipartidista que le había dado crédito al discurso pacifista de Rojas Pinilla, pero que se convirtió en un periodo de

Caballero "se especulaba sobre la incidencia que tendrían los resultados de las elecciones sobre los precios de la tierra y del dólar" (160). La clase alta tiene conciencia de sí "pero no del país en que vive", y se atrincheró en "sus rutinas sociales y familiares" (Ospina 81).

Sí se narra, sin embargo, en algún grado, la ansiedad que produce entre algunos las nuevas configuraciones urbanas; se nos muestra una "clase social que se siente acorralada y mira con espanto y actitud pasiva los cambios sociales que se suceden a su pesar y minan su tradicional poderío" (*ibid.*). El cambio demográfico y el surgimiento de las clases medias cuestionan el poder absoluto que antes detentaban estas clases con lo que se confrontan a perder su postura en sociedad. Una ansiedad que se traduce en un conflicto ontológico para Escobar que se queda sin asidero y mira a su familia y admira que "por lo menos los tíos y las tías sabían en dónde estaban, por qué estaban ahí: situados en el tiempo y en el espacio, en fechas precisas de sus muertes, en los precios exactos de sus tierras. Escobar escrutaba su propio interior y no encontraba ni siquiera eso" (Caballero 159).

Estas representaciones de la élite conservadora más abigarrada se contraponen con las descripciones detalladas de las discusiones entre las élites de izquierda (170-220). Su apartamento de Chapinero es centro de reunión ocasional

estancamiento político para el país, que se vio reflejado en el ámbito económico y social" (398). El Frente Nacional como sistema político se caracterizó por ser "un mecanismo para evitar, pero no para innovar; para mantener, pero no para avanzar; para evitar que un partido tomara la primacía sobre el otro, fuese cual fuese su respaldo popular; para impedir que en el panorama político pudieran aparecer institucionalmente otras fuerzas concurrentes; para lograr un consenso que a la postre se volvió paralizante" (*ibid.* 399).

para sus amigos “revolucionarios esnobistas” (Ferreira) que hablan de la revolución desde la comodidad de sus beneficios de clase entre países de cocaína, humo de marihuana, y sexo. Un hedonismo que Escobar usa para desacreditar la posibilidad de revolución de izquierda por considerarla hipócrita, porque la entiende como un movimiento de élite que pseudointelectualiza la lucha, reduciéndola a una serie de eslóganes, estereotipos; descontextualizando los postulados del comunismo mientras Escobar se burla de ellos.

De esta manera Caballero taja cualquier posibilidad de asociación comunitaria mientras promueve la idea de que la revolución vendrá solo de los ideólogos de élite. Así, su relación y descripción de la izquierda “no logra asumir creativamente, con sutileza y capacidad de matizar, el fenómeno de la radicalización política contemporánea en el continente”, por el contrario, la ridiculiza, caricaturiza, lo que lleva a Ospina a decir que “Caballero, a pesar de haber vivido la época, no la traduce” (83). En *Sin remedio* la digresión entre políticas conservadoras y liberales plasma la transposición “del decadente realismo burgués y la decadencia ideológica a comienzos de los años ochenta en Colombia” (Ferreira).

Ubicado como un observador de la realidad, Bernal nos narra su experiencia de la ciudad bajo una premisa tácita de neutralidad, lo cual se confirma cuando navega los círculos de derecha e izquierda al tiempo de desdiseñar de ambos, al tiempo que los ridiculiza. La sugerencia entonces del tono irónico de la narración es que la polarización social es inevitable, que los ricos siguen ricos y los pobres empobrecen

más, se revela a lo largo de las páginas “una oligarquía cuyo poder seguirá intacto y una miseria que continuará como siempre y sin remedio” (Araújo 11).

El determinismo social es la moraleja de la historia. La extensión de las descripciones a lo largo de las 514 páginas aparece como un ejercicio fútil, resulta una “farsa”, una “minucia”, y *Sin remedio* “resulta ser tan vacío como el vacío que denuncia” asistimos a una narración del egocentrismo del personaje, “es Narciso contemplándose en las aguas de la fuente” (Burgos 83). Esto refuerza la idea de Marín de que el Frente Nacional busca el control de la población y fortifica la idea del “carácter de espectador del ser humano en la sociedad capitalista” (24). Al presentar este determinismo, desacredita cualquier intento de movilización, taja cualquier intento de subvertir el orden jerárquico social. Un orden que propongo yo está retratado en las descripciones falazmente neutrales de los espacios urbanos. En estas representaciones de la ciudad, como vimos en Fayad, se puede trazar quiénes detentan el derecho a la ciudad, quiénes se consideran ciudadanos.

Es en las ficcionalizaciones del espacio en donde se puede leer mejor la crisis de la modernidad, un tema que ya había sido apuntalado en la discusión de Fayad.⁴⁸ De nuevo, esa crisis va atada a la llegada de la migración y su posicionamiento en las zonas marginales que para ellos designó la zonificación del Frente Nacional. Sin el mito de la asociación política o la generación de una comunidad que combata la

⁴⁸ Una discusión más elaborada de *Sin remedio* como discusión de la crisis de la modernidad en Bogotá Véase el texto de Valencia Solanilla (1994) y el de Juan Antonio Masoliver “Un paseo dantesco por el infierno de Bogotá”. Ambos textos narran la tensión que el fracaso de las promesas de la modernidad labra en el sujeto urbano.

alienación propia del capitalismo, el sujeto se aísla, pierde su carácter y su impacto social. La representación del ser escindido, fragmentado, la pérdida de los metarrelatos y un sentimiento constante de angustia existencial hacen que Escobar dude de la ciudad como proyecto moderno, por eso desea encontrar una narrativa que la defina, que la totalice, que termine con su segmentación ontológica. Un proyecto fallido (fútil, como vimos) pero a través del cual presenta su animadversión a la ciudad y a los modos de hacer de los estratos bajos:

¿Pero 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 de esquina, manando humores turbios, rezumando coágulos de podredumbre sobre el espejo verde y tierno de la Sabana, envenenándola. (Caballero 287)

Prácticas populares como el consumo de morcilla, fritanga, manteca, son instrumentalizadas para significar atraso y para promover el asco a la ciudad en el lector. Se sugiere también que esa ciudad popular viene a envenenar “el espejo verde y tierno de la Sabana”. La demonización de la ciudad –y específicamente de los individuos de las zonas populares y sus modos de hacer– es mucho más evidente en Caballero que en Fayad, y el descenso a los espacios asociados con los estratos bajos de la ciudad es estratégico en la formulación del imaginario urbano de la

época.⁴⁹ Caballero nos dice que “Bogotá es triste”, pero que se trata de una “tristeza rencorosa, torva, de muchedumbres silenciosas que en la calle tropiezan con otras muchedumbres, como un río, como el mar, bajo la lluvia” (284).

Un rencor que conecta en esta frase con las muchedumbres, mientras que las describe con la misma metáfora xenófoba de la migración como aguas peligrosas que caracteriza discursos contemporáneos sobre migración.⁵⁰ Al cabo de nutridas descripciones despectivas del espacio urbano, Caballero nos dice que “en Bogotá no pasa nada/nada/nada/nada” (288), de nuevo aludiendo a la pasividad y al determinismo. Pero sí pasa algo, particularmente en su Bogotá, se estigmatizan las zonas pobres que en su ecuación encarnan los males sociales al tiempo que sus habitantes son tan ignorantes que no pueden hacer más que reaccionar con pasividad ante las adversidades de su condición vital:

los pobres vivían prácticamente a la intemperie, bajo techos de cañas y cartones que ni techos son, y dejan pasar el agua, el viento, el sol, el frío, y hacinados de a cien en cada tugurio; y sin acceso a los bienes de la sociedad de

⁴⁹ Esta tendencia de representación del espacio y su énfasis en la experiencia negativa que estos lugares lúgubres le producen al sujeto de clases medias y altas es el punto de partida para proyectos de narrar la ciudad que se consolidarán bajo estas mismas premisas en las décadas de los 90 y 2000 –capítulos dos y tres de este proyecto–.

⁵⁰ Véase el texto de Santa, Ana *Brown Tide Rising: Metaphors of Latinos in Contemporary American Public Discourse*, en el que se analizan las estrategias retóricas para referirse a los migrantes. La idea de la migración como agua peligrosa alude a la masificación de los migrantes que vienen a amenazar el *status quo*, de quienes detentan el poder y se ha usado históricamente en territorios de cambio demográfico desde principios del siglo XX.

consumo, a las rosas, y en general a todas las cosas, por falta de plata, la cual, para ellos no es más que un sueño ajeno y un freno. (Caballero 271)

El tono condescendiente con el que se refiere a las personas que viven en las zonas de clase baja los otrifica y los reduce a significantes vacíos. Ninguna de estas cien personas que viven en cada tugurio puede ser interlocutora válida, ni hablar de considerarlos sujetos políticos. Lo que sí son para Escobar es un parapeto discursivo en su explicación de la ciudad marginal a sus lectores (figurados, en el caso del poema que escribe, y reales, en el caso de quienes consumen la novela), números, estadísticas que confirman sus estereotipos de clase. En una de sus salidas por la ciudad, la voz narrativa reflexiona que Escobar “había olvidado cómo es la gente de fea y numerosa. El mundo es como es” (265), una vez más una aseveración que le sirve para reducir a las clases bajas mientras que recurre al determinismo para justificar su reflexión como una mera observación.

Lo que sí se consolida en medio de estas instrumentalizaciones de la pobreza es el imaginario de ciudad que se parte “en dos zonas concretas: Sur y Norte” (Bernal 90). Y su presentación es tan penetrante que incluso la crítica la asume como acertada, como nos recuerda el mismo Bernal al decir que el sur “da abrigo a la ciudad de los pobres y marginados. Esta ciudad es otra ciudad, mitificada y caracterizada por la angustia, el hambre y la miseria de sus habitantes” (*ibid.*).

Es en este sur mítico en el que Caballero ubica “células guerrilleras y grupos alzados en armas”, zonas marginales habitadas por “aquellos menos favorecidos”,

“borrachos de cantinas malolientes, los gamines, los ladrones o las prostitutas y bailarinas de dudosa reputación” (Bernal 78). La descripción del crítico recuerda la que hiciera Fayad de los transeúntes del centro de la ciudad. Ambas reducen, homogenizan, y ambas tienen el mismo imaginario urbano:

Esa ciudad de contrastes se configura también entre los de un lugar o los de otro y entre los de una educación y otra. Los del norte no sólo son los burgueses acomodados de la sociedad, sino los que tienen acceso a la cultura, al dinero, a las formas extranjeras y a Norte América, mientras los del sur son los pobres donde más llueve, hay más pobreza y necesidades, está lo popular y de mal gusto, etc., y se identifican con América Latina. (Giraldo 65)

Esta cita de Giraldo confirma la dicotomización del espacio urbano entre los imaginarios del sur y del norte. Vale la pena enfatizar ese “etc.”, que cierra la descripción del sur, porque es la confirmación de que este imaginario de ciudad es conocimiento general, una suerte de taquigrafía urbana en la que el sur encarna los males sociales. Para que no quede duda, nos lo explicita Caballero: “lo que distingue a los barrios miserables del sur de Bogotá es justamente que viven inundados, aun en verano” (273) –una inundación real, por la falta de planeación del gobierno, pero metafórica, que describe el peligro de que estos pobres desborden la ciudad–.

Continúa Caballero diciendo que “del Tunjuelito para allá, todo es raudal: niños ahogados, fotos en los periódicos de familias enteras navegando en barquetas de infortunio con un televisor y un perro” (*ibid.*)–. La alusión a los periódicos puede

entenderse como una apelación al *logos* del lector que entiende que si salen en la prensa seguramente haya una base real que confirme esta generalización.⁵¹

También es la confirmación de que estos imaginarios urbanos aparecen en otros medios comunicativos que ayudan a los lectores (históricamente clases medias y altas) a generarse una idea sobre la ciudad.⁵² Nos dice Alberto Quiroga en su reseña de la novela que “los demás pensamos que Bogotá es horrible. Ignacio Escobar lo ve, lo siente todo el tiempo” (95). Continúa Quiroga con una tautología disfrazada de argumento al explicar que “Bogotá es terrible porque Bogotá es Escobar y Escobar es Bogotá y las cosas son iguales a las cosas” (*ibid.*).

La Bogotá a la que se refiere es la comunidad imaginada conformada por Escobar y la clase que representa (la alta, de élite), y, aparentemente, la clase cuyos ropajes toma prestados (la media). Y quizá tenga razón, el clasismo y condescendencia que exhuma Escobar, así como el imaginario urbano que

⁵¹ Por ejemplo, algunos de estos hechos son comprobables. Existe violencia, falta de infraestructura que lleva a las inundaciones que se describen, hay condiciones de atraso frente a la modernización visible de otras partes de la ciudad. Pero ese no es el punto, lo que hacen textos como el de Fayad, o Caballero es magnificar estas situaciones de maneras estratégicas para promover sus visiones de clase. Al retratar estos espacios con base en los problemas sociales que presentan sin explicar la falta de garantía y planeación gubernamental que las motivan contribuyen a la estigmatización. Además, es una representación estratégica que homogeniza la población, mitificando el espacio del sur como la base de las inestabilidades sociales.

⁵² Esta estrategia discursiva que aparece también en el capítulo dos de esta disertación con *El resto es silencio* de Carlos Perozzo. Apelar a la prensa busca legitimar la ciudad narrada como una visión acertada de la ciudad física. En *Sin remedio* se encuentran diferentes instancias de este hecho, por ejemplo, esta: “hombre rubio abaleado desde un automóvil por varios desconocidos en momentos en que caminaba por la calle 40ª número 24-18 sur. Elegida reina del carnaval del amor y amistad. Enlace Becerra Vélez-Urbe Restrepo. Cinco detenidos por atropello a dos jovencitas en Suba. Cinco de quince individuos que habían abusado el miércoles por la noche de dos jóvenes estudiantes de bachillerato en un desolado sector del barrio “El rincón” cayeron en poder de las autoridades. Ventiocho mil prostitutas obtuvieron este mes el certificado de control en la Unidad Antivenéreas de Bogotá” (255). En un solo párrafo vemos hombres rubios (que en la visión estereotípica de la ciudad pertenecen al norte) abaleados en el sur, jovencitas violadas por una quincena de hombres del sur, y un número exorbitante de prostitutas, que por extensión seguramente también sean del sur de la ciudad.

promueve, quizá sí representen la ideología de esta clase media como sugiere la evidencia de este capítulo.

La instrumentalización de la marginalidad que configura estos imaginarios urbanos del sur de Bogotá como fuente de pobreza e inestabilidad urbana permite a Escobar también explayarse sobre su supuestamente vasto conocimiento de la ciudad. Escobar divaga sobre algunos de los barrios marginales de Bogotá, pero su caminar no crea espacio –en el sentido antidisciplinar que propone de Certeau– sino que sus representaciones de lugar intentan perpetuar el poder panóptico, puesto que su visión se alía con los intereses de la élite que zonifica los lugares urbanos (de Certeau 75). Su conocimiento sobre las zonas marginales es una puesta en vitrina de las dificultades socioeconómicas de los sectores más pobres para el lector ideal de su texto, que forma parte de los sectores medios de la sociedad. Así que su visión de la pobreza se constituye en *estrategia* (*ibid.* xix), en perpetuación de su condición de élite sin explorar las formas en las que las clases marginales interactúan, reduciéndolas a su miseria material.⁵³

En un recorrido en el que supuestamente describe los espacios marginales, Escobar intercala nombres de plantas con la etimología de ciertas palabras, se refiere a los habitantes de esos espacios como “gentecita sucia y triste” que “recibe el nombre anglosajón de hippies, pero es gente de aquí: venden artesanías

⁵³ De Certeau define la estrategia como “the calculus of force-relationships which becomes possible when a subject of will and power can be isolated from an environment”. Caballero a través de Escobar proyecta estas estrategias a fin de crear pedagogías de los usos del espacio.

rudimentarias, pequeñas porquerías de cuero y, alambritos trenzados, cuadritos de colores, cinturones de crin” (Caballero 135). Es una demostración de erudición que continúa al referirse a “esos otros, al pie de los semáforos, los que venden cartones de Marlboro, llevan el nombre galicado de gamines. Algunos venden piñas, y en ocasiones aguacates” y sigue contándonos que “esas motocicletas son Hondas, Yamahas, Kawasakis: los que las montan son llamados asesinos de la moto, y suelen ir armados con metralletas Uzi, una marca israelí” (*ibid.*).

La vida del sur le parece interesante, le permite alardear de su conocimiento. La pobreza es un espectáculo para las clases medias y altas del cual Escobar es maestro de ceremonias. En una de sus aventuras románticas mientras intenta convencer a Ángela, modelo de clase alta, para que tengan sexo, ella le pide “lléveme a conocer la noche de Bogotá”, y le aclara “lléveme a conocer un burdel” (*ibid.* 367). A lo que Escobar responde “la noche de Bogotá es esto, niña: carros, pitos, semáforos, niños pidiendo plata, de cuando en cuando un muerto. Si quiere se la muestro, desde la ventana de mi cuarto se ve toda” (*ibid.*). Pero Ángela esperaba “un paseo dantesco por el infierno bogotano” (368).

La élite citadina de Fayad y Caballero

Para concluir este capítulo, vale la pena apuntar que, tanto en Fayad como en Caballero, la ciudad es focalizada por un personaje de clase media (de élite, para ser exactos), es este personaje el que tiene voz y agencia, y es él quien puede habitar la ciudad. Una situación que es sintomática de una postura decimonónica: un texto

pretendidamente realista, narrado por un letrado (pretendidamente disidente) que está imbuido en una exploración ontológica a través de la poesía (obsesionado con Flaubert), y que se posiciona como un *flaneur* al ser el observador experto de la escena urbana, traduciendo la ciudad caótica y fragmentaria en términos familiares y comprensibles para su clase.

Esta herencia de la ciudad letrada y llena de vestigios de patrones narrativos del siglo XIX es herencia de una postura moderna de comprensión de la ciudad. Aún a pesar de estas obviedades, el imaginario urbano que propone es uno que reconocen sus lectores, como confirma Bernal cuando caracteriza al sur como sitio de “desgracias e inseguridad”, o cuando se refiere a los sujetos del sur de la ciudad como “especímenes de la fauna local” (104), y explica el ambiente en estos espacios como llenos de “la anarquía y el caos que amenaza a toda la ciudad” (107). Y para que no quede duda de que es en el sur en donde se ubica la fuente de la violencia que afecta la ciudad nos habla de que estos espacios están caracterizados por “el vandalismo propio de los ciudadanos sin ley y reflejo de una ciudadanía agresiva y peligrosa en la que el espacio público más que un lugar de diálogo se transforma en lugar de desahogo y catarsis” (*ibid.*).

Las representaciones citadinas de Fayad y Caballero, muestran la ciudad focalizada a través de personajes de las clases media y alta y a través de sus ojos se retrata un espacio urbano ominoso, lleno de imágenes de pobreza y violencia que se representan en las personas que viven en los espacios marginales de la ciudad –un

grupo social compuesto en gran parte por miembros de las migraciones internas que salen de sus zonas hacia la ciudad como consecuencia de la violencia política de las élites conservadora y liberal—. Si *Sin remedio* “es Bogotá” y Escobar “el más bogotano de los bogotanos”, se confirma entonces el análisis sobre la novela de Fayad en donde los que tienen el derecho a la ciudad, a habitarla y narrarla, son los ciudadanos de clase media y alta.

Si la novela de Caballero hace “una radiografía exitosa de la ciudad y de las patologías crónicas del hombre contemporáneo que naufraga entre moles de acero y cemento” (Bernal 113), o Fayad hace “no un retrato sino una radiografía” (Giraldo 64), entonces debemos preocuparnos porque estas radiografías están sesgadas, son parciales. Es alarmante la facilidad con la que la crítica se alía con esta visión de ciudad que es clasista, racista, misógina, y a través de la cual se perpetúan estereotipos sobre las clases marginales como factores de atraso, violencia, e inestabilidad social.

Estas estrategias retóricas de representación estratégica de la pobreza perpetúan la marginalización de las clases bajas e instalan en el imaginario de los lectores la idea de que las zonas marginales son fuente de violencia. Consumir estas narrativas de espacios marginales de maneras acríticas fortalece la idea de que los pobres no pueden ser interlocutores válidos ni sujetos políticos, al tiempo que justifica las políticas gubernamentales que exacerbaban su posición de marginalidad. Estos patrones de representación del espacio urbano cuyo nacimiento ubico en las

figuras de Fayad y Caballero continúan durante el periodo en el que el neoliberalismo económico y político se instala en Bogotá y serán explorados en el siguiente capítulo con el análisis de *El resto es silencio* de Carlos Perozzo y *Opio en las nubes* de Rafael Chaparro.

CAPÍTULO 2

Miedo y ciudad:

Crisis de la modernidad y reconstrucción social en Rafael Chaparro, Carlos Perozzo, y Antanas Mockus

A principios de los años noventa, Bogotá, como muchas de las principales urbes latinoamericanas, sufría las desestabilizantes consecuencias de la implementación del sistema económico neoliberal –un “jolgorio” que acarreó un “desastre social” de grandes magnitudes– (Sosa 124).⁵⁴ Las sociedades se empobrecieron “hasta la desesperación”, millones de personas fueron excluidas de cualquier beneficio social de base, se vio una “destrucción masiva del tejido social” además de la polarización de intereses privados y públicos que no hicieron sino ahondar la profunda disparidad entre ricos y pobres (Sosa 124-130). Los principales factores que crean esta desoladora situación, a nivel institucional, son la

⁵⁴ De acuerdo con David Harvey en su libro *Breve historia del Neoliberalismo*, el neoliberalismo es una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo, dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y libertad de comercio (8). En el contexto colombiano, dice Peña Consuegra (1993), “comenzó a acogerse gradualmente este Neoliberalismo en la administración López Michelsen con la liberación del mercado de capitales y la reforma tributaria favorable a los empresarios y desfavorable a las clases medias” (168). El Neoliberalismo en Colombia también tiende al autoritarismo, lo que se observa en la “concentración de toma de decisiones en la élite neoliberal, el fortalecimiento de la rama ejecutiva, el reforzamiento de la capacidad represiva del estado para confrontar la protesta y movilización social, en la medida en que las reformas generan descontento entre las clases populares. Por lo tanto, el estado afianza los mecanismos de represión para preservar el “orden social”, tal como fue el marco de legitimidad de la represión militar implementada durante el Frente Nacional y cuyo contexto fueron las dictaduras militares que se estaban desarrollando en esa época en Latinoamérica. La doble moral de la clase gobernante impide que el proyecto moderno se lleve a cabo en Colombia, al encarnar una ideología modernizadora pero represiva que le permite mantener el poder” (Marín Colorado 293). La implementación del sistema neoliberal en Colombia es clave para entender las tensiones sociales que encontramos en las representaciones del espacio urbano durante los años 90 y 2000.

precariedad del estado-nación, la “falta de legitimidad de las instituciones públicas” (Salazar 170), particularmente de la rama judicial y el sistema de justicia.⁵⁵

El Estado colombiano, que es “históricamente un Estado débil” (Gouëset 161), a mediados de los años 80 (cuando se desintegra el Frente Nacional) se desestabilizó aún más con la llegada del narcotráfico, el “más violento y desestructurante” de los factores que enmarcan esta crisis (Uribe 63). Si a nivel institucional la situación era tan precaria, a nivel social las cosas no iban para nada mejor. La sociedad civil se desintegraba enmarcada en un clima de exclusión y fragmentación, una percepción creciente de falta de seguridad, y un frágil y limitado acceso a los sistemas de salud, educación y espacios públicos (Berney 24). Esta atmósfera de crisis tenía como motores unos altísimos índices de pobreza, violencia, exclusión socioespacial, y falta de espacios políticos participativos (Velásquez Carrilo 9).

Uno de los intentos más notorios por apaciguar las tensiones sociales que conllevaba vivir en precariedad y estado de alarma constante fue la promulgación de una nueva Constitución que se enfocaba en incrementar los espacios de participación ciudadana.⁵⁶ Sin embargo, esta propuesta de reconstrucción social que

⁵⁵ Eduardo Pizarro se pregunta si en los años 90 Colombia se dirigía hacia un colapso institucional y explora las bases en las que se fundamenta la crisis social, económica, e institucional de esta época: “nuestro precario estado, ante desafíos y demandas que desbordaron su capacidad de control y manejo, vive el derrumbe parcial de algunas de sus instituciones clave tales como la justicia y la seguridad. Por el contrario, otras instituciones mantienen su consistencia, como es el caso de los órganos responsables del manejo macroeconómico o de la política exterior del país. Los principales indicadores de este colapso parcial son la pérdida del monopolio de las armas, la multiplicación de actores armados que desafían la autoridad del Estado, los altos índices de criminalidad, los niveles de impunidad y el vacío de la presencia estatal en múltiples regiones del país” (57).

⁵⁶ En 1886 el presidente conservador Rafael Núñez reemplazó la constitución anterior, que era liberal y secular, con un documento basado en valores de antaño y que reconocía la centralidad de la iglesia y “acknowledged Spain

en el papel promovía la igualdad y la labor del estado en proteger las condiciones de base para que los ciudadanos vivieran dignamente, en la práctica no fue suficiente para hacerle frente a la cantidad de inestabilidades con las que se enfrentaba la sociedad civil durante esta época (Ramírez 16).

En este tenso marco histórico la sociedad civil empieza a desconfiar del estado y a aislarse, protegiéndose en la seguridad percibida de los círculos privados y evidenciando la ineficacia de las “socializaciones tradicionales” (Salazar 170). Aislados con el objetivo de protegerse de la creciente criminalidad y sensación de inseguridad, los ciudadanos empiezan a experimentar además que “a diferencia de la violencia bipartidista, los asesinatos colectivos dejaron de ser rurales y pasaron lentamente a las ciudades” (Uribe 63), con lo que se instala en la sociedad civil una sensación de indefensión y de continuidad imparables de la violencia.

as the mother country, while other latin American States considered her unnatural, castrating, or insignificant” (Sommer 28). Esta Carta Magna, apegada a valores arcaicos, sería la que regiría la labor del Estado por más de un siglo hasta que en 1990, durante el periodo del presidente César Gaviria (1990-1994), y a raíz de un mandato popular, se convocó a elecciones para formar una Asamblea Nacional Constituyente que reformara la Constitución (Ramírez 5). Con la nueva Constitución aprobada se “rompió el monopolio de representación partidista” (*ibid.*) y hubo un intento por involucrar en el espacio político a grupos y actores que antes no estaban representados (entre ellos representantes de grupos guerrilleros desmovilizados, sindicalistas, comunidades indígenas y negras), así como movimientos sociales y religiosos que marcaban una ruptura con el bipartidismo precedente (Uribe 64, Villar 93). Entre los grandes cambios propuestos en la Constitución sobresalen reformas económicas y sociales encaminadas a reformar los sistemas de seguridad social, educación (básica y superior), los servicios públicos, así como el ordenamiento territorial y la descentralización del poder. Como sugieren Villar y Ramírez, La constitución deviene un marco fundacional para comprender las reformas sociales que se buscaban en los años noventa en Colombia. Los principales objetivos del gobierno Gaviria fueron entonces el del mejoramiento de la competitividad a nivel internacional, profundizar el libre mercado, privatización de empresas estatales, descentralización de funciones gubernamentales, y reducción de las barreras comerciales, aspectos con los que se propendía hacer del país un centro económico competitivo en el contexto del neoliberalismo (Ramírez 7).

Daniel Pécaut, en *Presente, pasado y futuro de la violencia* (1997), sugiere que en Colombia la violencia deviene un “modo de funcionamiento de la sociedad”, y que por ende es necesario analizarla como una “situación durable” y no una realidad provisoria (29). La sensación de inseguridad se incrementa al punto del “descontrol” ocasionado por la violencia social, lo que “constituye la principal amenaza para el ethos de la democracia” (Rotker 16), particularmente porque la violencia genera prevención y distanciamiento del conciudadano. Esto es algo que también apunta Salcedo para quien “en Bogotá todo extraño es potencialmente peligroso y la población parece estar no solo atemorizada, sino preocupada al tener la ambigua certeza de que tarde o temprano va a ser una víctima más de la inseguridad” (Salcedo 60). Una sensación de inseguridad que se magnifica y que contribuye en la producción de una de las sensaciones más marcativas que deja la Bogotá de los años 90: el miedo.

Me interesa el miedo como un motor artístico que atraviesa la producción cultural de esta época, para lo que propongo las siguientes preguntas a manera de guía en este estudio: ¿Cómo reacciona la producción cultural ante esta sensación de miedo generalizado? ¿Cómo se representa la marginalidad que genera el conflicto colombiano en el marco del neoliberalismo económico? Y, finalmente, ¿cómo generar un sentido de pertenencia por el espacio urbano en épocas de individualismo exacerbado, desterritorialización y desencanto político? Para responder a estos interrogantes analizo tres estudios de caso. *El resto es silencio* (1993) de Carlos

Perozzo, *Opio en las nubes* (1992) de Rafael Chaparro Madiedo, y la gestión como alcalde de Bogotá de Antanas Mockus.

Con el primero presento un cambio en el sistema de representación de la marginalidad que evoluciona de aquellos presentados en el primer capítulo, al tiempo que exploro las maneras como estos diversos miedos se ficcionalizan. Con la novela de Chaparro, presento la desazón cultural y el desarraigo al que llevan al sujeto los estreses constantes que se desprenden de estos miedos. La última sección sobre Mockus presenta las maneras en las que la producción artística puede impactar la ciudad física, y cómo a través de la cultura ciudadana Mockus intentó vencer la desterritorialización que traen los miedos urbanos. Con lo que el eje axiomático que entreteje este capítulo es el miedo que se experimentaba en la década de los noventa en Bogotá.

Miedo y ciudad

La ecuación de la que resulta la percepción de miedo es compleja y delicada: las violencias urbanas se conjugan con las heredadas del bipartidismo y las engendradas por el narcotráfico para instalarla casi como una categoría de entendimiento social en la Bogotá de los años 90. En *Ciudadanías del miedo*, Susana Rotker nos recuerda que la violencia empieza con la “injusticia social, el abuso y la corrupción política” y que esta violencia percibida como inherente a la vida bajo el neoliberalismo modifica patrones de comportamiento entre los ciudadanos, quienes inevitablemente se envuelven en una sensación masificada de

miedo (216-218). El miedo y la narración constante de historias que lo evocan pasan a definir la experiencia vivida de la ciudad durante los años noventa.⁵⁷

Se trata de un incremento de la percepción de la violencia que genera un miedo a la ciudad, miedo a la interacción con el otro, miedo a la noche y la criminalidad, miedo al miedo mismo. Quien haya experimentado la ciudad durante un tiempo significativo en esta época podrá sin duda dar fe de esta idea de miedo generalizado que afecta profundamente el contacto entre habitantes quienes optan por evitar establecer diálogos con otros y “transitan entre la casa y el lugar de trabajo como si lo hicieran por entre un túnel, sin percibir mayormente lo que les circunda” (Uribe 394).

En “Los laberintos urbanos del miedo”, Martín-Barbero hace un análisis del rol de los medios en el incremento de la percepción de inseguridad, violencia y miedo urbano durante los años 90 y cita una encuesta nacional que ilumina con estadísticas las maneras como los miedos urbanos afectan de manera comportamental las actividades cotidianas de los individuos. Según refiere el estudio:

⁵⁷ Para Rotker, el miedo y las narraciones que le derivan suplantando los “discursos convencionales se han desgastado y no están sirviendo de modo convincente para atenuar los gravísimos problemas económicos que aquejan al continente y sus aún más graves consecuencias sociales, la corrupción, la decadencia de los partidos y las propuestas políticas tradicionales, el deterioro de las instituciones, la falta de credibilidad del sistema judicial, el deseo desenfrenado de consumo instaurado masivamente por el neoliberalismo (en lugar de ciudadanos o de empleados-obreros juzgados por su capacidad productiva, se trata ahora de consumidores), el desempleo y la inestabilidad laboral, la inseguridad ante el delito” (17).

el 85 por ciento de los colombianos que habitan las seis más grandes ciudades confiesa no hablar con extraños, el 72 por ciento redujo la frecuencia en que salía de noche, el 54 por ciento ha dejado de salir para cuidar la casa, para el 73 por ciento la seguridad es una obsesión cotidiana. Todo lo cual se traduce a una lista de miedos muy concretos: a caer secuestrado en los retenes ... a abordar un taxi en la calle, a sacar el automóvil de noche y preferir llamar un taxi, a salir de madrugada de la casa en que los amigos jóvenes hacen fiesta, instituyendo la costumbre de quedarse a dormir en ella. (Martín-Barbero 296)

Estos miedos tan específicos tienen una base real empírica. Es decir, están innegablemente fundamentados en ocurrencias reales.⁵⁸ Sin embargo, el papel de las narrativas que recuentan estas instancias de violencia es quizá un elemento tanto o más poderoso para consolidar los miedos urbanos como ambiente generalizado en la ciudad. Para Rossana Reguillo el miedo es construido socialmente, y sus narrativas (ya sean informales, familiares, en producción cultural o mediáticas) se “recolocan frente al logos pretendido de la modernidad como discurso comprensivo, al oponerle otra racionalidad” (194). Una racionalidad que se reemplaza más por el afecto y la intuición, y a través de cuya narrativización se reduce la complejidad del fenómeno, se ignoran sus causas, y se silencia “la

⁵⁸ Véase, para una genealogía de la violencia urbana durante los años 90, “Violencia difusa en Bogotá”, de María Victoria Uribe.

pregunta que demanda autenticidad y fiabilidad de los informes” (*ibid.*). En otras palabras, las representaciones de instancias de violencia y criminalidad que aumentan la sensación de miedo generalmente son simplificaciones de una situación compleja. La circulación constante de estas narrativas abrumba al ciudadano y modifica su comportamiento, acentuando el aislamiento en la ciudad.

Los discursos sociales de prevención para evitar ser víctimas de la violencia fomentan la incapacidad de relacionarse con el otro. Desde el espacio privado de la casa se empezaba con esta educación de temer al otro, de no hablar con extraños, de evitar el contacto con el desconocido y de evitar los espacios públicos por considerarlos peligrosos.⁵⁹ Este mismo recelo se transmitía a través de los medios de comunicación y su fascinación por el periodismo amarillista, de la producción cultural que buscaba retratar la experiencia de la ciudad y terminaba por incrementar la percepción de violencia, por leyendas urbanas que promovían la desconfianza al otro incluso en las interacciones interpersonales más básicas.⁶⁰

Naturalmente, este miedo tiene una serie de implicaciones a nivel social y un serio impacto en los imaginarios urbanos de la ciudad. La repetición y circulación constante de narraciones de hechos violentos (reales o ficticios) fomentan el miedo y

⁵⁹ Algunas de estas advertencias funcionaban incluso como estribillos en las interacciones del espacio familiar. No era extraño escuchar alguna variación de las siguientes frases en el cierre de conversaciones: “se me derecho para la casa”, “no se ponga a hablar con nadie”, “no le vaya a recibir nada a nadie”. Todas, podría argüirse, buscaban evitar que los niños en particular habitaran el espacio público y por el contrario se buscaba que se limitasen a la seguridad percibida de los espacios privados.

⁶⁰ Los medios de comunicación masivos, casi todos manejados por las élites económicas del país, explotan estos miedos, magnificándolos, para generar una sensación de crisis entre los ciudadanos, lo que facilita el control social. Para una discusión en detalle, véase el texto de Jesús Martín-Barbero, “La ciudad entre medios y miedos”.

la sensación de vulnerabilidad, también incrementan el clima de inestabilidad e indefensión y contribuyen a “mantener y acrecentar la percepción de la violencia como algo inevitable y consustancial a la vida de la ciudad” (Uribe 394).

El miedo como base del pacto social deteriora también el tejido urbano e imposibilita la conformación de comunidad (en el sentido más vasto de la palabra). Es imposible pensar en un proyecto comunal cuando la primera reacción a cualquier interacción está basada en la reticencia, la desconfianza; cuando en el otro no se reconoce un sujeto con derechos iguales a los míos sino un contrincante, un agresor disfrazado como parte de su estrategia para hacerme el mal.

Como hemos visto, la situación responde a una conjunción de factores particulares que se pueden resumir en la “ausencia de espacios políticos institucionales de expresión y negociación de los conflictos”, una fragmentada sociedad civil, una desconfianza política profunda, y, no menos relevante, “la no representación en el discurso cultural de dimensiones claves de la vida y de los modos de sentir de las mayorías” (295). Esta última cuestión de la representación de la vida de las mayorías en producción cultural es clave, particularmente cuando en el discurso oficial se establece un vínculo tan claro entre violencia y pobreza.

¿Quiénes son esas mayorías? Para mediados de 1990, los bogotanos categorizados en estratos 1-3 –quienes están en la mayor posición de vulnerabilidad económica y se asocian con diferentes tipos de pobreza– componían el 80% de la

población (Berney 25).⁶¹ Con lo que la categoría social de “los pobres”, según se entiende en su uso indiscriminado en Colombia, realmente la compone una abrumadora mayoría.

Es fundamental problematizar el epíteto “pobre”, puesto que los sujetos afectados por las inestabilidades sociopolíticas y económicas conforman grupos de pobres distintos dependiendo de su pasado histórico y cultural.⁶² No distinguir entre los distintos tipos, “impide una acción consistente y eficiente, elimina a los pobres de la participación de sus propios problemas, refuerza los grados de desorganización y de inconciencia sociales y refuerza las políticas verticales” –todos estos, factores que han acrecentado y perpetuado las dificultades sociales de los pobres urbanos (Castillo 240)–.

Para romper esa homogenización improductiva, Castillo propone diferenciarlos en: nuevos pobres, anteriores empleados del sector público; los que

⁶¹ La Ley 142 de 1994 expedida por el Congreso de la República de Colombia propone la categorización de las viviendas bogotanas en seis estratos socioeconómicos. La idea es la de establecer un régimen de los servicios públicos domiciliarios en la que los ciudadanos de los estratos más bajos (1-3) puedan obtener subsidios gubernamentales (financiados a través de impuestos que los estratos 4-6 pagan) y alivianar así el costo económico de estos servicios. Así funciona en teoría. Pero en la práctica, el sistema de estratificación se extiende a otras formas de interacción en la ciudad y ha pasado a ser una suerte de taquigrafía urbana en la que el estrato al que un individuo pertenece carga los estigmas asociados a su clase. La estratificación ha sido una de las maneras en las que el mercado clasismo colombiano se ha mantenido. Para una discusión más detallada, véase el texto de Rafael Gutiérrez Girardot, “Estratificación social, cultura y violencia en Colombia”.

⁶² Vale la pena recordar que una gran parte de estos nuevos pobres que llegan a los centros urbanos desde mediados de la década del setenta, lo hacen al ser desplazados por el conflicto interno colombiano. Colombia, como vimos en el primer capítulo de este estudio, tiene una de las cantidades más alarmantes de desplazados por la violencia en el mundo moderno y se agudiza en la década del noventa con la llegada del neoliberalismo al punto que se estiman entre 1,300.000 y 3.100.000 personas en condición de desplazamiento. Para una discusión más detallada al respecto véase “génesis del desplazamiento forzoso en Colombia: sus orígenes, sus consecuencias y el problema del retorno” de Ana María Ibañez.

están al borde de ser pobres, que son la mayoría de las personas en estrato 3 en la Bogotá de esta época; los pobres absolutos, quienes están en riesgo de desnutrición; y los ultrapobres, quienes utilizan todos sus recursos para adquirir alimentos (238).⁶³ A principios de la década se estima que el índice de pobreza se encontraba alrededor del 53%, a pesar de que algunos estudios de la época sugirieron que “las diferencias entre los trabajadores del sector formal y los del informal han empezado a desaparecer”; un indicador falaz, puesto que el índice de empleo en este periodo era abrumadoramente precario (Sarmiento 273).⁶⁴ Estos hogares que viven en alguna condición de pobreza acusan bajos ingresos, y son afectados por tendencias nacionales como la “baja calidad en el empleo (informalidad, subempleo, temporalidad), la pérdida de capacidad adquisitiva del salario mínimo y la inequidad del crecimiento económico” (*ibid.* 286).

⁶³ Resulta además importante entender “la formación de grupos pobres en relación con los factores y procesos que definen la ciudad” (Castillo 239), prestando atención a los factores macroeconómicos (gasto público en educación, salud, protección y cuidado del menor, agua, vivienda, saneamiento, transporte) y los microeconómicos (precios de alimentos, salarios reales, el mercado de trabajo y el acceso al crédito).

⁶⁴ Para un análisis más detallado de los datos específicos de la pobreza y el empleo informal durante esta época, véase el texto de Sarmiento “Informalidad, pobreza y procesos urbanos contemporáneos”. El informe de Sarmiento revela que a pesar de “leves signos de modernización” al comienzo de los noventa, “aún más de la mitad de la población ocupada labora en condiciones precarias” (270): “el empleo temporal pasó de representar el 13,6% de la población ocupada en junio de 1987, al 14,3% en 1990 y en 1992 alcanzó el 21,2%. El sub-empleo pasó del 14,8% al 16,8% en el mismo periodo. El empleo informal, por su parte, representa en promedio cerca del 54% durante el periodo 1984-1992 respecto al empleo total”. Y continúa expresando que “según la definición operativa del Dane, el empleo informal corresponde a trabajadores por cuenta propia –excluyendo profesionales y técnicos, ayudantes familiares sin remuneración, servicio doméstico y obreros y empleados asalariados del sector privado y patrones o empleadores vinculados a empresas con diez o menos personas ocupadas–. Técnicamente las actividades informales registran las siguientes características: escala reducida, facilidad de entrada, dependencia de recursos locales, propiedad individual o familiar de las empresas, utilización de tecnologías intensivas en mano de obra y completo incumplimiento de reglamentaciones laborales, impositivas, contables, urbanísticas, de sanidad o de policía” (*ibid.* 266).

Bajo estas condiciones, y con la sensación de que los espacios públicos son amenazantes, “se genera una comunidad del miedo individualmente experimentada, socialmente construida y culturalmente compartida” (Rotker 22). Una percepción de miedo inseguridad y criminalidad tal, que Rotker se refiere a ella como una “guerra civil no declarada”, que victimiza a todos los ciudadanos por igual, borrando “los espacios de diferencia y de diferenciación” (20). Atrincherados en los espacios privados que provean una temporal sensación de alivio a la pendulante amenaza de la violencia, los bogotanos (entendidos como todos aquellos que habitan en la ciudad) ven cómo se deshacen sus alianzas comunitarias mientras proliferan las violencias urbanas asociadas a crímenes de distintas clases.

Si la ciudad es considerada vasta y peligrosa, y sus habitantes optan entonces por aislarse en los pocos lugares que les son conocidos y en los que pueden desarrollar vínculos antropológicos sin sentir el riesgo de la violencia urbana (de la casa al trabajo y de vuelta), entonces las representaciones del espacio urbano que consumen en productos culturales se convierten en un medio preponderante para generarse una idea del resto de la ciudad. Las representaciones del espacio son herramientas de conocimiento (tan sesgado y parcial como pueda ser) de los lugares de la ciudad que el miedo impide conocer de primera mano –particularmente porque los imaginarios urbanos que proyectan pasan a (re)semantizar un espacio geográfico–.

La ciudad, aunque vasta territorialmente, se achica, se reduce a los espacios en los que sí existen lazos de identificación y que los individuos reconocen, pero el resto de la ciudad es sin duda un interregno, es desconocido. De ahí que sea relevante detallar qué patrones narrativos componen estas representaciones, porque los imaginarios urbanos que construyen definen las interacciones que las personas tienen con la ciudad. Las representaciones culturales de los espacios urbanos devienen el vínculo eficaz en el que algunos individuos se relacionan y conocen la ciudad.

¿Cómo responde la producción cultural a estos miedos? ¿Cómo intenta explicarlos desde sus representaciones del espacio urbano? Según Martín-Barbero, la producción cultural especializada se da a la tarea de retratar esos miedos en sus narrativas haciendo una exploración de lo que considera las bases de los conflictos sociales que azotan a la ciudad. Para lograr esto, hace una búsqueda consciente de los rizomas de lo urbano, busca aquello que es más endémico y esencialista en una respuesta a ese “desarraigo, a la ausencia de raíces que comporta el mundo urbano” (295).

A un nivel práctico, esta búsqueda de la génesis de la violencia ha sido explorada en las zonas marginales, culpabilizando la pobreza de los males de la ciudad –tal y como se discute en el primer capítulo de esta disertación, un fenómeno claramente marcado en la producción cultural de los años setenta y ochenta con las novelas de Fayad y Caballero, en donde se acusa una instrumentalización de las

zonas y sujetos marginales para ubicar en estos el yacimiento de la violencia—. En este proceso se explota la zonificación de la ciudad (particularmente la dicotomía norte-sur) para narrar la desazón sociocultural —así como la desterritorialización que le sigue—.

A mediados de la década de los noventa, se empieza a entender cómo el neoliberalismo exagera las condiciones necesarias para que proliferen la pobreza y la violencia urbanas.⁶⁵ De igual manera, una de las estrategias de representación social que se consolidan con el neoliberalismo es la de “neutralizar al pobre y su protesta, criminalizando la pobreza” (Rotker 218). La figura del pobre es brutalizada y aislada, “en aras de una lógica de mercado que no encuentra ya uso para los que no consumen” (*ibid.*).⁶⁶

En esta maraña de incertidumbre que es la ciudad bajo el neoliberalismo una de las pocas imágenes que aparece con claridad es la del pobre representado dentro

⁶⁵ Raquel Sosa Elízaga en “Pobreza, violencia y seguridad pública en los años neoliberales” analiza las causas de la violencia urbana en diferentes sociedades latinoamericanas para trazar la influencia del mercado internacional y políticas gubernamentales tendientes a la segregación como factores determinantes de esta violencia. A nivel político, Sosa menciona que los “gobiernos asentados en la injusticia y la desigualdad, políticas económicas orientadas a la privatización y a la apertura económica indiscriminada, el abandono de las responsabilidades sociales del Estado y costosas campañas orientadas a asegurar olvidos convenientes no dieron lugar al asentamiento —y menos a la consolidación— de regímenes democráticos en la región” (115). Lo que es más, las pólizas intervencionistas estadounidenses para mantener su “seguridad interna” repercuten en la consolidación de una “nueva política de seguridad pública” que surge en el marco del final de la guerra fría y buscan el derrumbe del frente socialista y la criminalización de la pobreza (119). A un nivel discursivo, se tiende a despolitizar cualquier afrenta al orden establecido en el neoliberalismo, apareciendo el concepto de “delincuencia organizada”, que criminaliza cualquier oposición al Estado, lo que justifica políticas de control social y contrainsurgencia (121-123).

⁶⁶ Véase Zygmunt Bauman: “Morality Begins at Home: or the Rocky Road to Justice”, en donde se discute al pobre en términos de Mercado como un no consumidor. Ya no interesa tanto la mano de obra barata por los flujos globales de comercio y capital —es por esto que el pobre que no tiene acceso al capitalismo de consumo es una redundancia dentro del sistema— (Bauman 61).

de los “imaginarios sociales/textuales, como un criminal; la imagen de la víctima se reproduce, en cambio, en todos los estratos sociales” (Rotker 9). Esta instrumentalización de la pobreza aparece frecuentemente en discursos políticos, en discusiones de temas de actualidad, y en general retratada con insistencia por los medios de comunicación, quienes ubican en los espacios marginales la inseguridad y criminalidad.

Los datos que establecen este vínculo son generalmente imprecisos y contribuyen a construir la sensación de inseguridad, que tiene un impacto tangible en la vida cotidiana; es más, la imprecisión engendra más inseguridad: “es lo opuesto del orden racional, de lo asible, de lo combatible; la imprecisión multiplica el efecto de la violencia los datos duros son insuficientes y contraproducentes” (Rotker 12). Una de las maneras en las que la sociedad ha intentado procesar la imposibilidad de racionalización de esta violencia es a través de su narración constante.

Estos miedos urbanos devienen inevitablemente un motor artístico significativo para la producción cultural de la época que se preocupa por encapsular las distintas sensaciones asociadas con el miedo al otro y a los espacios públicos. De hecho, la novela colombiana de esta época –dice Cristo Figueroa– “articula perspectivas de Bogotá con bajos fondos, desencantos intelectuales, desajustes psíquicos o distorsiones de mentalidades” (188), patrones que son prevalentes en las novelas que son objeto de estudio en este capítulo: *El resto es silencio* y *Opio en las*

nubes.⁶⁷ En este periodo también hay un impulso por recuperar memorias urbanas desde la perspectiva de sujetos marginales, al tiempo que “se denuncian poderes oscuros o los personajes transitan desconcertados en espacios que exhiben su anomia desestabilizadora, debilitan al sujeto o instauran ritmos frenéticos donde se pierde el sentido de pertenencia” (*ibid.*).

Otra característica importante de las novelas de este periodo de los 90 es la recuperación del sentido lúdico de la narrativa y la reivindicación de ejercicios estilísticos para narrar la ciudad –se exploran recursos técnicos narrativos como la incorporación del habla popular, la metanarración, juegos lingüísticos que subvierten los sistemas tradicionales de representación basados en la linealidad de la historia–.

Es también en esta época que se exagera la idea de que la modernidad está en crisis y que la ciudad es el mejor estudio de caso para comprender el cambio paradigmático en el que mueren las grandes narrativas y se fragmenta el sujeto, aislándose, alienándose.⁶⁸ Particularmente relevante es que durante los 90 la narrativa urbana reconoce la fragmentación de lo que se pretendía era una unidad

⁶⁷ Aunque durante los años noventa existe un corpus más amplio de novelas urbanas, es en estas dos propuestas en las que mejor puede trazarse la inclusión de una postmodernidad literaria (Jaramillo 204). Es también la novela de Perazzo la que provee un modelo alternativo de representación de la marginalidad en el que se historiza a los sujetos narrados, evitando así generalizaciones e instrumentalizaciones de tal marginalidad.

⁶⁸ Para una caracterización más detallada de las tendencias narrativas durante los años noventa, léase el texto de Giraldo (2001) *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana*, que sigue siendo la taxonomización más elaborada de la novela urbana en el cambio de siglo. Para una discusión de la narrativa de esta época como exploración de la crisis de la modernidad, véase Pineda Botero (1993).

de ciudad –vestigio literario del boom– en grupos sociales disímiles y con posturas ideológicas encontradas.

Tal es el caso de *El resto es silencio* de Carlos Perozzo, en donde se retrata la ciudad desde sus márgenes, pero con un sistema de representación que complejiza la idea simplista de una violencia innatista. Esto contrasta con la propuesta narrativa de Fayad y Caballero presentada en el capítulo anterior. Mientras que la narrativa precedente entiende la narración desde la marginalidad como un parapeto tras el cual esconder las inestabilidades sociales, Perozzo se empeña en desarrollar una historia de trasfondo para los personajes y su situación, humanizándolos.

La modernidad en crisis: violencia y reconstrucción social en la Bogotá de Carlos Perozzo

El resto es silencio, la tercera novela del escritor cucuteño Carlos Perozzo, aparece en 1993 publicada por el grupo editorial Planeta y tiene una modesta circulación entre los círculos lectores colombianos, aunque con una general positiva recepción (Consuegra 22), quienes la consideran “una gran novela” (Ramírez 30). Dada su calidad, así como la experimentación con recursos técnicos lingüísticos y narratológicos, la crítica ha entendido la novela como “un verdadero acontecimiento cultural”, comparándola incluso en estatura con *Rayuela*, *Cien años de soledad*, y *Yo el supremo*, “obras que son auténticos hitos en la evolución novelística, que abren caminos y sobre las cuales la crítica encontrará siempre sugestivas propuestas de aproximación analítica” (Valencia Solanilla 299). También ha sido rescatado el

carácter urbano de la novela, en donde los lugares no son solo recurso paisajístico, sino que “el verdadero personaje de la novela es la ciudad observada a través del lenguaje” (Ruiz 85).

El resto es silencio plantea así una propuesta que evoluciona de las narrativas precedentes enfocadas en retratar la pobreza con fascinación focalizada a través de la mirada erudita de su protagonista. Aunque en este caso al principio de la novela sigamos la historia de un individuo de clase media producto de la educación formal en humanidades, esto es tan solo el punto de partida para narrar el descenso moral, político y social que sufre el protagonista y que muestra un desencanto con la idea de progreso que caracteriza el proyecto moderno, indaga por las condiciones socio-históricas que crean la marginalidad, y descarta cualquier esperanza de que un movimiento político sea la solución a los problemas de la ciudad. También es una crítica abierta a modos tradicionales de hacer literatura por considerarlos arcaicos e ineficientes a la hora de retratar la complejidad de una ciudad sumida en el miedo y distintos tipos de violencia.

Arguyo entonces que, a través de innovaciones formales y un cambio en la focalización de los personajes, *El resto es silencio* propone una reflexión sobre el ejercicio de escribir como una forma de crear memoria colectiva. Esta estructura dialógica de creación literaria marca una ruptura con los textos urbanos de décadas anteriores, particularmente porque invita al lector a considerar los patrones de representación del sentir de las mayorías. La novela explora una construcción de

memoria que necesariamente debe incluir al lector y a los muchos actores afectados por las distintas violencias que afectan la Bogotá de los noventa, que se descose en su tejido social al sucumbir a las presiones que producen la violencia y el miedo en épocas de neoliberalismo.

La novela cuenta la vida del docente de historia y literatura Jorge Eliecer Altuve Plata, oriundo de Puerto La Antigua, un caserío prototípico de provincia, quien tras enterarse de la violación de su esposa desencadena una serie de eventos que concluyen con el supuesto asesinato del alcalde de su pueblo. Este crimen, que en realidad nunca ocurrió, lleva a Altuve a pagar veinte años de prisión en la cárcel distrital de la Picota, una de las cárceles más temidas al sur de Bogotá. Una vez ha pagado su condena, la novela crea una atmósfera gris, cruda y esperpéntica a través de la cual nos cuenta el deambular de Altuve –ahora sin techo, sueños, o rumbo– por distintas zonas de la ciudad. Caminar a la deriva, enfrentándose a las violencias y los miedos, explorándolos y mostrándonos su decadencia en el proceso, posiciona a Altuve en una suerte de “héroe de la ciudad neoliberal latinoamericana”, al hacer uso de un “espacio público vaciado”, mientras que “compromete constantemente su cuerpo” (Locane 209).

Recordemos también que para de Certeau, el caminar se puede entender como una metáfora que encapsula la lectura, la escritura, y el habla como procesos (reales y metafóricos) que modifican el espacio definido y el imaginado de la ciudad (98). Entonces, si todo caminar es una práctica de lecto-escritura, la sociedad misma

será un texto, y la ciudad un gran capítulo de este.⁶⁹ Convertido en un habitante de calle, Altuve camina ahora a la merced de una ciudad que victimiza a sus foráneos y ciudadanos más pobres.⁷⁰ Sin conexiones, dinero, o motivaciones, Altuve se entrega al consumo de alcohol y drogas que consigue mientras explora la criminalidad como medio de subsistencia, como mecanismo de defensa ante la alienación que le produce la ciudad.⁷¹

Este consumo desmedido de estupefacientes y licor adulterado termina por dejarlo ciego y en una posición de extrema vulnerabilidad.⁷² Esta situación la

⁶⁹ Una discusión más detallada de *The Practice of Everyday Life* de Michel de Certeau se puede leer en el primer capítulo de este estudio. La idea de la caminata como un ejercicio de escritura funciona como marco de base para entender las representaciones de personajes a la deriva en el espacio urbano. Me interesa particularmente la intersección entre lectura-escritura-caminata, puesto que sugiere la idea de que a través de la caminata se puede “escribir” la ciudad, una preocupación que está al corazón de la novela de Perozzo, pero también en la de Chaparro, *Opio en las nubes*.

⁷⁰ Utilizo el término “habitante de calle” no a manera de eufemismo, sino para reconocer la humanidad de los sintecho. Una idea que se contrapone al uso clasista y deshumanizante de la palabra “desechable” que es con la que bastantes colombianos –notoriamente aquellos de clases acomodadas– se refieren a las personas con menos recursos. “Desechable” es el término que usa Perozzo, aunque lo hace con sorna, para recordarnos la crueldad y el poco valor que se tiene por los sujetos marginales de la sociedad, cuya valía está asociada al capital económico que pueden representar.

⁷¹ Otro ejemplo de una novela que explora la criminalidad y la vida sórdida de la noche bogotana es *Mala noche* en donde Jorge Franco narra la vida nocturna de una ciudad esperpéntica, sumida en la decadencia, el vicio y la violencia. Para ello, Franco recurre a la escena callejera de la prostitución en una narración en tiempo presente, en la que no existe el concepto de futuro. Brenda, otrora mujer adinerada se sumerge en las esferas bajas de la sociedad en búsqueda de su hijo perdido. La novela es una exploración de la vida nocturna cotidiana de la ciudad, es un paneo vertiginoso de las formas de expresión cultural que se dan en este ámbito y su énfasis, como en las novelas anteriores, se instala en las percepciones que los personajes hacen de su caminar: “Esta es una ciudad grande y triste. Triste y puta como yo. Se camina rápido mirando al piso, no vaya a ser que llegue uno tarde por caerse a un hueco, no vaya a ser que uno se encuentre con un amigo o nos sonrían, no vaya a ser que uno se detenga y se dé cuenta que vive en una ciudad que murió hace mucho tiempo” (Franco 24).

⁷² La proliferación del consumo de droga, su distribución en las calles de la ciudad en forma de microtráfico, y la falta de programas estatales que promuevan un consumo responsable, son factores que contribuyen el incremento de “la violencia en las calles, sin que el hecho parezca conmover a los círculos de poder que controlan las redes de esta forma terrible de destrucción social” (Sosa 126). El consumo de drogas como ejercicio de escapismo que aparece tan frecuentemente retratado será también uno de los ejes centrales en *Opio en las nubes*, el siguiente estudio de caso sobre representaciones de la ciudad de los años noventa.

aprovecha “El Ráfaga”, un explotador y líder de un grupo de crimen organizado, quien obliga a Altuve a sentarse frente a una iglesia para mendigar monedas mientras le provee “una totuma llena de aguardiente que destilaba un aroma picante y se metía por la nariz con insolencia. Altuve chupaba todo el licor que podía, siempre con varias expectativas: 1) Recuperar la vista. 2) Morir. 3) Dormir. 4) Alcanzar las órbitas que le proporcionaban la marihuana o el basuko” (Perozzo 95).

Es la voz de Altuve el punto angular de una historia multi-perspectivista, es él quien se erige como representante de los desposeídos (en términos económicos e identitarios) en una época de miedo al otro y criminalización de la pobreza. En su análisis de la novela, Pineda Botero reconoce en Altuve un “héroe abyecto” a quien entronca en una larga tradición literaria cuyo leitmotiv radica en “la posibilidad de subvertir las relaciones de poder”; basándose en estructuras narrativas carnavalescas, la narrativa de este tipo particular de héroe, “tenía gran acogida entre el pueblo, porque permitía la liberación de buena parte del resentimiento a través de la risa” (Pineda 103). Como Altuve, las otras voces narrativas son también sujetos marginales: ladrones, drogadictos, prostitutas y asesinos. Son estas voces periféricas las que elevan “el punto de vista de un amplio sector de la sociedad y la cultura que tradicionalmente ha quedado al margen” (*ibid.*).

La historia, que es crítica social, se articula desde los mismos sujetos marginales que en el caso de las novelas de Fayad y Caballero son solo significantes vacíos utilizados estratégicamente para proyectar ideologías de clase. El propio

nombre del protagonista, Jorge Eliécer Altuve Plata, es un juego lingüístico (tuve plata, ahora soy pobre) que nos remite a la figura de Jorge Eliécer Gaitán, el denominado “caudillo del pueblo”.⁷³ La sugerencia se confirma en la novela cuando el narrador nos explica unos de los puntos posibles de articulación de la violencia social generalizada que vive la ciudad arguyendo que:

Era preciso desterrar al partido liberal del escenario político e impedirle a cualquier costo el acceso a los cargos del estado, posición desde la cual habría insolentado a las masas ... fue así como se inició la violencia, y en este clima el gran burgués que era Oceanículo Monjalférez pudo ceder el poder sin ninguna oposición al fascista Olivo Piedra Pómez. (Perozzo 19-20)

La denuncia de la violencia política es explícita en la novela, incluso si los nombres de los actores son modificados con sorna (y quizá para evitar retaliación).⁷⁴

⁷³ Jorge Eliécer Gaitán Ayala (Bogotá; 23 de enero de 1903, 9 de abril de 1948) fue un reconocido político, escritor y jurista. Además, fue rector de la Universidad libre en Bogotá entre 1936 y 1939, y alcalde de la ciudad en 1936. Fue ampliamente reconocido como orador y defensor de causas populares, lo que lo catapultó a ser el candidato presidencial con mayores probabilidades de llegar a la presidencia como candidato oficial del partido liberal para las elecciones de 1946 (Sharpless 54). Su carrera se vio truncada por su asesinato en Bogotá, hecho que desató significativas protestas populares primero en Bogotá y luego haciendo eco en distintas zonas del país (76). Este hecho histórico se conoce como “El Bogotazo” y marca el inicio de un doloroso y sangriento periodo en la historia colombiana que por su brutalidad es conocido como “La Violencia” (*ibid.*). Para una discusión más detallada, así como para explorar las conexiones entre el asesinato de Gaitán y las tensiones anti-socialistas de la Guerra Fría, véase el texto de Richard Sharpless, *Gaitán of Colombia: a political biography* (1978).

⁷⁴ Aunque se trata de formas de violencia distinta, existe un estrecho vínculo entre las de tipo político y las sociales. La violencia política no ha sido “desplazada por la violencia social”, por el contrario, es necesario reconocer que las tendencias marcadas por los poderes financieros “han pervertido las relaciones sociales”, los desposeídos, en su lucha por sobrevivir, buscan imitar patrones de corrupción que observan en sus dirigentes (Sosa 126). También, nos recuerda Salazar, no deberíamos disociar las “macroviolencias” de las “violencias menudas” –“las violencias de la guerrilla, del narcotráfico, de los paramilitares, de los grupos de limpieza tienen su coletazo social en las violencias menudas de la vida cotidiana”– (175). Con lo que la violencia social es

El humor en la novela deviene un mecanismo de supervivencia para afrontar la sensación de indefensión que deja la situación nacional, y este “héroe abyecto” que es Altuve se burla de todas las estructuras sociales de manera mordaz.⁷⁵ Pero el humor y la crítica social son, en el microcosmos de la novela, inofensivas, puesto que “una vez terminada la representación, las jerarquías y los valores quedan restablecidos”, prevaleciendo el orden del estatus quo, un proceso en el que, como es propio del género, “el autoritarismo sale fortalecido” (Pineda 104).

La denuncia a lo largo de la novela busca llamar la atención ante la vacuidad de la existencia bajo las condiciones sociales que viven los sujetos con menos recursos, quienes son cosificados, escindidos, marginalizados. Esta querella se articula desde el hiperrealismo y las narraciones descarnadas de las dificultades que tienen que sobrellevar los marginalizados, representados en la figura de Altuve quien se erige en “símbolo de la fractura del mundo contemporáneo” (Valencia Solanilla 293). La novela de Perozzo les da conciencia y voz a los miles de personas a quienes la violencia del narcotráfico desplaza del interior del país y que se instalan en la capital para ser víctimas de otros tipos de violencia. Altuve es entonces el héroe de la crisis de la modernidad, “un héroe que hereda un lastre centenario de resentimiento y de fuerza vengativa” (Pineda 110).

“indudablemente, una de las expresiones que ha adquirido la violencia política en los años neoliberales” (Sosa 127).

⁷⁵ Ordóñez Martínez (2014) realiza una juiciosa revisión de los usos del humor en dos novelas de Perozzo para rescatarlo como un recurso de denuncia y de supervivencia, un poco de alivio ante las abrumadoras sensaciones de violencia e indefensión en la ciudad novelada.

A diferencia de las propuestas que se analizaron en el primer capítulo, Perozzo le da un trasfondo a la violencia y criminalidad a la que se ve obligado a recurrir Altuve. De manera que la violencia no parece innata al sujeto, sino que es el resultado de un proceso lento y constante de degradación de su humanidad. Altuve sufre los diferentes tipos de violencia que acongojan al país. En Puerto la Antigua se ve involucrado en la violencia partidista causada por el asesinato de Gaitán y entiende que el país se ha “acostumbrado a escribir su historia a través del crimen y a desangrarse con la misma indiferencia con que un buitre se pasa al lado de un esqueleto blanquecino” (Perozzo 21). Aún con sus ideales sociales de profesor de literatura –se pregunta Altuve “¿Qué es lo que llaman patria madre mía?” (*ibid.* 15), una pregunta retórica que no parece resolverse en las casi 500 páginas de la novela–.

Víctima de un sistema judicial inarticulado de cuyos “nefastos efectos solo escapan los pícaros, las ratas y los abogados” (*ibid.* 18), el tiempo en que paga su errónea condena lo transforma profundamente. En la cárcel se acuesta cada noche “con la esperanza de no despertarse vivo” (25); al ser atormentado, violentado, alienado, cae en una profunda desesperanza, en la “penuria espiritual, quiebra del universo del sentido” (Valencia Solanilla 293).

Al ver cómo sus compañeros de celda son asesinados, Altuve “dominado por su ingobernable gana de vivir le puso una venda de dedos a su boca, otra a sus ojos y tapones de yemas a sus oídos” (Perozzo 18). Estas situaciones lo empujan al

cinismo total, al desdén por los proyectos políticos, mueren sus ideales, se versa en el mundo del hampa y aprende la criminalidad como manera para sobrevivir en una ciudad que aparece como hostil y amenazante. Esta tortuosa situación cambia por completo su cosmogonía y le genera una desazón suprema que lleva consigo una vez salido de la cárcel.

En la segunda parte de la novela Altuve intenta sin éxito reintegrarse a la vida civil. Al no tener contactos, ni la posibilidad de conseguir un trabajo, Altuve deviene un vagabundo, condenado a deambular por las calles sin poder desarrollar vínculos antropológicos, es un peregrino de la angustia existencial y la penuria física. Lo acoge una sociedad fragmentaria, fría, que le teme al otro, y en particular al círculo social que Altuve representa, encasillándolo como sobra de un sistema neoliberal que valora tan solo el capital económico.

Incapaz de encontrar un trabajo que le proporcione la oportunidad de entrar a la sociedad de consumo, Altuve opta por poner en práctica lo que ha aprendido en la cárcel y se instala en el mundo del hampa: asesino a sueldo, asaltador de bancos, estafador. La lista es extensa y se nutre de un juicioso trabajo investigativo de Perozzo para incorporar las modalidades delictivas que lee sobre la ciudad real mientras escribe la novela (Pineda 112).⁷⁶ Esta vida criminal marca un descenso

⁷⁶ Con esta dispendiosa lista de las diferentes formas de criminalidad que son el pan diario en la nueva urbe, Altuve aprovecha para desatar su ira contra las estructuras sociales que considera son las causantes de la desazón en la ciudad. Para Altuve los medios de comunicación son sistemáticos en su engaño y la democracia le parece una "patraña" (203), la iglesia indocina y aliena al individuo (170). Reconoce ampliamente la labor del estado en esta decadencia y lo acusa de ser "totalitario", violento y mentiroso (235), es el factor determinante en la crisis de valores sociales. Altuve incluye incluso datos estadísticos que sugieren que las políticas carcelarias son un fracaso y

progresivo a las esferas más bajas de una ciudad caótica, perversa, y peligrosa, que Altuve denomina en ese momento como “Villa crueldad”, en donde:

había oficios que no eran arte, pero que no eran deshonor: Pedir limosna, vender cigarrillos de contrabando, o raponear carteras de señoras, o aprender a meter la mano suavemente en los bolsillos de los demás, o ser vigilante o portero de edificio o limpiar zapatos y llamarse graciosamente embolador, ofrecer lotería para Hoooy (Perozzo 65).

Convertido así en testimonio de la crisis de la modernidad en la ciudad, Altuve recorre su nueva cárcel de calles y barrotes (visibles e invisibles) que entretejen “la nada alrededor del desorden indigesto de la civilización urbana” (*ibid.* 66); una vastísima prisión donde sabe que será “pasta de bisoños, bisturís, botín de anfiteatro” (*ibid.* 29). En su trasegar, Perozzo retrata con minucia las dificultades propias de la vida en Bogotá, enfocándose en las travesías que se sufren en busca de la subsistencia cuando se vive al margen del sistema neoliberal, con lo que propone una recuperación de la memoria urbana, no desde la historia grandilocuente de antes, sino desde la cotidianidad del sujeto de a pie en la ciudad.

La descripción raya en el tremendismo al estar detalladamente descrita la procacidad, la angustia, las humillaciones que sufre por su condición de indigente ciego, la inutilidad de la violencia, el hambre y la frustración de no ser tomado en

que no son centros de reformación sino de educación criminal. En un apartado llega incluso a presentar que el porcentaje de readmisión a instituciones carcelarias es de 67%, lo que confirma el determinismo de que el criminal ya no puede aspirar a ser un ciudadano común (17).

cuenta como interlocutor. A raíz de la violencia y el rechazo que sufre día a día clama que “era más segura la cárcel”, mientras caracteriza la ciudad como un “territorio en donde la razón llega a su ocaso, en donde fracasa el pensamiento” (Pineda 105), donde el sujeto se diluye hasta desaparecer.

La focalización de Altuve, al decir de Cecilia Caicedo remite al “proceso cultural colombiano” desde donde muestra “la búsqueda terrible y dolorosa de liberación de un agobiado país que necesita descansar de sus tribulaciones” (Caicedo 65). El resto es silencio propone al lector caminar por la decadencia de todas las estructuras sociales (familia, estado, iglesia) que dejan al individuo sin asidero, en la inevitable destrucción ontológica. La ciudad aparece como un leviatán que condena al individuo al vacío:

¿En dónde está el encanto de esa desvelada ciudad, donde lo primero que salta a la vista son las lacras de su congénita violencia, el revoloteo sin fin de sus cardúmenes de protozoarios, el siniestro vagabundeo de los desperdicios? Tal vez en el hecho mismo de que esos elementos que constituyen su fealdad, forman parte del mismo contexto donde se encuentra el Valhalla de la abundancia con sus conocidos valores profanos y su atmósfera decididamente festiva y letal. (Perozzo 270)

Esta cita ejemplifica la tensión que le produce la ciudad a la voz narrativa.⁷⁷

Por un lado, la odia por destruir la identidad de los sujetos y ser fuente de miedos, inseguridades e inestabilidades, pero por otro lado disfruta de la festividad que encuentra en su exploración de la marginalidad en la ciudad. Una belleza sórdida que enmarca esta pulsión erótico-tanática que resume bien la vida en Bogotá en esa época.

La ciudad esperpéntica que presenta en este caso la voz narrativa sigue teniendo el desafortunado punto de partida de creer en la idea de una “congénita violencia”, a pesar de las múltiples explicaciones que da Perozzo para comprender la violencia como un ciclo sistemático y complejísimo. La voz narrativa entiende a sus habitantes como desperdicios (recordemos el horrible epíteto “desechable”), como lacras, como protozoarios, “hordas lumpenizadas” (Valencia Solanilla 290) que pueblan las calles. Lacras, desperdicios, y protozoarios –que es lo mismo que un organismo fagótrofo y parasitario – son formas de deshumanizar a los sujetos, de entenderlos como una plaga, como una amenaza a la ciudad.⁷⁸

Los espacios contribuyen a construir el tono pesimista de la novela: cárceles, alcantarillas, “bares de mala muerte”, prostíbulos, inquilinatos, son todos testigos del marginamiento social de los sujetos que ya no tienen ningún otro proyecto

⁷⁷ Una voz narrativa que no es Altuve, y que cae a propósito en las generalizaciones del género de la novela urbana que se discuten en el primer capítulo de este texto.

⁷⁸ Como se demostrará más adelante, estas apelaciones se hacen como crítica a los modos en las que otras propuestas literarias se han referido a las masas bogotanas.

diferente al de la subsistencia, y aún allí, la voz narrativa encuentra festividad; una fiesta profana que le permite salir del yugo disciplinar temporalmente. No se trata, sin embargo, de romantizaciones de la pobreza, por el contrario, la narración es bastante descarnada en este respecto –particularmente en la descripción de los espacios urbanos que se muestran como ominosos—. La novela retrata los espacios públicos como inhóspitos, difíciles, una suerte de correlato objetivo para la situación del país: “un país donde el hontanar del terror, donde el miedo paraliza a todos y nadie está seguro de su vida. Su condición de matriz de la ruina lo convertía en la pista donde se crean las pesadillas” (Perozzo 74).

La ciudad se nos muestra como amenazante, como un ente devorador de sujetos, la metáfora extendida es que la ciudad es un infierno en vida. A decir de Valencia Solanilla “tal vez no exista hasta el momento una novela en Colombia en donde la ciudad alcance una imagen más desgarrada, compleja y monstruosa que ésta”, y tiene razón, es abrumadora la representación del miedo, la violencia, y la pobreza en la novela, que actúa como testamento de “la rotunda soledad del marginamiento social y una visión límite de la crisis de la modernidad en el mundo contemporáneo” (Valencia Solanilla 290). Tal y como ocurre en la ciudad física, en la ciudad novelada de Perozzo se nos sugiere la inevitable fragmentación del sujeto, su alienación, que, aunada a la sensación de desconfianza, promueven la imposibilidad de una acción colectiva, sugieren una suerte de “guerra civil no declarada” (Rotker 20) en la que cualquier proyecto de unificación cívica o política es improbable.

Este recorrido esperpéntico y a veces tremendista de la ciudad, que se regodea en el detalle de lo macabro, lo grotesco, lo escatológico, sirve para crear un ambiente de indefensión. Esta detallada caracterización de la ciudad ominosa se labra en *El resto es silencio* a través de grandes innovaciones formales (p. ej. no linealidad textual, metaficción, polifonía, inclusión de artefactos culturales populares). La Bogotá de Perozzo, esa “bestia formada por millones de cráneos multicéfalos alrededor de un vacío hostil” (Perozzo 5), es una revolución formal y lingüística que se aleja de a poco de la solemnidad de literaturas precedentes para presentar en detalle los miedos urbanos, la criminalidad, la violencia y la desazón política de la Bogotá de los años 90. Este aspecto de exploración lúdica de técnicas narrativas y en particular el uso del lenguaje ha sido rescatado por la crítica, arguyendo que en la narración de la ciudad en crisis “el protagonista central es el lenguaje” (Ruiz 86), entendiéndolo como un avance formal en torno a narrativas precedentes; a decir de Valencia Solanilla:

esta novela representa un avance notable en la novela urbana colombiana, ya que el trabajo minucioso de desvertebración lingüística, la multiplicidad de recursos para estructurar el discurso, el sentido transgresor de la oralidad y muchos más elementos de experimentación formal se erigen como componentes sustantivos para revelar la crisis de la modernidad. (289)

Una de las maneras en las que se hace tangible la crisis de la modernidad que se advierte en esta cita es en la imposibilidad de verbalizar la sensación de

angustia que produce la ciudad durante esta época. Nos recuerda Susana Rotker en su *Ciudadanías del miedo* que “la violencia produce crisis en todos los órdenes, también en el discurso” (8); y que la repetición de narraciones de violencia es una forma de intentar articular sentido, o “acaso a modo de exorcismo de una experiencia traumática, acaso a modo de explicar un panorama político y económico cuya complejidad es aprehensible ahora a partir del pequeño cuento” (*ibid.*). Perozzo entiende la situación y propone un modelo de novelar que necesariamente tiene que romper los parámetros de representación que hasta ahora han sido utilizados y se lanza a la tarea de articular las formas en las que estas violencias y la desazón urbana contemporánea afectan a los sujetos y sus relaciones entre sí.

En *El resto es silencio* vemos giros lingüísticos que retratan la complejidad de la situación, multiperspectivismo y polifonía para intentar comprender los alcances de la crisis desde distintos puntos de articulación social, metaficción y ruptura de la cuarta pared para entablar un diálogo con los objetos novelados y entre todos intentar encontrar sentido, humor para hacer un contrapeso a la abrumante sensación de desasosiego ontológico, intertextos para buscar en otras fuentes modelos de superar la crisis.⁷⁹

⁷⁹ Perozzo incluye grafitis que ve en la ciudad como una suerte de sabiduría callejera, pero también para sugerir que es necesario escuchar a la ciudad en este proceso de escritura de la misma: “El tabaco advierte que los gobiernos son perjudiciales para la salud” (65), o “Mi mamá me mimaba pero la desaparecieron” (241). También, la nominalización de la ciudad cambia dependiendo del momento interno que viven los personajes, lo que nos sugiere que la percepción de la ciudad no puede ser unívoca, sino que es subjetiva y experiencial: “Villafé, Villaengaño, Villapeste, Villalopolis, Villabuenvividero, Villacrueldad, Dangerville, Villagrafiti, Villaprecipitación, Villaderiva, Villaniebla, Villasabana, VillaFermosa”, y un extenso etcétera. Son varios los juegos lingüísticos que intentan retratar una realidad que es difícil de explicar y para lo cual es necesario recurrir a distintos modos de

La sensación de caos y desorden urbano de la Bogotá de los noventa se paralela en la novela a través de las innovaciones formales a las que recurre; por ejemplo, la polifonía, la falta de linealidad, el pluriperspectivismo y las contradicciones en la narración así lo confirman. Así que en medio del caos y la innegable representación tremendista y casi apocalíptica de la ciudad, existe un rescoldo de esperanza para sobrevivir a la brutalidad de la violencia, para configurar lo que Valencia Solanilla ha llamado un “nihilismo constructivo” (297). Perozzo explora así, mascarada en medio de la narración descarnada de males sociales, una suerte de pedagogía de reconstrucción de la memoria urbana en la que se sugiere deben intervenir todos los actores afectados y en donde el lenguaje y la producción cultural juegan un papel preponderante.

El resto es silencio es una novela sintomática de la situación sociopolítica que vive Bogotá en los 90, al ser fragmentaria, caótica, en ocasiones desarticulada, cruda y violenta. También es un intento por poner en diálogo las diferentes perspectivas y formas de entender la crisis, y eso la hace un texto con una esperanza tenue. Una de las maneras en las que este diálogo se establece es al incorporar a los sujetos narrados en la discusión sobre qué contar y cómo. La voz narrativa (que es indefinida, al ser en ocasiones omnisciente, otras solo narrador implicado, a veces

representación, como ejemplifica esta intervención que obliga al lector a literalmente cambiar su perspectiva y su sistema de comprensión de incluso lo lingüístico, leyendo el mensaje de derecha a izquierda: “selatropos sol ed setheimrud sol a ojoer ed nabarim q' adan noc odnazeport es on euq soduseuh sorrep ed noicecorp onu ed, sonisepmac a natam, ... serodednev ed ebun anv ósevarA” (36).

conciencia del escritor que se sabe ficcionalizando la ciudad) deviene conciencia crítica sobre el arte de novelar y precisamente de la relevancia de lo narrado.

A lo largo de la novela encontramos elementos metaficcionales como la ruptura de la cuarta pared, al referirse la voz narrativa al “poco probable lector” (Perozzo 78), la inclusión de grafitis, y, sobre todo, la constante pugna que tiene con sus personajes principales que en ocasiones desafían sus designios prefijados.⁸⁰ Hacia el final de la novela aparece este diálogo en el que discuten la posibilidad de volver al lugar de origen como salida a la crisis, para asesinar a aquellos que entiende el novelista son los culpables de muchas de las desdichas de Altuve:

—¿Con que todavía estás aquí, Jorge Eliecer Altuve? Me prometiste que en este capítulo ya te habrías marchado a Puerto La Antigua.

—Yo no tengo por qué hacer lo que usted me ordene. Usted lo que quiere es encerrarme, coartar mis aspiraciones. Usted quiere que mate a Villalta y a Anatilde. ¿No le parece que eso es vulgar y hasta poco eficaz, desde lo posible literario? (287)

He aquí una reflexión sobre sistemas de representación en el arte de novelar. Los personajes cuestionan la banalización de su historia, e incluso dudan de su verosimilitud; le dice Altuve al escritor que “nadie se lo va a creer, es imposible que

⁸⁰ Otra instancia en la que se juega con las expectativas del lector y la voz narrativa le habla directamente se da hacia el final de la novela se le advierte al lector que Altuve se ha vuelto tan peligroso que “incluso los primeros catorce compradores de esta espinovela, tuvieron que salir a perderse, ante el peligro de que las balceras disparadas por él los fuera a eliminar antes de llegar al final” (Perozzo 444).

exista un tipo como yo” (270). Luego, en tono de burla, Altuve acepta el destino que le propone su autor, no sin antes mostrar su desacuerdo: “—Esta bien —dijo resoplando con los últimos humos del cigarrillo—. Lo mataré. Le advierto que eso es lo que el lector espera que yo haga” (290).

De esta manera, Altuve anticipa no solo la predictibilidad de la trama sino que también alude a las expectativas de un lector que ha sido condicionado por obras anteriores para esperar una confirmación de sus estereotipos sobre los personajes marginales que tienden a aparecer en las novelas urbanas contemporáneas. Continúa el diálogo en el que el autor intenta convencer a Perozzo de que asesinar a Villalta y alcanzar venganza es el siguiente paso lógico y que le traerá alivio, porque fue él quien arruinó su vida, a lo que sarcásticamente responde Altuve: “De todas maneras, mi vida estaba diseñada para ser jodida por Villalta o por cualquiera como usted” (447).

En este contexto, Villalta encarna el poder político anquilosado de los partidos tradicionales, mientras que el “usted” contundente del final de la intervención puede leerse como una crítica directa al novelista. Una vida diseñada para ser “jodida” por los novelistas alude a la instrumentalización que de los pobres hacen frecuentemente los autores, quienes los usan para promover ideologías de una clase media neoliberal. Al dialogar con el personaje, Perozzo puede crear una historia más informada, dándole cuerpo, trasfondo histórico, y voz a aquellos

quienes en otras novelas (como la de Fayad y Caballero) son solo significantes vacíos.

La experimentación narrativa establece un diálogo no solo entre el protagonista y el autor, sino que, como vimos, también se incluye al lector. Sin embargo, la polifonía se extiende también a los objetos y seres circundantes que también habitan la ciudad. Por ejemplo, al principio de la trama, reflexiona un caballo: “Pasa un hombre abatido frente a mí, cuando estoy que mastico unos papeles con lejano sabor a dulce” (54). En otra interacción, Altuve manda callar a un perro que ante el regaño “se retiró unos metros, aliñó un lugar con las tres vueltas de rigor y se hecho [*sic*] rezongando que si este no era un país libre donde uno podía ladrar lo que le diera la gana” (111).

Posteriormente, cuando Altuve se queja de sus penurias y de una golpiza reciente ante una estatua de Simón Bolívar, esta le responde “y eso no es nada, Altuve –dijo el general–. Desde esta plaza he visto como disparan contra todo lo que significa inteligencia, contra los instrumentos de la verdadera libertad” (115-116). Perozzo está preocupado por los alcances del lenguaje y problematiza su uso mientras explora el papel del quehacer literario en la construcción de memoria urbana.

A través de estas estrategias metaficcionales, la inclusión de la oralidad, el diálogo constante con lector y personajes, y el contar la historia desde la polifonía de los distintos habitantes de la ciudad, *El resto es silencio* pretende construir un

archivo multi-perspectivista de memoria colectiva que incluya a todos los que han sido afectados por el conflicto y sufren en esta crisis de la modernidad. Un texto que, como lo sugiere de Certeau, se construye a través del caminar la ciudad.

Sí el caminar de Altuve, pero también el de los lectores que entablan comunicación con el devenir de los personajes a medida que progresa la novela, a medida que hacen literatura y crean un archivo desde los lugares más abyectos de la ciudad, recordando el impacto del discurso y sugiriendo que “una vida imaginaria vale tanto como una real” (270). Intuyendo quizá una posible futilidad del ejercicio de novelar en épocas de violencia y miedo exacerbados, Perozzo nos presenta, en un intercambio con Altuve, el diálogo que da título a la novela:

¿Qué hacer con esas palabras despedazadas después de tanta asfixia?

¿Qué decirle acerca de esa reja de libertad que lo acorralaba y lo obligaba a la desconfianza de seguir vivo?

—Ahora que yo no sé si estoy aquí, en realidad, conversando con usted, o todo esto no es más que la agonía del pipo en el Callejón de las Almas perdidas. Y si eso es así, entonces, ¿para qué esto? ¿Para qué?

—Porque la literatura también es memoria, Altuve. *El resto es silencio.* (271)

Perozzo entiende que la labor de la literatura es la de construir memoria para todas aquellas voces que han sido silenciadas, de ahí la justificación del recorrido en el que hemos acompañado a Altuve en las casi 500 páginas de la novela. El “¿para

qué?” de Altuve retumba como un clamor al narrador que responde con las últimas palabras de Hamlet: *The rest is silence*. La alusión no es fortuita. En una entrevista conducida por Valencia Solanilla en la que se le pregunta por influencias literarias, Perozzo advierte ser un obsesivo lector de Shakespeare y dice que “no pasa un día sin que me lea por lo menos un acto de una obra” suya –continúa diciendo que su respuesta es siempre la misma:

Siempre me quedo esperando a que Hamlet siga hablando. Siempre espero la resurrección de Cordelia. A veces, me pregunto qué se hicieron los entrañables asesinos que Ricardo III envía para asesinar al duque de Clarence en la prisión de la torre. Tú me preguntas dónde está la influencia de Shakespeare en mi obra. Pues está en el deseo de continuar dialogando con Hamlet, en la posibilidad de que Cordelia viva. En la posibilidad de encontrarme con los asesinos de Clarence y posibilitar un diálogo antes de que me maten. (Valencia Solanilla 55)

Me interesa este intertexto no por trazar las influencias literarias de un autor contemporáneo –a pesar de que esta incorporación de las últimas líneas de Hamlet no es solo temática, sino que también se pueden establecer paralelos en ambas tramas–.⁸¹ En Shakespeare podemos leer la tensión entre el deseo por continuar viviendo y cómo lograrlo cuando se es confrontado con la violencia y la muerte. Los

⁸¹ Por ejemplo, al duque de Clarence (en Ricardo III), como a Altuve, se le acusa de un crimen que no cometió; el rey Lear pierde la vista (en El Rey Lear), entre otras conexiones.

personajes que menciona Perozzo en la entrevista: Hamlet, Cordelia, Clarence, todos terminan siendo violentamente asesinados. Es con estos personajes que Perozzo quiere seguir dialogando.

Es con aquellos que tenían un mensaje pero fueron silenciados por la mano oscura de la violencia de la que Perozzo quiere hablar, para evitarles el funesto final. Acá radica el meollo del rol de la escritura que es precisamente no el de borrar la violencia sufrida por estos sujetos escribiendo una versión de los hechos en la que puedan continuar viviendo, sino en narrar esa violencia, narrar esa muerte, con la esperanza de que –tal y como Perozzo mismo– un lector sienta ese “deseo” de continuar un diálogo.

Perozzo propone escribir para memorializar la reflexión y al mismo tiempo exhortar en el lector un deseo para continuar la historia, para construir memoria colectiva. *El resto es silencio* nos propone empezar un diálogo con todos los personajes tocados por los diferentes tipos de violencia y entre todos poder construir esa memoria, particularmente incluyendo la voz de los que no la han tenido, interpelando al lector en esa polifonía. Cuando enuncia “The rest is silence”, Hamlet tiene conciencia de su mortandad cercana, y sabe que solo aquello que queda en el archivo puede escapar a la muerte.

Hamlet se sabe precario, sabe que su memoria pelagra luego de su muerte cuando será reemplazado por los Fortinbras (cuya subtrama en la obra sugiere la continuidad cíclica de la violencia). Hamlet no quiere que toda la violencia cometida

haya sido en vano, teme su futilidad. También lo hace Perozzo, y por eso escribe. Para que la memoria colectiva no olvide el dolor de los silenciados, para que ese ciclo de la violencia que se cree innata pueda ser parado y pueda empezar el difícil diálogo de reconstrucción de un pasado doloroso pero que todos los actantes tocados por la violencia debemos afrontar.

Para concluir esta sección, he presentado en Perozzo una alternativa a sistemas de representación de la marginalidad precedentes. En *El resto es silencio* se entabla una meta-conversación con los objetos novelados y se exploran maneras de vencer el desarraigo que trae la crisis de la modernidad. Esto lo logra a través de experimentaciones con diferentes técnicas narrativas que hacen de Perozzo una figura a caballo entre la modernidad y la posmodernidad literaria. Los ejes narrativos siguen siendo (al igual que en novelas urbanas precedentes y futuras) la ficcionalización de espacios urbanos sumidos en el miedo y marcados por la violencia. Tales son también los ejes de la segunda novela analizada en este capítulo, *Opio en las nubes*, en donde se asume la posmodernidad literaria como vehículo para explorar cómo se diluye y se aísla el sujeto a finales del siglo XX.

Bogotá postmoderna: fragmentación frenética en *Opio en las nubes* de Rafael Chaparro

Opio en las Nubes de Rafael Chaparro Madieto, que obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1992, es un relato de la experiencia de vivir en una ciudad que marginaliza los sujetos, una historia que se cuenta a un “ritmo

vertiginoso que conduce a la destrucción radical de un mundo absurdo, tecnocrático (Juan Manuel Silva 42). Inicialmente, la novela aparece en Babilonia, una editorial artesanal sin ánimo de lucro con sede en Bogotá que se ha establecido como “como un sello de autores noveles para quienes quieren leer algo distinto, más alternativo, más vanguardista y más alejado de las tendencias globales dictadas por los grupos mediáticos (Herrero-Olaizola 298).⁸² La novela fue considerada por el jurado como “la que venía a refrescar la narrativa colombiana marcada por el macondismo y las tendencias del boom, al expresar la crisis de unas generaciones, la sensibilidad desencantada de la época y la búsqueda de nuevos lenguajes” (Giraldo 174).

La ciudad de Chaparro es un recorrido por prisiones, grandes edificios, hospitales concurridos, bares decadentes, hipódromos y playas. Tal y como los lugares literarios son marginales, también lo son los narradores; voces confundidas, ambivalentes, liminales, con discursos inconexos y que narran los eventos sin secuencia y sin causalidad.⁸³ Esto último, marca la característica temporal de la

⁸² Algunos de los textos de la Editorial Babilonia se han consolidado como de culto entre lectores alternativos en Colombia. Ese es sin duda el caso de *Opio en las nubes*, que circulaba fervientemente entre estudiantes universitarios a finales de los años noventa, y cuya estética vanguardista generó comunidades de jóvenes que se reunían a discutirla (aún continúan existiendo varias que exaltan su estética en foros virtuales). Véase el texto de Herrero-Olaizola, “Edición local para el nuevo milenio: el best seller sucio y la corporación cultural”, para una discusión en detalle del rol de los sellos editoriales artesanales que se posicionan como una “respuesta o alternativa a la producción literaria globalizada” (299), promoviendo un “rescate cultural” (304) de ritmos menos narrados.

⁸³ Albeiro Arias, en su texto “La ciudad de los sujetos liminales: Una aproximación a la novela *Opio en las nubes* de Rafael Chaparro Madiedo”, explora la idea de que la liminalidad es una condición característica de los narradores de la novela postmoderna y que es precisamente esta característica la que define el contacto urbano a finales de los noventa. Arias propone el estudio de lo liminal “porque es aquí donde el sujeto está instalado en la ambigüedad, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno de los atributos del estado pasado o venidero, lo que hace que se dificulte su denominación y la integración a un estado total” (Arias 47).

novela: aunque se narra predominantemente en el tiempo presente, los narradores bien pueden ser jóvenes un momento y viejos en otro, también pasan de estar vivos a muertos, y viceversa, sin previo anuncio.

En los 18 capítulos de la novela, existen dos narradores-personajes, Pink Tomate y Gary Gilmour. Los dos narran de manera intercalada desde la primera o segunda persona o desde la omnisciencia narrativa. A diferencia de la novela de Perozzo (y las precedentes en la genealogía que compone el corpus de este estudio) no existe una secuencia racional del argumento, “no existe una diégesis principal y lineal, no hay jerarquización de las historias ni de los protagonistas” (Arias 47). Esta fragmentación e inconexión entre las historias subvierte el paradigma racional de linealidad y se desarrolla desde la ruptura estructural propia de la novela postmoderna.

En *Opio en las nubes* existe una aceptación de que el sujeto en la ciudad es, ante todo, indefinido y por ende la identidad no es una idea que preocupe mucho a los personajes. Por ejemplo, el primer narrador comienza la novela enunciando: “Soy Pink Tomate, el gato de Amarilla. A veces no sé si soy tomate o gato” (Chaparro 4); más adelante, Sven, otro de los narradores apunta que “no me acordaba ya si me llamaba Sven o Axel o si era viernes o sábado o jueves en la mañana” (22).

La indeterminación y la ambigüedad son los tonos que marcan las descripciones de los personajes; sujetos sin una aspiración ontológica aparente que están condenados a deambular por una ciudad caótica, laberíntica y en ocasiones

apocalíptica, en búsqueda de experiencias que acallen el vacío existencial al que se enfrentan. A falta de un mito tranquilizante los personajes optan por vivir el momento efímero, el placer volátil, se apologiza la experiencia sin preocupaciones ni pasadas ni futuras:

Voy a hablar en presente porque para nosotros los gatos no existe el pasado. O bueno sí existe, lo que pasa es que lo ignoramos. En cuanto al futuro nos parece que es pura y física mierda. Sólo existe el presente y punto. El presente es ya, es un techo, una calle, una lata de cerveza vacía. (Chaparro, 6)

Chaparro crea así un paralelo entre el presente y la experiencia de la ciudad. La experiencia como momento de emancipación es inasible, es efímera, es una forma de resistir el afán del progreso que trae la sociedad moderna; la novela es en últimas “un contradiscurso frente al discurso ordenado de la modernidad” (Arias 47). Arias encuentra también esta conexión entre lo caótico de la experiencia de los personajes, la fragmentación de la ciudad y la representación del ritmo de la novela con “frases a veces sin puntuación, frases sueltas, suma de palabras, enumeración, metáforas, sinestesias, juegos lingüísticos, cacofonía, repetición y onomatopeyas” (47).

Todas estas características, a través de las cuales se paralela la sensación de caos, desorden e indefensión que caracteriza a la Bogotá de los noventa, son propias de la novela postmoderna. La posmodernidad literaria es también una de las

tendencias que exploran cómo llenar el desarraigo de la modernidad, “con la magia de lo primitivo o con el desencanto cínico de lo posmoderno” (Martín-Barbero 296). En sí, la de Chaparro es una novela del absurdo, del vértigo de una urbe creciente y masificada, una narrativa desarticulada en la que no hay una denuncia ideológica, la ruptura se asume con naturalidad (Botero 363).

Que la novela de Chaparro tiene características de las producciones postmodernas es también el argumento de Rodríguez (2010). Para este crítico el enfoque narrativo en personajes marginales marca “el fin del ideal moderno del sujeto”, la representación de un individuo ambiguo, “disfraces del sujeto humanista y cartesiano, incapaces de relación con otros, con una percepción esquizofrénica de la realidad, fragmentados emocionalmente, sin sentido del mundo y sufriendo una ausencia de relación entre cuerpo y mente” (21).

Esta marginalidad bien podría explicarse desde la ruptura emocional de los personajes, su desvinculación de cualquier proyecto político y su tendencia a evitar cualquier discusión de la situación real y conflictiva de la ciudad. Este vacío existencial podría también explicar el uso constante de drogas y alcohol a lo largo de la novela –un ejercicio de escapismo que ilustra por qué la novela no entra en discusiones de tipo político y no entabla un diálogo directo con las condiciones de inestabilidad y desigualdad socioeconómica que se discutieron anteriormente–.

La automedicación de los personajes, el “opio” de la obra, que explica los estados alterados de conciencia que experimentan a lo largo de la novela, son el

detonante de esta experiencia urbana postmoderna en la que la realidad es inefable y los sistemas de representación naturalistas fallan. En otras palabras, si la realidad es fragmentaria y también lo es la individualidad de sus habitantes, el lenguaje que emplea Chaparro representa esta condición a cabalidad con estructuras caóticas y metáforas incoherentes que fracturan las conexiones a las que está acostumbrado el lector de obras urbanas precedentes.⁸⁴

La lógica de las imágenes recuerda poemas dadaístas que generan una reflexión sobre la imposibilidad de representar la realidad desde lo lingüístico. En Perozzo, la inclusión de lenguaje no normativo responde a su intención de retratar la ciudad desde la voz de los estratos marginales, en Chaparro este juego lingüístico va más allá y supone la incoherencia misma del contacto con la ciudad; una lógica individual resquebrajada como el espacio que acoge a los personajes:

La lógica, mi lógica, la de Pink Tomate, es salir en las noches y decir mierda el mundo lo hago yo, soy yo el rey de la noche, yo puedo andar por encima de toda la mierda de las calles y al mismo tiempo comer mierda. Mi lógica es vagabundear por los techos y decir trip trip trip soy el dueño de mi pequeña soledad alquilada, qué cosa tan seria, es sentir la lluvia en mi rostro, es ser lluvia, ser la desolación, ser el viento nocturno, ser la contaminación, ser una

⁸⁴ Rodríguez critica que este juego de imágenes y de resemantización de las metáforas deviene empalagoso en el momento en el que las voces de los distintos personajes se repiten, como si fuesen la misma y la misma didáctica lingüística. Para Rodríguez no existe la polifonía puesto que no es posible diferenciar las voces de los personajes, lo cual destruye en alta cuantía la fascinación del lector con la novedad de las imágenes.

botella de whisky, ser las nueve de la noche, ser un árbol, un pez, un plato de arroz, el humo azul de un cigarrillo ... En el fondo toda lógica es solitaria y sobre todo la de los gatos. En realidad un gato no vive su propia vida. Un gato vive la vida de la ciudad. La lógica del gato es la de la calle, la de la sangre, de la basura y la mierda trip trip trip. Una lógica jodida, puta mierda. (115)

Esta sucesión de imágenes que evoca las sensaciones que los personajes tienen ante la ciudad construye el tono casi musical de la novela. En este párrafo se articulan la soledad, los “opios” y el acto de caminar –o vagabundear– el espacio urbano, al tiempo que nos recuerda la inestabilidad propia de la ciudad a través de la experiencia de los personajes quienes aceptan la “sangre”, la “basura”, y la “mierda” como elementos constitutivos de la experiencia urbana. Nótese que a pesar de que la novela narra la marginalidad, la fragmentación y la falta de estabilidad, no lo hace desde un tono de reproche ni de indefensión.

Por el contrario, se deduce un grado de aceptación de que estas son las condiciones características del espacio novelado y los personajes se desenvuelven a placer en este contexto. Lo que es más, esta experiencia, esta conexión con el espacio, aparece como el único acto de emancipación –lo temporal, lo experiencial es inasible y marca el vínculo de pertenencia con la ciudad–. Enfocarse en la experiencia del espacio habitado, nos recuerda de Certeau, permite trazar las “tácticas” por medio de las cuales el sujeto (en su doble acepción de individuo y aquel subyugado bajo el poder disciplinar) sobrevive en el sistema que le oprime; un

“escamoteo” que reintroduce una “resistencia silenciosa y a veces desesperada” de los débiles (de Certeau 31).

En Chaparro no hay una indagación por ningún centro de poder hegemónico que regule las relaciones entre individuos y produzca las condiciones de inestabilidad que socavan la ciudad. Sin embargo, en la ética del *carpe diem* que profesan los personajes se entiende que la emancipación del fatalismo urbano (característico de representaciones del espacio urbano previas) se encuentra predominantemente en el momento de lucidez en el que el individuo entra en contacto con la ciudad, experimentando sus contradicciones. Esta experiencia, este espacio habitado, está íntimamente ligado a la música como alegoría de la predilección por la cultura popular y al caminar como proceso de construcción de la urbe.

La música aparece en la novela recurrentemente, las constantes alusiones musicales nos recuerdan a U2, Cream, Pink Floyd, Rolling Stones, Hendrix y otros grupos de rock que tuvieron gran influencia en la sociedad colombiana de los 80 y 90.⁸⁵ Pero lo musical va más allá de inclusiones esporádicas de letras de canciones, pasa por lo temático, pero también deviene estructural en la medida en la que Chaparro crea sus párrafos con la cadencia de las canciones que escucha. Razón por la cual “la música como ruido equiparable a los ruidos interiores” deviene la

⁸⁵ Para una caracterización más detallada de la relevancia de la música en Chaparro, véase el estudio de Montoya Campuzano (2002) “Rumba y Fiesta en ¡que viva la música! de Andrés Caicedo, y opio en las nubes de Rafael Chaparro Madiedo”.

expresión cotidiana de estos “jóvenes querellantes de la ciudad, que insomnes o sonámbulos reclaman un espacio propio a través de los sonidos y la noche continua” (Giraldo 178). En la escogencia de ciertas melodías se nota en el ritmo frenético de varios apartados del libro y en la disposición de los personajes a asumir la realidad de manera psicodélica:

Desde que te vi quedé envenenado, Harlem. Eres como esa canción Wild Thing de Hendrix. Tenías la misma lógica de la heroína, me produjiste el mismo efecto porque te vi y me dieron ganas de inyectar tu nombre en mis venas me dieron ganas de ir al baño y orinar orines con el sabor de tu nombre, ganas de ir al baño del Opium y mirarme frente al espejo y decir mierda you make me feel like a wild thing. You make my heart sing wild thing, me dieron ganas de escribir tu nombre con sangre en el fondo de mi vaso de cerveza, ganas de que me cortaras las venas con tus labios rojos. (66)

El contacto con Harlem, una mujer que se encuentra en un bar al principio del capítulo que da nombre a la novela, marca la conjunción de elementos que estructuran la historia: la pasión que suscita la música, la decadencia de la experiencia nocturna. Esta cita es también representativa de la fortaleza de las sensaciones que inspira lo urbano. Harlem es, ante todo, la representación de la ciudad como objeto de deseo, una ciudad rodeada de música, un caminar que es, en sí mismo, un acto de posesión, una relación ambivalente en el que la pulsión erótico-tanática ambienta la historia y desarrolla a los personajes. El espacio habitado de la

novela, como sugiere de Certeau (97), provee una liberación al poder disciplinar de una ciudad panóptica, quizá por eso se explique el enfoque en lo experiencial, en la sinestesia, en la exacerbación de lo sensorial.

Desde esta perspectiva, *Opio en las nubes* puede leerse como una práctica del espacio; un acto de narrar, un vagabundeo que modifica el espacio vivido. Un consumo de bienes culturales y físicos de la ciudad que producen goce efímero y se alejan de lo trascendental para definir lo urbano (de Certeau 209). Esta experiencia reiterada y sicodélica equiparable a una beligerancia silenciosa que se erige en táctica de supervivencia en una ciudad que, como vimos, permanece sumida en el miedo y la amenaza de criminalidad. Este énfasis en la experiencia, en las maneras de hacer individuales o tradicionales, forma “repertorios colectivos” que son reconocibles en los modos particulares del uso de la lengua y el espacio, en las maneras de caminar y habitar (*ibid.*).

Tales “repertorios colectivos” que se deducen de la experiencia individual –en este caso ficcionalizada en la novela de Chaparro– son los que permiten las asociaciones comunitarias, un aspecto que puede explicar la fascinación de algunos círculos jóvenes con la novela, quienes la toman como objeto de culto. Al enfocarse en la experiencia cotidiana como punto de partida para contar lo urbano, Chaparro desarrolla un proyecto de entendimiento del espacio significativamente diferente al de Perozzo, Caballero o Fayad, principalmente en la medida en la que la ciudad no se dicotomiza ni se entiende desde puntos de referencia geográficos. Por ende, la

ciudad literaria difiere grandemente de la ciudad física; he aquí la tensión entre la cognición de la ciudad desde la disposición moderna totalizante (de la cual aún hay vestigios en las novelas que preceden esta genealogía) y el paradigma postmoderno fragmentarista (ejemplificado en este caso por Chaparro).

La ciudad literaria de la novela, que se retrata principalmente de noche, aparece como un entramado de calles por las que transita la bohemia, el miedo y la dependencia a la música y los barbitúricos. Un espacio ecléctico en el que confluyen experiencias de ciudades reales e imaginadas para retratar el vacío de los personajes en el estruendo musical que es su vagabundear. Una ciudad en la que el lugar pierde importancia; ni los personajes recuerdan a ciencia cierta dónde están: “no me acordaba si me gustaba el café con dos cubitos de azúcar o con tres cubos, si estaba en la Habana o en Praga, en Bruselas o en París, en un hospital o en un muladar, tranquilo nene ...” (Chaparro 22). La ciudad cartográfica, racional y moderna es reemplazada por la ciudad experiencial ecléctica que recuerda varias capitales y aún introduce elementos ajenos a la geografía física de la ciudad haciéndola irreconocible.⁸⁶

Los tejados, los bares, los buses, los manicomios, los hospitales son todos lugares de transición, lugares en los que los personajes no pueden desarrollar

⁸⁶ Sin embargo, existen lecturas como la de González (2012) quien en su texto “*Crónicas de opio: testimonios sobre el escritor que quería ser gato*” realiza una lectura principalmente biográfica de la novela en la que intenta develar cuáles espacios literarios corresponden a lugares geográficos de Bogotá. Buena parte del texto se empeña en encontrar estas similitudes que empata con los lugares que en vida frecuentara Chaparro.

conexiones antropológicas, lo cual acrecienta su sentimiento de soledad aún en multitud. La zozobra que produce la ciudad –y que empuja a los personajes a buscar los estados de conciencia alterados que se encuentran al corazón de la narración– recuerda a un espacio de muerte y desolación (recordemos que algunos personajes-narradores están muertos y que uno de ellos nació en una prisión); un sentimiento de desconexión que lleva a Pink Tomate a afirmar que “la ciudad entera está muerta trip trip trip”. Si la ciudad se entendía como el epítome del progreso social, su muerte ejemplifica el socavamiento del proyecto moderno.

Sin progreso, sin identidad, sin rumbo, las grandes narrativas se resquebrajan y el sujeto postmoderno termina sin un asidero; la única conexión de tipo espiritual se encuentra en la música y demás productos culturales masificados. Ejemplo de esto es la solemnidad con la que “Max se dirigía al afiche de George Foreman que tenía colgado en el interior del Café de Capitán Nirvana y se postraba en frente, se echaba la bendición, en nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo y luego decía oye Foreman ¿otro golpe?” (Chaparro 25). Un dios de papel que alegóricamente se erige como el espacio recóndito para subvertir el hastío de una ciudad ominosa que vive en constante amenaza de autodestrucción.

El miedo a la ciudad se internaliza y se asume como lo cotidiano en el transitar de los personajes. No hay ningún intento por explicarlo o por acallararlo. Por el contrario, se entiende como un instrumento más en la sinfonía de la ciudad que plantea la novela. A diferencia de las representaciones precedentes, el miedo no

proviene de una mirada soslayada a la creciente migración ni a la sensación de inseguridad que se le atribuye a este crecimiento desmedido. El miedo en *Opio en las nubes* es ante todo un miedo al final de los días, a un evento cataclísmico que termine por desaparecer lo que ya en sí es una ciudad en ruinas.

En la novela, este miedo se ejemplifica a través de la sensación total de indefensión que dejan enfrentamientos nucleares entre potencias mundiales, para lo que se acude a la imaginería de la segunda guerra mundial y los bombardeos que hicieron temblar al mundo. Un imaginario urbano que caracteriza la vida en la ciudad como apocalíptica y sin la más remota posibilidad de un mañana, de un futuro.

Nos encontramos una ciudad sobre la cual vuelan siempre vigilantes “los peces negros” de cuyas bocas “salían lenguas de fuego que preñaban las nubes con veneno” y terminaban por instalar en la ciudad un olor a “sangre caliente” a “caucho quemado”, por lo que prevalecía el olor “a odio, a desesperación”; todo mientras la vida cotidiana sigue, como si no importase la amenaza del fin, como si no hubiera siquiera una denuncia.

El lector se encuentra con la “masificación, despilfarro y contaminación que se asumen no con propósito de denuncia sino con naturalidad”, una supuesta falta de indagación de tipo político que molesta a lectores como Pineda Botero, quien alude que pareciera “como si nadie quisiera protestar ni cambiar el mundo, o

arrepentirse del actual estado de las cosas; como si nadie pudiera recordar un paraíso o imaginar una utopía” (Pineda Botero 363).

Simplemente se asume la presencia de los aviones y los bombardeos mientras “los muertos seguían en los bares, en los estadios, en los parques” (Chaparro 129). La constante alusión de Chaparro a los bombardeos de Nagasaki e Hiroshima resalta la falta de continuidad temporal de la novela y enfatiza el fracaso del proyecto de ciudad bajo el paradigma moderno al crear un ambiente de destrucción y muerte en la sociedad. Incluso en los bares, recintos en los que la experiencia sensorial prima a lo largo de la novela, la amenaza de los bombardeos se hace presente.

En el bar “El Acuario nuclear” se conmemora en agosto –con fiesta incluida– el lanzamiento de la bomba atómica. En esta celebración, una de las bailarinas de nombre Eona (homónima del avión que lanzase la bomba) lanza un taco de dinamita a los asistentes, destruyendo el bar en su totalidad, frente a lo cual el narrador concluye que “desde ese día ningún hombre pudo obtener una erección durante algún tiempo mientras reconstruyeron el bar, que cosa tan seria” (Chaparro 97).

El lector encuentra entonces calles destruidas, las relaciones interpersonales que se deshacen, los individuos –máquinas deseantes– que anhelan lo inasible: la emancipación, el espacio habitado. Pero lo cierto es que al final de la novela de Chaparro ninguno puede “obtener satisfacción”. Por el contrario, se percatan de que “la ciudad había sido destruida por completo”, de que todo cuanto los rodea

desfallece y que “la ciudad era un castillo de naipes que se derrumbaba como un pequeño león” (128). Así, la ecuación de Chaparro no se resuelve, y no lo hace porque nunca hubo ni un rumbo inicial, ni un punto de arribo.

Los personajes en *Opio en las nubes* terminan deambulando incesantemente, divagando “sin rumbo fijo por las ruinas de la ciudad” (16), por una ciudad que ha destrozado la posibilidad de una identidad, de un autorreconocimiento, de la emancipación de la disciplina en un espacio habitado de contacto interpersonal. La narración de Chaparro está llena de aromas, sensaciones e imágenes, todas desoladoras, todas pesimistas, para los personajes todo está bien en apariencia, pero:

en el fondo todo está muerto todo parece feliz pero todo es infeliz uno cree que porque los chicos montan en bicicleta la felicidad anda por aquí y por allá pero nada de eso Amarilla nada de eso en el fondo todo es un engaño el olor de las calles nos mata lentamente nos atraviesa los huesos con precisión y nos dice que el tiempo está pasando por entre nuestros dedos y nuestros ojos y no hay nada que podamos hacer Amarilla... (87)

Opio en las nubes recuenta de esta manera una ciudad que ha sucumbido ante el proyecto político, social y cultural moderno y en la que no ha quedado asidero alguno, ni siquiera la experiencia que se apologiza sobrevive a los días de “canciones rotas e inconclusas” en los que lo mejor es quedarse “instalados en medio de dos silencios”, el vacío absoluto, el fin de las certezas y las grandes narrativas, sí,

pero también de los proyectos, de la necesidad de respuesta, de pertenecer a un programa político, de crear cualquier remedo de comunidad, de interconectarse; en ocasiones los personajes optan por no hablar para no romper ese silencio “sólo para eso, para que no iniciara otra vez la ópera absurda del tiempo y quedaran incomunicados uno al lado del otro” (Chaparro 96).

El silencio como mecanismo de comunicación es un oxímoron que como en la novela de Perozzo se usa para significar la posibilidad de un sistema de representación diferente. Dentro de la estética de la contradicción y la paradoja que caracterizan el texto de Chaparro, el silencio deviene un mecanismo precario de asociación para evitar el trasegar del tiempo. Como vimos en el caso de Perozzo, el silencio puede significar la muerte, la falta de diálogo. Un silencio que se contrapone a la escritura, a aquellas discusiones que crean el archivo moderno de la ciudad.

Este silencio se invoca en la novela también para sugerir que algunas conversaciones son ya repetitivas y que en su repetición han sido ineficaces para generar comunidad. En otras palabras, el silencio viene a representar el desencanto en torno a conversaciones sobre el futuro común y la falta de vinculación significativa entre individuos. Al no haber diálogo, no hay posibilidad de discusiones de tipo político y se descartan por completo las asociaciones más tradicionales – aquellas que se dan por cercanía identitaria–.

Y es que la identidad como concepto abarcador (como lo hubiera concebido el proyecto del Boom: identidad nacional, identidad latinoamericana) se diluye

durante este periodo de incertidumbres políticas y miedo al otro y a la ciudad. El reconocimiento de la fragmentación del eje identitario es en parte un clamor que da cuenta de la incapacidad de los individuos de encontrar sentidos de comunidad y vinculación tradicionales. De ahí que se opte por lo inmediato, lo presente y lo cercano –un fenómeno que en la novela toma lugar con la ética del *carpe diem* que profesan los personajes, pero que en la ciudad real también modifica las asociaciones entre ciudadanos–.

A manera de conclusión de esta sección: Las propuestas estéticas de Perozzo y Chaparro difieren en la estatura de sus autores, con un Perozzo consolidado y escribiendo desde un aparato literario más tradicional; mientras que Chaparro escribe desde una marginalidad literaria que podría considerarse como de culto. Si en Perozzo hay un rescoldo de esperanza representado en la posibilidad de diálogo y construcción de memoria colectiva como salida al desarraigo que trae la crisis de la modernidad bajo el neoliberalismo, en Chaparro no se propone siquiera una búsqueda.

Este patrón narrativo también lo encuentra Rotker en producción cultural de esta misma época en Latinoamérica, que define como “el reino de la fatalidad: no se acusa a nadie y a la vez a la sociedad entera, no se señalan salidas ni se predica la revolución” (Rotker 13). La novela se enfoca en encontrar la poca vida que queda a los márgenes de la apabullante violencia y la desintegración de las meta-narrativas. Esta vida efímera se representa en las experiencias sensoriales que produce la

ciudad, enfocándose en las sensaciones cotidianas de miedo e indefensión que producen las diferentes violencias.

Retomando, sumida en un ciclo interminable de violencias exacerbadas por el neoliberalismo y la pobre respuesta Estatal, la Bogotá de los años noventa estaba caracterizada por el miedo. Miedos urbanos que invitan a la desconfianza, a permanecer en la seguridad percibida de lo privado, a no visitar las zonas de la ciudad que se desconocen y a limitarse a representaciones hechas por terceros para comprender la complejidad de la urbe. Estos miedos impiden el desarrollo de cualquier posibilidad de vinculación comunitaria, al tiempo que debilitan los vínculos entre identificación, espacio habitado y sentido de pertenencia.

Con este contexto en mente, vale la pena revisar una de las preguntas que guían este capítulo: ¿Cómo generar un sentido de pertenencia por el espacio urbano en épocas de individualismo exacerbado, desterritorialización y desencanto político? La siguiente sección será una discusión de las maneras en las que la alcaldía de la ciudad intentó responder a este interrogante a través de inusuales políticas pedagógicas, enfocándose en rescatar el espacio público.

Cultura urbana en la Bogotá de Antanas Mockus (1995-1997; 2001-2003)

Cualquier proyecto de construcción de comunidad que quisiese instaurarse en esta época tendría que inevitablemente hacer un esfuerzo por reterritorializar los espacios y por generar un sentido de pertenencia en torno a la ciudad. Lo que

parecería una tarea imposible durante esta década precaria de la historia de Bogotá, fue precisamente lo que intentó hacer Antanas Mockus durante su gestión como alcalde durante los periodos de 1995-1997 y 2001-2003. Por ser una figura preponderante en la reconstrucción de la ciudad, porque su gestión modificó los modos en los que las personas se relacionaban con el espacio urbano, y porque esto lo logró con iniciativas pedagógicas y una idea innovadora de gestión cultural, las siguientes páginas versan sobre Mockus y su proyecto de reducción de los miedos urbanos en Bogotá.

Entre los años de 1990 y 1993 Antanas Mockus, filósofo y matemático de profesión, fue el rector de la Universidad Nacional –una de las principales universidades de Colombia–. Esto es relevante en la medida en que contextualiza al lector en el bagaje pedagógico y el capital cultural de Mockus, sin duda los elementos más relevantes en su tiempo en la administración de la ciudad. Sin experiencia política de ningún tipo, Mockus ideó una campaña electoral sin vinculación a ninguno de los partidos tradicionales y partiendo enteramente de su propio poder de convocatoria.

La excentricidad de sus propuestas y los modos casi humorísticos en los que entregaba sus mensajes hicieron que su popularidad se incrementara al punto de ganar las elecciones. Durante su administración, la excentricidad, la pedagogía y su inusual forma de hacer política se alinearon para crear un complejo programa en el

que reestructuró la política cultural en la ciudad para luchar contra el miedo y las violencias urbanas.

Parte del éxito de Mockus se explica por la frescura de sus innovadoras propuestas en un panorama político generalmente bipartidista e inestable que tenía a los electores acostumbrados a las mismas promesas que los votantes recibían con escepticismo y resignación por igual.⁸⁷ En una época de desencanto con la política en la ciudad –y el país, realmente– Mockus apareció como un aliento de renovación, se veía como un anti-político y esto impactó profundamente su aceptación en el grueso de la población.

En entrevistas que indagaban sobre su sorprendente popularidad, Mockus citaba encuestas en las que se proclamaba que de la población de Bogotá tan solo el 7% confiaban en los políticos, mientras que la confianza en los profesores era del 67% (Torres 250). De manera que fueron su capital cultural y social los elementos que jugaron a su favor, en una renovación de la figura del letrado que por tener –

⁸⁷ A mediados de la década del 80, el gobierno había empezado un proceso de descentralización de poder que le daba mayor autonomía a las ciudades para invertir los recursos de acuerdo con sus necesidades propias (Berney 20, Torres 246). Históricamente, la alcaldía de Bogotá era una entidad inestable, sin continuidad, lo que “significantly worsened the struggle between the city’s chaotic and informal urbanization process and the efforts of its planning office” (Berney 19). Hasta 1988, el alcalde era electo por el presidente y le servía a su antojo (*ibid.*). Durante estos periodos los alcaldes poseían un poder bastante limitado puesto que aún respondían a la autoridad máxima del presidente, incluso en temas de la ciudad (Martin y Ceballos 329, Berney 20). Esta precariedad de la alcaldía, y los cambios constantes en administración, eran “detrimental to planning and carrying out a unified vision for development” (Berney 19). Una situación que termina con la descentralización del poder hasta que en 1988 se celebran las primeras elecciones democráticas para alcalde. En los dos primeros periodos de la alcaldía hubo poco cambio al nivel físico de la ciudad, pero el tercer alcalde Jaime Castro Castro, apoyado por la constitución del 91, planteó un gobierno modernizante, contribuyendo a que la ciudad entrara a un periodo de responsabilidad fiscal, transparencia y eficiencia.

según la teoría popular– acceso a un entendimiento superior de las problemáticas sociales haría una mejor gestión. Los sondeos de aceptación también demostraban que los votantes confiaban en él por considerarlo honesto. Mockus, el letrado anti-político, devino una suerte de brújula moral en una época de caos generalizado.⁸⁸

Una vez electo, Mockus empezó un vastísimo experimento social que buscaba reducir los índices de violencia y erradicar el miedo a y en la ciudad. Comunicándose a través de símbolos, metáforas y humor, Mockus se convirtió en un líder para una comunidad que hasta entonces estaba fragmentada y desencantada de sus dirigentes. Como si aún fuera necesario remover cualquier duda sobre su popularidad y su nueva labor de líder de la ciudad, Mockus se vistió con un disfraz de superhéroe (el lector hará bien en buscar la imagen) y autoproclamándose “Superciudadano” incitaba a la gente a reevaluar su comportamiento y a sugerir que el cambio generalizado que se buscaba en la ciudad empezaba por un cambio

⁸⁸ No es fortuita la aceptación de Mockus como una persona honesta, tiene que ver con su capital académico y cultural. Este perfil es el que ha sido mayormente explotado en su carrera política, con tal éxito que ha sido replicado por campañas posteriores a la alcaldía y a otros cargos públicos. En un artículo aparecido en La República (8 de diciembre de 2018) titulado “La peligrosa fiebre de los falsos doctores” se discute una tendencia reciente – que terminó en escándalo público– en la que varios candidatos han mentido en sus hojas de vida, reclamando doctorados y otros títulos académicos que no poseen: “A varios candidatos a la Presidencia de la República, a un alcalde mayor y a docenas de funcionarios de segundo nivel, se les ha comprobado que no son doctores, ni siquiera han estado matriculados en este nivel de estudios y que han posado de serlo poniendo sin escrúpulos en sus hojas de vida que son doctores”. En solo la alcaldía de Bogotá, se ha conocido el caso de dos candidatos (Enrique Peñalosa 1998-2000, 2016-presente y Gustavo Petro 2012-2015) que mintieron en su hoja de vida, reclamando doctorados cuando cursaron diplomados o apenas un par de cursos de doctorado. El artículo vincula este fenómeno a “la idiosincrasia colombiana” de llamar “doctor o doctora” a cualquier persona en la esfera pública como un “un simple gesto cultural que quiere expresar respeto o deferencia”. Luego discute el dilema ético de falsificar títulos para escalar en el “sector público, en la esfera académica y subir de cargo en cargo en el mundo empresarial”. Sin duda es un dilema ético, pero me interesa más este fenómeno por sugerir la continuidad de un marco histórico en el que los círculos letrados siguen detentando su poder a través de su capital cultural.

individual. Se trató de una apelación a lo que se consideraba una moral perdida, una urbanidad embarrada por las décadas de violencia y desidia política.

El programa del alcalde destinó el uno por ciento del presupuesto total de la ciudad para concretar esta renovación social que se movía en cinco líneas diferentes: reducción del porte de armas, prohibición del uso de pólvora en fiestas populares, lo que denominó “ley zanahoria” una iniciativa que buscaba restringir el horario de apertura de establecimientos que suministraban bebidas alcohólicas, una re-educación excéntrica sobre la importancia de las normas de tráfico y la “vacunación contra la violencia”, un ritual comunitario que buscaba reducir los niveles de agresividad en las interacciones ciudadanas.⁸⁹ En síntesis, el programa de Mockus buscaba una regulación de la política cultural cotidiana de las mayorías con el objetivo de “potenciar al máximo la competencia comunicativa de los individuos y los grupos como forma de resolver ciudadanamente los conflictos y de dar expresión a nuevas formas de inconformidad que sustituyan la violencia física” (Barbero 303).

La idea de autorregulación incorporada en *habitus* es la base de la reformulación de la interacción urbana propuesta por Mockus en donde las sanciones eran jurídicas, pero también colectivas, comunitarias.⁹⁰ Se trata de un llamado al autocontrol, a una moralidad basada en la tolerancia, a entregarle la

⁸⁹ Para un recuento detallado de los programas de gobierno que fueron pedagogía urbana, véase el artículo de María Cristina Caballero “Academic Turns City into Social Experiment”.

⁹⁰ Para una discusión más elaborada del concepto de *habitus*, véase *La Distinction* de Pierre Bourdieu, en la que el autor desarrolla una teoría de la crítica social.

responsabilidad del bienestar social al ciudadano so pena de escarnio público o procedimientos jurídicos. Para combatir el desarraigo producto de la violencia, Mockus se enfocó en controlar “comportamientos atentatorios contra la convivencia”, no completamente a través de la ley (en la que había nula confianza) sino a través del desarrollo de una “cultura capaz de poner límites y autorregulaciones” (Salazar 174). A esto, Mockus le llamó “cultura ciudadana”.

La cultura ciudadana es entonces el “conjunto de acciones, costumbres y mínimo de reglas compartidas que generan una sensación de pertenencia, mientras que facilitan la coexistencia urbana y conducen el respeto por un patrimonio común y el reconocimiento de los derechos y responsabilidades de los ciudadanos” (Citado en Martin y Ceballos 150). El objetivo último de la cultura ciudadana es el autocontrol del comportamiento entre ciudadanos, particularmente entre aquellos que no se conocen, lo que facilita el respeto al otro y entabla lazos con el extraño, mostrándole confianza a pesar de no conocerlo (Berney 32).

Esta entremezcla de pedagogía urbana y educación ética intentaba armonizar “the competing norms of moral, legal and cultural practices, first by demonstrating the costs of “divorce” among them, and then by cajoling citizens to reconcile formal with informal codes of behavior” (Sommer 19). Este acercamiento combinó lo lúdico con lo legal para superar las condiciones distópicas que se describen al principio de este capítulo. Un intento por cambiar el paradigma urbano particularmente a través del enfoque en los espacios públicos de la ciudad.

Partiendo de la idea de que el espacio público es “the locus of visible change made by state power” (Berney 74), Mockus se preocupó por devolverle la confianza al ciudadano para que habitara más frecuentemente los espacios compartidos de la ciudad. Su objetivo fue el de “recuperar los ambientes en los que uno es ciudadano: el espacio público” puesto que, a su parecer, “el mejoramiento del espacio público favorece el buen comportamiento ciudadano” (citado en Martin y Ceballos 160). Este ambicioso proyecto que buscaba reconstruir una destejada esfera pública se enfocó en espacios públicos como punto de partida para diseminar las ideas de una ciudadanía renovada.

El objetivo era que los bogotanos vincularan su vida privada con una nueva sensibilidad pública que les permitiera un mejor acceso a los recursos dispuestos por la alcaldía. Este proceso lleva tiempo y no fue llevado a cabo solo por la administración Mockus. Entre los dos periodos de alcaldía que tuvo Mockus, también ejerció de alcalde Enrique Peñalosa, quien continuó algunos de los programas instaurados por Mockus y contribuyó a la sensación de continuidad de proyectos que tomarían más tiempo del asignado a las alcaldías individuales. Aunque sus propuestas eran divergentes, Mockus y Peñalosa contribuyeron a desarrollar “a logic of community” (Berney 30); mientras Peñalosa se enfocó en

“reconstruir la ciudad”, Mockus lo hizo en la “reconstrucción ciudadana” (Martin y Ceballos 147).⁹¹

Una de las iniciativas que con mayor frecuencia ha sido discutida en recuentos sobre la gestión de Mockus es la de haber contratado 420 mimos para ridiculizar a quienes violasen las normas de tránsito. Según Mockus, esto funcionó no solamente por lo didáctico de la propuesta, sino porque los colombianos temían más la vergüenza pública que una multa monetaria. En una entrevista de 2004, Mockus plantea la propuesta como “un contrapeso pacifista” y enfatiza el silencio de los mimos como una representación de indefensión, “sin palabras ni armas, los mimos estaban doblemente desarmados”, algo que entendieron y respetaron quienes asistían al performance que resaltaba la importancia de las regulaciones culturales en la ciudad (Martin y Ceballos 150).

La iniciativa es también una metáfora práctica de la importancia de las acciones sobre las palabras. Otras propuestas que cambiaron dinámicas sociales

⁹¹ Enrique Peñalosa –el mismo que estuviera envuelto en el escándalo por su falso doctorado– fue alcalde en el periodo 1998-2000. Peñalosa proviene “de una familia de la élite empresarial y política de la ciudad” (Torres 254) y su gestión está normalmente asociada con mejorar la infraestructura de la ciudad, implementando en su plan de gobierno el Transmilenio (un polémico e ineficiente sistema de transporte que permanece al centro de la circulación de los ciudadanos hoy en día). El objetivo general de su plan de gobierno “La Bogotá que queremos”, fue “generar un cambio profundo en el modo de vivir de los bogotanos, devolviéndole la confianza a los bogotanos en su capacidad para construir un futuro mejor y dinamizar el progreso social, cultural y económico” (Alcaldía Mayor de Bogotá: 1998). Su objetivo principal fue el de desarrollar la infraestructura física de la ciudad a través de cinco megaproyectos: “sistema integrado de transporte masivo, construcción y mantenimiento de vías, banco de tierras, sistema distrital de parques, y sistema distrital de bibliotecas” (Torres 255). Generalmente se estudian ambos gobiernos (Mockus y Peñalosa) en conjunto, pues se entiende que conformaron un “joint leadership as the start of a new culture of politics created through responsible governance, transparency, and non-clientelist-based management (Martin y Ceballos 147)”.

fueron la creación de la “ciclovía”, un programa semanal en el que se peatonalizaban ciertas vías de la ciudad para fomentar la actividad física y la utilización democrática del espacio. La ciclovía se erigió como un plan familiar recurrente en el que las personas podían acceder a distintas zonas de la ciudad de manera relativamente segura, lo que reterritorializaba los espacios y permitía incrementar los vínculos de pertenencia con los mismos.⁹²

Estas innovadoras estrategias tuvieron un impacto significativo en la reducción de las inestabilidades urbanas.⁹³ Quizá el indicador más impactante es el de reducción del porcentaje de muertes violentas, una inestabilidad atacada directamente por su programa “La vida es sagrada”. Este programa buscaba revalorizar la vida del otro y reducir el número de asesinatos al tiempo que se incrementara la percepción de seguridad. Poner el énfasis en la continuidad de la vida les permitió también a los ciudadanos enfocarse más en proyectos futuros y disfrutar más de la ciudad.

⁹² La lista de iniciativas es extensa: recordemos, por ejemplo, “La noche sin hombres” a través de la cual se promovía que las mujeres pudieran disfrutar de la ciudad sin sentirse amenazadas por la violencia que experimentaban en las calles y que era perpetrada en su mayoría por hombres. Esta iniciativa promovía discusiones sobre los roles sociales asignados basados en género y les pedía a los hombres incrementar su sentido de alteridad para entender la importancia y la complejidad de estar en el puesto de una mujer. También el distrito invirtió significativamente en el desarrollo de eventos culturales que fortalecieron los sentidos de comunidad e incrementaron la tolerancia entre ciudadanos. Finalmente, la iniciativa de las “estrellas negras” que se enfocaba en pintar una estrella negra (1500 en total) en el lugar en el que un peatón hubiese perdido la vida a causa del mal uso de las normas de tránsito. Una iniciativa agresiva y casi macabra que generó conciencia en la gente al punto de reducir el índice de muertes por accidentes de tráfico en más del 50%.

⁹³ El programa de mimos significó una reducción del 50% en el total de fatalidades por accidentes de tránsito. Se mejoró el alcance del servicio de acueducto y alcantarillado en un 70% y se redujo el consumo de agua en un 40% —un aspecto relevante si se tiene en cuenta que antes de Mockus había racionamientos constantes del servicio de acueducto a causa de una utilización desmedida (Berney 32)—.

Antes de su administración, la tasa de homicidios por cada 100.000 habitantes era de 80 personas, al final de su periodo como alcalde, esta tasa se redujo a 22 por cada 100.000 habitantes (Berney 35, Martin y Ceballos 150). Una reducción de más del 70% y un resultado realmente impresionante logrado a través de la gestión cultural e iniciativas de didáctica urbana. Una nueva sensibilidad en torno a la ciudad se construía sobre la base de la pedagogía colectiva que propuso Mockus.⁹⁴

La angustia cultural que sufría el bogotano durante las décadas de los ochenta y noventa, la misma que atraviesa las representaciones de la ciudad de Fayad, Caballero, Perozzo y Chaparro, y que representa la imposibilidad del individuo por reconocerse como perteneciente a un lugar, empezaba a alivianarse gracias a los proyectos de cultura ciudadana de la administración Mockus. La desconfianza al otro y la agresividad acumulada en una ciudad con lazos de pertenencia endebles se aminoraba para dar cabida a discusiones renovadas en torno a la urbanidad y el civismo. La mayoría de estas discusiones provenían de una reformulación del alcance de la producción cultural (no especializada, enfocada en la cotidianeidad del ciudadano de a pie) para crear y consolidar el espacio urbano.⁹⁵

⁹⁴ Un indicador dramático de este cambio actitudinal en los bogotanos es la propuesta avanzada por Mockus de pagar un 10% extra en impuestos voluntarios que fue acogida –sorpresivamente– por 63.000 personas. En 2002, la ciudad recolectó el equivalente al triple de lo que había recolectado durante toda la década de los 90s en impuestos.

⁹⁵ Para una discusión del rol del arte en la constitución de espacios públicos y discusión ciudadana, véase el texto de Doris Sommer, *The Work of Art in The World, Civic Agency and Public Humanities*. Sommer explora la labor del intelectual público y el arte en la construcción de agencia en tanto entiende que “through art we reframe experience, offset prejudice, and refresh our perception of what exists so that it seems new and worthy of attention. And through humanistic interpretation we share the civic effect. Interpretive skills can lead to informed

Programas como el de la ciclovía, los conciertos al aire libre, la peatonalización de distintas zonas, los performances artísticos a lo ancho de la ciudad empezaron a devolverle el espacio público a los individuos, lo que implicaba no solo la internalización de nuevas formas de comportamiento y prácticas de la tolerancia, sino que también significó la generación de un espacio de negociación cultural que incrementaba el sentido de pertenencia a la ciudad. La gestión de Mockus ha sido frecuentemente leída como terapéutica en tanto propuso confrontar los miedos urbanos que impedían las relaciones entre sujetos y los proyectos comunitarios.⁹⁶ Un gran experimento urbano que generó por primera vez en un largo tiempo un sentimiento de orgullo y pertenencia a la ciudad. En encuestas conducidas para su estudio, Berney rescata la general respuesta positiva que los bogotanos tuvieron frente a los cambios físicos y la nueva cultura ciudadana traída por Mockus (38).

Luego de las dos administraciones de Antanas Mockus, así como la de Enrique Peñalosa que ocurrió entre ambas, el espíritu de la ciudad cambió de uno de miedo generalizado, a uno de orgullo, del desarraigo y la alienación, a un espíritu

judgments, appreciation of the historical context, and effective communication" (10). Sommer y Mockus han desarrollado sus carreras intelectuales con gran cercanía, habiendo ambos enseñado en la Universidad Javeriana en Bogotá y Harvard, lo que le permite seguir de cerca este proceso de revitalización urbana de la Bogotá de los noventa. Luego de presentar con gran entusiasmo la labor de Mockus y sus experimentos urbanos concluye que "Now people came together in public to abide the law, with pleasure" (Sommer 25). Una afirmación desafortunada, porque desconoce un dolorosísimo pasado que lleva al bogotano a desconfiar de la autoridad, de la ley que Sommer asume neutra y moral. Esta es precisamente la misma matriz de crítica moralizante del neoliberalismo que sobrecarga al individuo para solucionar problemas complejos, sistémicos.

⁹⁶ Que la recepción de la gestión Mockus ha sido abrumantemente positiva lo confirman intervenciones celebratorias como la de Sommer, o el trabajo de Rachel Berney con el que he estado dialogando a lo largo de esta sección y que lleva por nombre "Learning from Bogotá: Pedagogical Urbanism and the Reshaping of Public Space."

cívico colectivo renovado que redujo la violencia de manera significativa en Bogotá (Berney 33). Mediado por estos cambios culturales, a partir del año 2000 la visibilidad de Bogotá explotó en el panorama internacional. Organizaciones como la ONU reconocieron el impactante cambio de la ciudad al galardonarla con el reconocimiento de “La ciudad con corazón”, la Unesco la reconoció como la “Ciudad de la paz”. También, en 2006 la Bienal de Venecia reconoció el cambio con el prestigioso “Golden Lion Award for Cities, añadiendo que:

This city has in the last decades addressed the problems of social inclusion, education, housing and public space especially through innovation in transport. Bogotá has applied Mies van der Rohe’s dictum “less is more” to the automobile: less cars means more civic space and civic resources for people. The city provides a model for streets which are pleasing to the eye as well as economically viable and socially inclusive. Bogotá is, in short, a beacon of hope for other cities, whether rich or poor. (citado en Berney 35)

El reconocimiento simboliza un enorme cambio paradigmático que se llevó a cabo gracias, en gran parte, a la gestión de Mockus quien a través de intervenciones artísticas y el diálogo constante con los ciudadanos pudo empezar un proceso de reconstrucción urbano, uno mediado por una nueva cultura ciudadana. Como en la propuesta de Perozzo, es el diálogo, saber escuchar, lo que está al centro de esta renovación en la que la producción cultural juega un rol preponderante en tanto permiten cambiar los imaginarios urbanos de una época determinada.

Estos impactos visibles en las interacciones entre ciudadanos y la producción cultural no especializada también se transfirieron a la producción artística más tradicionalmente definida. En términos generales, nos dice Martín-Barbero, la producción cultural tendió a discutir con mayor compromiso la complejidad de la desterritorialización que generaba el miedo a la urbe; este es un impulso de renovación artística que se desprende del proyecto de Mockus puesto que:

la focalización de la cultura ciudadana llevó a muchos artistas y a otros trabajadores culturales a repensar su propio trabajo a la luz de su ser de ciudadanos. Desde la caída del muro de Berlín y la desaparición del mundo socialista muchos artistas de izquierda se hallaban sumidos en una honda desmoralización, de la que les despertó el llamado a “formar ciudad”, en el cual le reencontraron sentido a su compromiso social. Pues el trabajo en barrios se convirtió en posibilidad concreta de recrear, a través de las prácticas estéticas, expresivas, el sentido de pertenencia de las comunidades, la reescritura y la percepción de sus identidades. (Barbero 305)

De modo que este impulso de renovación social propulsado por la administración Mockus motivó a artistas e intelectuales a explorar la base de las inestabilidades sociales en la ciudad y de a poco desarrollar una suerte de pedagogía urbana que pretendía alivianar tensiones y mejorar la convivencia entre los habitantes. Durante su segundo periodo como alcalde (luego del cambio de siglo) se incrementó el número de programas y subvenciones que apoyaban propuestas que

se dedicaran a desarrollar esta didáctica del comportamiento apropiado en el contexto urbano –esto ejemplifica una tendencia a pedagogizar la producción cultural especializada–.

De igual manera, se disparó una fascinación con retratar la ciudad y particularmente las zonas marginales de la ciudad que es en donde se concentraban los hechos de violencia social. Con lo que, a principios de nuevo milenio, la producción cultural fue mayoritariamente una didáctica de la vida urbana y permitió que diferentes grupos de influencia proyectaran sus propuestas de moralidad citadina a través de productos culturales diversos.

Aunque la labor social de Mockus ha sido generalmente tratada con admiración por el cambio significativo que tuvo en la reducción de índices de violencia, sus programas de estabilización social –marcadamente neoliberales– fueron mucho menos exitosos. En su periodo como alcalde, los índices de pobreza y desempleo se mantuvieron constantemente altos y también se exacerbó la zonificación de la ciudad a raíz del enfoque en los barrios, lo que ahondó la disparidad económica entre estratos altos y bajos (Torres 264).

Las políticas de Mockus enfatizaban los deberes de los ciudadanos y los pagos simbólicos, judiciales o económicos en los que incurrirían de no seguirlos, pero no realizan una discusión de la base de las inestabilidades sociales, como la disparidad de los ingresos, la poca presencia estatal en la distribución de servicios básicos, la pobre respuesta gubernamental al drama del desplazamiento, entre otros. El

objetivo de Mockus, como lo enunciara años después y en entrevista con la revista Dinero, era el de “educar” al grueso de la población para “que uno controle al pillito que carga adentro”. Esta postura sobredimensiona la labor del individuo en luchar contra un problema sistémico al tiempo que propone que la violencia y la criminalidad son fenómenos inherentes al individuo y que son controlables desde la simple educación en moralidad.

Esta narrativa que culpabiliza al individuo y propone la violencia como consustancial a la experiencia urbana se replica de maneras diversas en la producción cultural especializada que continúa enfocándose en narrar situaciones de violencia e inestabilidad citadina pero que en el cambio de siglo empieza a enfocarse en solucionar el problema desde la individualización de éste; el peso de la solución recae en las decisiones morales de los individuos.

En lugar de discutir las razones por las que estas desigualdades sociales ocurren, las narrativas urbanas se enfocan en crear una pedagogía que pretende solucionar las problemáticas sociales; lo que se logra enfocándose en el individuo, otorgándole la batuta para ser agente de cambio. Pero es una agencia mentirosa, asistimos a la creación de una identidad imbuida en la violencia, que nace de ella. Según este tipo de narrativa, la violencia es un factor inherente a la idiosincrasia colombiana y es la labor del individuo luchar contra esta pulsión si es que el proyecto de ciudad civilizada ha de continuar.

Para concluir, este modelo narrativo que tan bien se alía con la estrategia neoliberal de criminalizar al pobre y su cotidianidad puede sin embargo ser subvertido. Así lo demuestra *El resto es silencio* al decidir narrar la marginalidad desde los ojos de uno de los ciudadanos que vive en condición de pobreza extrema. Lo confirma al dotarlo de voz, pasado histórico, y una opinión clara con respecto a su circunstancia. El miedo puede ser superado con la creación de vínculos comunitarios y espacios de diálogo ciudadano. Diálogos como los que entabló Mockus con la ciudadanía para recordarnos que “la vida es sagrada”; como los que establece Perozzo con Altuve y el lector para reconstruir las dolorosas memorias de un pasado violento y desolador.

Las representaciones literarias del espacio urbano que he analizado están atravesadas por una sensación de indefensión, desencanto y desconfianza con proyectos políticos, un miedo profundo al otro y los espacios que habita, y la sensación de que la ciudad moderna como proyecto de unificación, progreso y civilización, ha fracasado rotundamente. Se trata de un reconocimiento de que las grandes narrativas ya no guían la planeación o las interacciones en la ciudad, al tiempo que es una exploración de posibles fuentes y soluciones en torno al desarraigo sociocultural de los años noventa.

Los noventa fue una década clave para la construcción de la Bogotá moderna, porque a pesar de enfrentar un panorama descorazonador a nivel político y social, a pesar del miedo exacerbado que conecta los tres estudios de caso que he presentado,

propone soluciones contra la desazón. También atraviesa los proyectos de Perozzo, Chaparro, y Mockus un ímpetu por confrontar esos miedos. La valentía de retomar el espacio público como espacio de intercambio y diálogo, porque el héroe moderno del neoliberalismo es aquel que vive en las esferas públicas de la ciudad.

CAPÍTULO 3

Desplazamiento y marginalidad: configuraciones urbanas en el cine del nuevo milenio

Imagine el lector por un momento un montaje con diferentes tomas panorámicas de la ciudad de Bogotá en las que se enfatiza su vastedad, la altura de sus edificios, sus calles ajetreadas de autos y comercio. La sucesión vertiginosa de imágenes no muestra personas al nivel de la calle. Ahora la cámara hace un paneo hacia la zona sur de la ciudad, donde esas imágenes de progreso ya se pierden y en cambio vemos la proliferación de terrenos baldíos, viviendas precarias, y uno que otro perro malnutrido. Poco a poco la toma enfoca a su derecha las montañas áridas y deforestadas y a su izquierda un barrio marginal prototípico de la capital colombiana. Finalmente aparecen personas y vienen escalando laboriosamente esa montaña, a ritmo de música de carnaval y bebiendo alcohol –es una celebración–.

Festegan la esperanza de que el estado les instale el servicio de energía que han esperado durante más de una década. La pregunta ensombrece la fiesta y se lanza como un clamor: “Ay, panchita, ¿Cuándo será que nos instalan los servicios públicos?”, la respuesta es contundente: “pues nunca, comadre. Usted lo sabe muy

bien que nosotros para el gobierno no somos nada. Somos ahí una partida de desplazados, ni siquiera somos ciudadanos”. La mujer indignada continúa: “Nosotros estamos destinados a morir en esta porquería de barrio. Sin agua, sin luz, sin teléfono. Solo con un poco de agua bajo los pies. Y con la esperanza estúpida de llegar a ser alguien en este país”. La otra mujer, ya con un tono que diluye indignación y resignación la calma y le recuerda que “de los pobres será el reino de los cielos” (*Como el gato* 7:51-8:21).

La escena es la apertura de *Como el gato y el ratón*, una película de Rodrigo Triana de 2002, y me interesa por varias razones. Primero, porque cabe dentro de la genealogía de productos culturales que he trazado en este trabajo –empezando con la novela urbana de Luis Fayad– y que se ha enfocado en narrar las interacciones y conflictos sociales de las zonas marginales de Bogotá. Segundo, porque las representaciones del espacio retoman y reconstruyen imaginarios urbanos que reposicionan culturalmente las interacciones de los sectores marginales y las manifestaciones de violencia como definitorias del espíritu percibido de la ciudad. Tercero, porque a pesar de que la película ha sido laureada por denunciar las dificultades que sufren estas clases populares –y en general las masas emergentes que provienen del interior del país– en insertarse en el ritmo de la ciudad, realmente es una ecuación elaborada que intenta definir ideas de ciudadanía y pertenencia a la ciudad.

Este capítulo discute las estrategias narrativas utilizadas por el cine sobre Bogotá durante la primera década del nuevo milenio para narrar los conflictos sociales que ubica en espacios marginales en la ciudad neoliberal. Las representaciones cinematográficas de pobreza y marginalidad tienden a consolidar la idea de que el pobre es malo y violento, de que es en su salvajismo donde nace la violencia que acongoja a la ciudad –un problema generalizado, casi endémico. Ultimadamente, el argumento es que retratar instancias de violencia, o enfocarse en la marginalidad, no es lo mismo que hacer una denuncia de tipo político; que esencializar un conflicto complejo contribuye solo a perpetuar la sensación de miedo e indefensión y a tajar la posibilidad de diálogo que les trascienda.

Como fue expuesto en los capítulos anteriores, sobredimensionar las representaciones de violencia contribuye a crear imaginarios urbanos basados en el miedo, el desarraigo, y sugiere la imposibilidad de asociaciones comunitarias de cualquier índole. Y es que, aunque la violencia ha caracterizado las interacciones sociales durante las últimas décadas en Bogotá, este tipo de narrativas tienden a entender la violencia como un continuum que vincula la violencia bipartidista de los 50 y 60, con el conflicto interno de la creación de guerrillas, con las violencias derivadas de la plantación y distribución de estupefacientes, con las violencias urbanas contemporáneas. Una violencia que es todas las violencias y que pasa a definir el imaginario de lo que es ser colombiano, como si fuese un factor innato de formación identitaria.

Propongo las siguientes preguntas como punto de partida para la discusión: ¿Cómo representa el cine sobre Bogotá la marginalidad en la ciudad? ¿Cómo se relacionan estas representaciones con el discurso de seguridad democrática que propone el Estado durante la década del 2000?⁹⁷ ¿Cómo se insertan estas representaciones de marginalidad en el discurso neoliberal que caracteriza a Bogotá en esta época? ¿Cómo se posicionan las películas producidas bajo la ley de cine frente a los embates autoritarios y populistas del gobierno Uribe? Para explorar estos interrogantes en este capítulo se encuentra una caracterización de la ciudad neoliberal, le sigue una revisión del cine nacional y sobre Bogotá en los años neoliberales. Estas revisiones son antesala para el análisis de tres estudios de caso.

Discuto tres películas que se promovieron como apuestas progresivas y con agendas ideológicas democráticas que han tenido positiva recepción crítica como objetos de denuncia de las desigualdades sociales que caracterizan esta época: *Como el gato y el ratón* de Rodrigo Triana (2002), *La sociedad del semáforo* de Rubén Mendoza (2010), y *La sombra del caminante* de Ciro Guerra (2004). Mi argumento es que, en el caso de las dos primeras películas, la pretensión de pulsiones democráticas esconde una matriz ideológica conservadora que se equipara al

⁹⁷ La Política de Seguridad Democrática es la piedra angular del programa de gobierno de Álvaro Uribe Vélez – presidente de Colombia entre 2002 y 2010–. Este programa busca la securitización de la vida cotidiana para hacer frente a los miedos de los ciudadanos. Es bajo esta premisa que fue elegido y, como se discute en un apartado posterior, es una de las estrategias discursivas a partir de las cuales criminaliza la otredad, deniega el conflicto interno, y despolitiza cualquier oposición al Estado. La Política de Seguridad Democrática intenta desarrollar un proyecto de país hegemónico en el que se acalla la diferencia a través de posturas belicistas y un discurso populista de derecha. Aunque este programa estaba encaminado mayoritariamente a las zonas rurales, su alcance se sintió en todo el país, incluso en las grandes ciudades al ser receptoras de sendas migraciones forzadas. Una contextualización más detallada de este fenómeno se encuentra a partir de la página 6 de este capítulo.

discurso neoliberal y populista de la Política de Seguridad Democrática del presidente Álvaro Uribe. Estas representaciones de la marginalidad simplista se alían con el discurso populista de Uribe para perpetuar la polarización y exclusión sociales. Con el caso de la película de Guerra presento un modelo alternativo de representación de la marginalidad que se contrapone a los esencialismos de las dos anteriores.⁹⁸

El capítulo anterior discutía los impactos de los miedos urbanos en el tejido social. Miedos asociados con diferentes violencias o percepciones de esta que modificaban durante el cambio de milenio las maneras en las que los bogotanos se relacionaban con el espacio público y con el prójimo. Estas múltiples violencias urbanas (y el miedo a ser víctima de ellas) engendraban “parálisis, más violencia o la necesidad de encontrar un “algo” o alguien, acaso un líder carismático con toda la carga de fantasía y desilusión” capaz de liderar un cambio de rumbo hacia la estabilidad (Rotker 17). Un tal “líder carismático” apareció inicialmente en la figura

⁹⁸El eje que conecta a las tres películas es la representación de comunidades marginales –todos desplazados por la violencia de un conflicto interno– y los espacios que habitan una vez llegan a la ciudad. En el caso de *Como el gato y el ratón* se presenta una apuesta estética basada en estereotipos que se tienen sobre estas comunidades a través de una representación cercana a la realizada en televisión. También sus encuadres, el uso de la música popular, y su guion plagado de humor soso resuenan con una audiencia que –como se discute más adelante– ha sido entrenada en codificaciones cinematográficas a fuerza de repetición de estos estereotipos. Una apuesta similar, aunque proyecte un aire más solemne y elaborado apelando a una audiencia más expuesta al cine de autor, es la de *La sociedad del semáforo*. En ambas películas es posible observar lo que para Juana Suárez en *Cinembargo Colombia* representa un cine “enquistado en un acercamiento a lo regional basado en el estereotipo, en la burla y en el aminoramiento del otro” (4). La apuesta de *La sombra del caminante* es esencialmente diferente al estar construida con recursos técnicos mucho más elaborados, filmada en blanco y negro, y con una musicalización minimalista, esta película apela a una audiencia consolidada en el entendimiento del cine de autor. En los tres casos, y en general con la recepción crítica en el panorama colombiano, Suárez advierte una falta de crítica especializada (*ibid.*). Por esta razón, la crítica que se ha hecho de estas películas no es académica en su mayoría y se ha publicado mayoritariamente en páginas de internet.

de Antanas Mockus, cuya segunda gestión (2001-2003) continuó sus proyectos de educación de la ciudadanía y el desarrollo de la cultura ciudadana discutidos en el capítulo dos. Pero Mockus realizó una gestión de reducción de los miedos en Bogotá que no pudo ser replicada exitosamente en otras zonas del país.

Es más, la percepción de que el conflicto interno se exacerbaba y que la guerra iba a continuar –con todas las implicaciones que esto tendría a nivel socioeconómico– no pudo ser cambiada ni siquiera por los intentos que el gobierno del por entonces presidente Andrés Pastrana (1998-2002) hizo por negociar la paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC).⁹⁹ Este fallido intento por alcanzar la paz en el país coincidió con las tensiones internacionales que marcan una la lucha global contra el terrorismo (que se propagó a raíz de los

⁹⁹ A finales de la década de los noventa, el conflicto armado recrudece con la disputa por la producción de cocaína entre las guerrillas armadas de izquierda y los paramilitares de derecha (Bejarano 240). En este contexto, Pastrana intenta una negociación de paz con las FARC que intentaba poner fin a un conflicto entre Estado y guerrilla que comenzó en 1964 como respuesta a las tensiones políticas internas en el marco de la guerra fría. Este espíritu de negociación como salida al conflicto había sido el marco interpretativo heredado de la administración presidencial de Belisario Betancur (1982-1986), y todas las administraciones posteriores contemplaron la negociación como alternativa a la vía armada. Desde entonces, dice Ana María Bejarano “each successive government looked for a way to solve the problem of reaching peace, doing its best to differentiate its approach from that of its predecessors by introducing new bureaucratic entities or using varied and new juridical and political tools” (240). Como parte de estas negociaciones, Andrés Pastrana despejó la fuerza pública de tres municipios en la región del Caguán al interior del país, creando una zona desmilitarizada de unos 42.000 km² que en principio duraría seis meses y luego terminó extendiéndose por cuatro años hasta el final de su mandato (*ibid.* 237). Este fracaso de los diálogos de paz tuvo un profundo impacto en la sociedad civil que veía la esperanza de un final del conflicto esfumarse.

Esta desazón política la aprovechó Álvaro Uribe para proponer una salida al conflicto por la vía de las armas, algo que resonó con diferentes sectores sociales que clamaban por un cambio: “perhaps the most important change to be noted since the collapse of peace talks in February 2002 is the one occurring in Colombia's public opinion. By electing Alvaro Uribe and supporting him throughout these trying months in which the conflict has done nothing but escalate, Colombians have shown a newfound resolve to confront the situation of violence and try to put an end to it” (*ibid.* 242). Como muestran las siguientes páginas, esa sutil esperanza con la que describe Bejarano la llegada de Uribe al poder no duraría mucho. Para una cronología de las negociaciones entre el gobierno Pastrana y las FARC sígase <http://www.latinamericanstudies.org/colombia/cronologia.htm>.

atentados del 11 de septiembre en Estados Unidos), lo cual creó una oportunidad de renovación de políticas estatales que aprovechó otro de esos líderes carismáticos de los que habla Rotker: Álvaro Uribe Vélez.

Uribe es sin duda una de las figuras más polémicas de la política colombiana reciente.¹⁰⁰ A través de lo que Pizarro denomina un “populismo autoritario de extrema derecha” (124), Uribe congregó los diferentes sectores sociales que se oponían a una “solución política al conflicto” (Galindo 81). En un momento histórico en el que faltaba liderazgo y la sociedad se polarizaba sumida en el miedo y la creciente sensación de inseguridad, Uribe impulsó “un acelerado cambio tanto a nivel institucional, así como en la opinión pública nacional, en favor de una perspectiva de seguridad vinculada al elemento militar y a la securitización del Estado” (*ibid.*).

La gestión de Uribe significó dos grandes cambios al orden sociopolítico: a) Generó la percepción de un “estado de seguridad” basado en una política belicosa para controlar a la guerrilla de las FARC, despolitizando el conflicto y sus causas; y b) Desafió el “pacto fundacional” de la Constitución de 1991, oponiéndose a “los valores y principios liberales constitucionales” en esta promulgados (*ibid.* 84). La agenda de Uribe se opuso a la “democratización, los derechos humanos y el buen

¹⁰⁰ Así lo sugiere su popularidad a pesar de una gestión basada en la generación de odios y la explotación de miedos que propone ideas simplistas para fenómenos complejos. Que es polémica su figura también lo sugiere un artículo publicado en el New York Times en octubre 14 de 2016 titulado “The Man Blocking Peace in Colombia” <https://www.nytimes.com/2016/10/14/opinion/the-man-blocking-peace-in-colombia.html?ref=nyt-es&mcid=nyt-es&subid=article>.

gobierno” para consolidar un ambicioso “proyecto político hegemónico” que unificó sectores urbanos, regionales –legales y no– de principios reaccionarios y conservadores que desde los años 70 y 80 intentaban “refundar el país” (Galindo 76-79).¹⁰¹ La propuesta belicista y populista de Uribe se erigió en torno a la sensación de miedo e indefensión que caracterizaba la época, y tuvo como eje central darle una sensación de seguridad al país. Así, nació en Colombia lo que Uribe llamó Política de Seguridad Democrática.

La Política de Seguridad Democrática (en adelante PSD) propone la protección del Estado y la guerra preventiva como soluciones al conflicto en Colombia (Galindo 77). Como es el caso con otras propuestas populistas, la PSD simplifica el conflicto y lo reduce a las acciones maniqueas de un “otro”, en este caso encarnado por el término “narcoterrorismo” –un discurso de la seguridad que crece en paralelo a los impulsos hegemónicos globales de acabar con el terrorismo–. En este marco, los grupos armados opositores devienen “una amenaza terrorista a la institucionalidad” y “la seguridad nacional”, creando un enemigo común en torno al cual aliarse para frenar la amenaza narcoterrorista (*ibid.*).

¹⁰¹ El artículo de Galindo Rodríguez, “Colombia: seguridad y conflicto 2000-2014. Dos proyectos políticos de país en disputa”, analiza las propuestas de Uribe en contraposición a las de su sucesor Juan Manuel Santos (2010-2018). Galindo entiende en este último un representante de “la hegemonía histórica del poder político nacional” que ha gobernado por más de 100 años, mientras que ubica a Uribe como la punta de lanza de una “élite emergente híbrida” (no netamente urbana y no netamente centralista). Con lo que provee un marco referencial para entender la tensión entre ambas propuestas como un conflicto de élites nacionales peleándose por la hegemonía y un proyecto de país esencialmente diferente. Por un lado, el que refrenda las bases liberales de la constitución, con Juan Manuel Santos; por otro lado, uno que busca refundar el país a través de la promoción de un Estado de seguridad y “una praxis autoritaria”, en el caso de Uribe (Galindo 73-84).

Así pues, los tres ejes axiomáticos de la PSD fueron: 1) promover la confianza para la inversión extranjera, particularmente en la industria extractivista; 2) una política de estado para enfrentar la amenaza del narcoterrorismo por medio de acción militar; y 3) la cohesión social a través de la militarización de la vida cotidiana (*ibid.* 78). Adicionalmente, la PSD no reconoce que exista un conflicto sociopolítico armado en el país, sino que lo reduce a la lógica de la amenaza terrorista.

Esta propuesta maniquea, en cuyos polos se encuentran opuestos el narcoterrorismo y la seguridad nacional, facilita “el monopolio del discurso de seguridad” (*ibid.* 85), y justifica la acción militar como medio para “atacar indiscriminadamente a los individuos, grupos o Estados que representen estas amenazas” (Mantilla 251). Esta simplificación tiene además otras consecuencias concretas: limita el ejercicio de los derechos al militarizar la vida nacional, homogeniza factores diferenciales y actores violentos, imposibilita el cuestionamiento del orden establecido por el Estado impidiendo cambios a su estructura de poder, y suprime la posibilidad de una resolución pacífica al conflicto (Giraldo 75-85, Mantilla 250-252). También limita los alcances de los discursos políticos y mediáticos que asumen posturas reduccionistas para entender el conflicto, mientras que elimina de la mesa posibilidades de diálogo puesto que las

confrontaciones políticas armadas se redefinen “en términos criminales y no políticos” (Mantilla 252).¹⁰²

La despolitización del conflicto, así como la posterior criminalización indiscriminada de sus actores, tiene un impacto no solo en la concepción ideológica de las tensiones, sino que también involucra a la sociedad civil como un actor dentro del conflicto. El discurso populista de Uribe requiere a la sociedad civil tomar partido para apoyar las decisiones y la lucha armada del Estado (Mantilla 254). Esta apelación al apoyo y la creación de un estado de crisis general que se resolverá con la participación de la ciudadanía justifica la militarización de la vida cotidiana, lo que fomenta una “profunda desconfianza hacia la población civil y los grupos o sectores políticos de oposición” (Giraldo 78). Sin embargo, quizá el impacto más grande del periodo Uribe en la sociedad colombiana es el recrudecimiento de la guerra, que exacerba pugnas por el territorio entre el Estado y los grupos armados – un fuego cruzado en el que se ve atrapada la sociedad civil, particularmente de las zonas rurales del interior del país–.

Al ver sus vidas amenazadas por la guerra, despojados de sus tierras por un conflicto geopolítico, millones de personas intentan escapar hacia ciudades

¹⁰²Morgan (*¿Reinventar la patria?*) revisa la herencia del neoliberalismo y la Política de Seguridad Democrática: “El legado de Uribe se puede sintetizar en el sello neoliberal en lo económico, una estrategia de represión en lo político con graves violaciones a los derechos humanos y de mano dura y tierra arrasada en materia de paz interna, que se refleja en un país con conflicto armado lejos de ser resuelto, con una situación social que es una bomba de tiempo (con indicadores de gran retroceso en salud, educación, empleo, vivienda) y con los sectores mafiosos que lo han apoyado durante sus dos periodos presidenciales haciendo fuerte presencia en el Congreso de la República y en los gobiernos regionales y municipales” (48).

intermedias y las principales urbes. En medio de estas tensiones aumenta exponencialmente el desplazamiento forzado, creando un flujo constante de víctimas hacia las ciudades, en donde empiezan un doloroso camino de readaptación social en el que no muchos avanzan. El desplazamiento forzado afecta “de manera significativa la vida de la población en Colombia incrementa las condiciones de pobreza urbana y la segregación socioespacial en las grandes y medianas ciudades”; asimismo, exacerba “la pobreza y el despoblamiento rurales y determina una nueva geografía humana en todo el territorio nacional” (Ruiz 173).¹⁰³

En un país de 45 millones de personas (a fecha de 2010), que el desplazamiento forzado haya afectado, durante la primera década del milenio, al “8,36% de la población”, plantea una tragedia humanitaria de proporciones devastadoras (Ruiz 167). Según el Registro Único de Población Desplazada (RUPD), aproximadamente el 20% del total de desplazados llega a la capital del país, la mayoría de ellos –al no tener recursos materiales o una red de apoyo en la ciudad– sufrirán con mayor agudeza las condiciones de pobreza y marginalidad en que vive 51% de la población urbana en Colombia, según el informe de pobreza de 2009 (Soledad y Egea 94).¹⁰⁴ Al llegar a la ciudad, la gran mayoría de desplazados se ubican en los rangos inferiores de ingresos. Más aún, la mitad de ellos no tiene

¹⁰³ Véase el estudio de Nubia Ruiz, “El desplazamiento forzado en Colombia: una revisión histórica y demográfica”, para una contextualización más detallada en torno a los dramas del desplazamiento forzado.

¹⁰⁴ Soledad y Egea (2011) hacen un análisis del desplazamiento interno en Colombia con particular atención a las características demográficas y raciales de aquellos que componen este grupo heterogéneo de desplazados, así como la gestión del Registro Único de Población Desplazada (RUPD).

ningún ingreso (Urdinola 53). Esta situación de extrema vulnerabilidad afecta la estabilidad familiar, que “ante la caída de ingresos reacciona incorporando a la fuerza laboral la mayor parte de sus miembros, sin importar su edad” (*ibid.*).

Así entonces, estos ciudadanos colombianos no solo son expulsados de sus tierras (cuando sobreviven el fuego cruzado), sino que también se ven obligados a llegar a una ciudad en la que no tienen redes sociales, ni tampoco un nivel educativo que les permita posicionarse en los mercados urbanos. Ante su condición de desplazados, son presas del aislamiento y la estigmatización con que los bogotanos les reciben, lo que impide su entrada al mercado laboral, reduciendo sus ingresos y perpetuando un ciclo de empobrecimiento que definirá su condición actual (*ibid.* 57).¹⁰⁵

Es importante clarificar que no se debe entender este fenómeno del desplazamiento como consecuencia o “efecto colateral de las acciones de los actores armados”, por el contrario, esto no es un efecto del conflicto “sino un arma de guerra y una estrategia de acumulación económica” (Molano 43). Esto último, el aspecto económico como motor de la guerra y el desplazamiento, es clave en entender la situación de los desplazados en una ciudad que los recibe, pero que no los acoge.

¹⁰⁵ En la Bogotá actual, este fenómeno de la marginalización y criminalización de los migrantes forzados no se limita a los que vienen del interior del país. Junto a ellos, una gran migración reciente de venezolanos ha pasado a engrosar las filas de personas que viven en situación precaria. Es ahora a ellos a quienes también se les otrifica, es a estos nuevos migrantes a quienes se culpabiliza de inestabilidades sociales que han existido desde que la corrupción y la exclusión social han caracterizado la constitución de la ciudad.

Una ciudad con fachada democrática pero netamente neoliberal en sus políticas económicas y públicas.

El capítulo anterior presentó los intentos del alcalde de Bogotá Antanas Mockus por recuperar el espacio público para los ciudadanos. Los programas sociales de Mockus se enfocaron en que los ciudadanos modificaran sus comportamientos como solución a las tensiones sociales, lo que sugiere que estos problemas profundamente sistémicos se pueden solucionar desde el ejercicio individual y la educación en una moralidad pretendidamente neutral ideológicamente. Este enfoque en tratar problemáticas sociales desde la individualización es una de las marcas del neoliberalismo. La ciudad neoliberal, de la que Bogotá es un ejemplo, se caracteriza porque:

las políticas urbanas impulsan proyectos privatizadores, reducen los derechos sociales y transforman el espacio público en una arena de disputas no resueltas, mientras parece alejarse cada vez más del significado histórico que lo identifica con el bien común, con lo que es de todos y para todos, donde se aspira a lograr la convergencia de apertura, accesibilidad y pluralidad como atributos de la ciudad democrática. (Ramírez *et al.* 40)

Existe entonces en estas propuestas neoliberales una profunda discrepancia entre los valores democráticos que profesan y las políticas públicas que promueven

–la misma matriz ideológica detrás de la Política de Seguridad Democrática–.¹⁰⁶

Iniciativas institucionales como la del Plan de desarrollo y fortalecimiento local “Bogotá para vivir todos del mismo lado” (2001-2004), o las propuestas por Mockus en su primera gestión en los noventa, “hacen elogio de valores grandilocuentes y a la vez irrefutables” (tolerancia, paz, sostenibilidad, convivencia) mientras promueven territorios de neutralidad, cuando en realidad son mecanismos de control social (Delgado 38). El objetivo de estas iniciativas es el de sacralizar la calle, eliminando sus conflictos inherentes, para convertirla en “espacio público”, que no se refiere al espacio habitado y al bienestar de los ciudadanos en este, sino al territorio que existe entre construcciones arquitectónicas (*ibid.*).

Un enfoque en el embellecimiento arquitectónico de la ciudad mientras se descuidan programas de nivelación social, fue también el que propuso Enrique Peñalosa como alcalde de Bogotá en el cambio de siglo (1998-2000).¹⁰⁷ Es preciso recordar que su gestión tenía por objetivo principal desarrollar la infraestructura física de la ciudad a través de megaproyectos arquitectónicos: “sistema integrado de transporte masivo, construcción y mantenimiento de vías, banco de tierras, sistema distrital de parques, y sistema distrital de bibliotecas” (Torres 255). Este enfoque en

¹⁰⁶ Julie Tibocha en su texto de febrero 2019, “Colombia: 6 meses de gestión Duque y 30 años de neoliberalismo” realiza un recuento de las políticas neoliberales en el país, con particular énfasis en la gestión de Álvaro Uribe Vélez y la continuación de su proyecto con la figura de Iván Duque, actual presidente de Colombia. Tibocha menciona en detalle las privatizaciones de empresas públicas, como las prestadoras de los servicios básicos; lo que considera una marca de manual del neoliberalismo, que en su fachada democrática dice que la privatización de los servicios le permite al estado enfocarse en lo que mejor hace que es “al proceso político democrático” y debe “dejarle al mercado la organización y producción de bienes y servicios”.

¹⁰⁷ Cabe recordar que Enrique Peñalosa continúa activo en la arena política colombiana. Fue candidato a la presidencia en las elecciones de 2014 y fue reelecto como alcalde de Bogotá para el periodo 2016-2019.

la urbanización de la ciudad afecta profundamente la vida de los ciudadanos, particularmente, porque “la modelación cultural y morfológica del espacio urbano es cosa de élites profesionales procedentes en su gran mayoría de los estratos sociales hegemónicos” (Delgado 27).

Peñalosa procede precisamente de una familia de “élite empresarial y política de la ciudad” (Torres 254), con lo que su énfasis en la urbanización trae consigo una idea de urbanidad que no es otra cosa que la adecuación de la “dimensión conductual al urbanismo” que propone (Delgado 27). Apelaciones a la buena conducta del ciudadano sin un programa social que cubra sus necesidades básicas, no son sino estrategias de sometimiento de la ciudad y los ciudadanos a “los intereses en materia territorial de las minorías dominantes” (*ibid.*).

En *El espacio urbano como ideología*, Manuel Delgado nos recuerda que bajo la ciudad neoliberal se busca un disciplinamiento del territorio urbano “plenamente arquitecturizado” (como el propuesto por Peñalosa), mientras se niegan “los usos practicados y la heterogeneidad de las acciones y los actores” (Delgado 18). El objetivo último de un plan de ordenamiento en el neoliberalismo es la “domesticación urbanística de los escenarios de la vida pública” (*ibid.*). Aparece entonces la ciudad como una vitrina, un entramado urbano sin personas que alteren el paisaje, sin desplazados reclamando sus derechos, sin pobreza y atractiva al turismo.

Esto propone un modelo de ciudad en el que “una clase media universal se dedicara al ejercicio de las virtudes de la buena urbanidad” (*ibid.* 17). La PSD de Uribe y el proyecto de ciudad neoliberal coinciden en buscar un “espacio público neutral y neutralizado” con tres funciones principales: primera, “asegurar la buena fluidez de lo que por él circule; segunda, “servir como soporte para las proclamaciones de la memoria oficial”; y, tercera “ser objeto de todo tipo de monitorizaciones que hagan de sus usuarios figurantes de las puestas en escena autolaudadoras del orden político, al tiempo que los convierta en consumidores de ese mismo espacio que usan” (*ibid.*).

Con el neoliberalismo como modelo económico, y la Política de Seguridad Democrática como proyecto social, las mayorías pobres en la ciudad están destinadas a permanecer en situación de precariedad. Con ambos casos, todas las dimensiones de la vida cotidiana (economía, educación, salud, transporte, administración pública), así como los “proyectos institucionales, políticas económicas y fiscales”, y el desarrollo de la ciudad, están “orientados a contener el colectivismo” (Ramírez Kuri 42, Escalante 18).

El discurso oficial durante esta época se construye en “oposición a lo público” al considerarlo ineficiente. Esto a su vez impide formas de organización social y comunitaria, y políticas y programas enfocadas en “contrarrestar las profundas desigualdades sociales y urbanas” (Ramírez et al 42). Bajo estas condiciones, el miedo y la sensación de indefensión ante la violencia y la criminalidad se

incrementan. Ante esta sensación de vulnerabilidad, los ciudadanos se repliegan al ámbito privado mientras entregan sus libertades a programas estatales que prometen soluciones simplistas mientras se nutren de ese miedo para promover su campaña ideológica. En *La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal*, Patricia Ramírez nos dice sobre esta relación Estado-Pueblo basada en el miedo que:

es posible que detrás de ese miedo esté el temor a las políticas que amortigüen la desigualdad estructural y urbana (por ejemplo, programas de vivienda de interés social, o atención a los ciudadanos con menores recursos). También en las políticas para la recepción de migrantes o refugiados. Pareciera que junto a la inseguridad hay un temor a que la democracia modifique las posiciones de los actores en la estructura social y que los sectores populares, o todos aquellos considerados “diferentes”, participen en las decisiones de los gobiernos en cualquiera de sus escalas. (Ramírez et al. 12)

El miedo urbano como base de las interacciones de los ciudadanos es una estrategia política de dominación neoliberal que permite aislar a los individuos mientras el Estado despliega programas que controlen el colectivismo y que eviten la posibilidad de que las mayorías pobres dejen de vivir su subalternidad con aceptación. Es a través de la exacerbación y posterior explotación de estas tensiones que se consolida un imaginario del miedo, a través del cual los estratos altos y medios pueden mantener una jerarquía social que les permite una relativa

comodidad. Naturalmente, estos miedos no son creados ex nihilo puesto que tienen una base real.

Es la magnificación, la sobrevaloración de estos miedos, que les permite transformarse en una suerte de política del miedo, en la que programas como la PSD construyen un nicho. Ahora, como ha sido explorado en los capítulos anteriores, los imaginarios urbanos como archivos de valoración se construyen no solo a través de discursos políticos sino también a través de la saturación de imágenes de violencia en los medios (controlados por las élites nacionales), y la producción cultural. Esta fascinación con narrar temáticas violentas, que en teoría exploran e intentan comprender la situación del país, se advierte también en la producción cinematográfica de las últimas décadas.

Imaginarios urbanos en el cine bajo el neoliberalismo

En un texto de 2008 Pedro Adrián Zuluaga se pregunta si la existencia de un nuevo cine colombiano es “¿Ficción o realidad?”.¹⁰⁸ La pregunta es sugerente porque propone que hay tal cosa como una categoría de cine colombiano, y que hay uno nuevo que se contrapone o por lo menos está en diálogo con el anterior. En lo que el discurso académico coincide, es que la realización de cine en Colombia ha sido precaria por falta de recursos y apoyos gubernamentales, lo que ha hecho que el cine como producto cultural palidezca frente a otras industrias culturales como la

¹⁰⁸ Zuluaga es uno de los escritores sobre cine más reconocidos del ámbito colombiano. Su blog “La pajarera del medio” actúa como archivo de las discusiones sobre la realidad del cine nacional –todas las citas provienen de su blog a menos que se indique lo contrario–.

literaria.¹⁰⁹ En la primera mitad del siglo XX, el cine en Colombia se desarrolla con lentitud, mayoritariamente porque el gobierno no entiende la relevancia del cine como “medio de expresión cultural”, lo que genera falta de apoyo económico para encontrar “el desarrollo técnico, y financiero y comercial de un cine nacional” (La Rotta 361).¹¹⁰

No fue sino hasta los años 70 que el gobierno intentó apoyar la producción cinematográfica con una serie de legislaciones conocidas como “la ley del sobreprecio”.¹¹¹ La nueva ley “disparó un boom de realización de cortometrajes (856 en total) con el propósito inicial de crear las condiciones industriales para la industria del largometraje”, y aunque hubo cantidad, la producción de largometrajes en masa que se buscaba nunca se concretó, y los resultados estéticos fueron “desalentadores” (Zuluaga, “¿Ficción o realidad?”).

¹⁰⁹ En *La ciudad visible: una Bogotá imaginada* Diego Cortés realiza una exploración de los paralelos entre la producción literaria y la cinematográfica, en la que vincula las novelas de Caballero y Chaparro con la apertura de “un nuevo panorama en el acercamiento literaria y plástico a una ciudad” (10). La crítica en general reconoce que “las imagerías literarias bien pudieron haberse convertido en el punto de partida de las representaciones cinematográficas de Bogotá”, pero “el accidentado y paquidémico desarrollo” del cine colombiano obligó a “los cinematografistas a realizar sus obras en adversas condiciones económicas que han limitado sus posibilidades expresivas y, mucho más, sus ambiciones temáticas” (*ibid.* 11). En general, esta falta de estabilidad logística y de infraestructura produce un atraso en “desarrollar un lenguaje cinematográfico”, a pesar de que Colombia cuenta con una gran tradición de contadores de historias en literatura (Osorio, *Comunicación* 35).

¹¹⁰ Para una discusión más detallada sobre la evolución del cine nacional en cinco etapas históricas, sígase este enlace al texto de Zuluaga, “Nuevo Cine colombiano. ¿Ficción o realidad?”: <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2008/05/nuevo-cine-colombiano-ficcin-o-realidad.html>.

¹¹¹ La resolución 315 de la Superintendencia de Precios pasada el 6 de septiembre de 1972 fijó una tarifa extra, un sobreprecio, en cada boleta de entrada a teatros que mostraran largometrajes y cortometrajes colombianos (Álvarez 360). En teoría, el dinero recaudado con esta iniciativa se invertiría en la subvención de largometrajes. Este intento de fomentar la industria cinematográfica nacional proponía una serie de condiciones para el material exhibido: los largometrajes no podían exceder 80 minutos, los cortos 7; no podría haber menciones a personas de la vida nacional ni se podían promocionar productos comprometidos con la financiación (*ibid.* 362).

La ley del sobreprecio muere en 1978 ahogada en la ineficiencia. A mediados de 1980 se crea Focine, lo que “disparó la producción en el país, al punto de seis largometrajes anuales en promedio, sin contar con un número similar de cortometrajes”, esta “bonanza” avanzó una cinematografía que se encontraba bastante incipiente en esta época (Osorio, *Comunicación* 31).¹¹² Este apoyo gubernamental generó gran cantidad de producciones, pero la calidad estética y narrativa continuaba siendo baja (Osorio, *Comunicación* 30; Zuluaga, “¿Ficción o realidad?”). Focine permitió la reactivación de la producción cinematográfica en Cali, Barranquilla y Medellín, al punto que se crearon 45 largometrajes a nivel nacional en este periodo (Zuluaga, “¿Ficción o realidad?”).

Paralelo a este crecimiento del cine también nacieron canales regionales, lo que significó un giro con el que se pasó de narrar una idea de identidad nacional a tener discusiones más regionales (*ibid.*). A principio de los años 90 se advierte una tendencia a narrar los conflictos urbanos, a enfocarse en las ciudades más que en las zonas rurales. Esta “preeminencia” de las ciudades, se puede explicar por fenómenos como “las imposiciones de la producción”, la intención de separarse del “realismo mágico macondiano”, por ser los directores más ciudadanos, y como “facilismo de los realizadores que abandonan lo rural y la reconstrucción histórica

¹¹² El gobierno de López Michelsen (1974-1978), a través del Decreto 1924 del 28 de julio de 1978, crea la Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE. Esta entidad se encargaba de fomentar el desarrollo de un cine en crecimiento pero que acusaba problemas de financiamiento. A pesar de sus muchos desaciertos administrativos, Focine constituye un importante paso en la consolidación de la maquinaria cinematográfica en Colombia (Álvarez 364).

sin antes haber agotado sus fuentes temáticas” (Cortés 12). El enfoque en las ciudades trajo consigo el tratamiento de temas como “el narcotráfico, la delincuencia, los desplazados y la marginalidad” (Osorio, *Realidad* 4).

Manteniendo estos factores como ejes narrativos, el “cine bogotano se inventó un país caricaturesco y estereotipado”, a lo que las otras ciudades respondieron en términos similares (Zuluaga, “¿Ficción o realidad?”); en cualquier caso, no es posible afirmar que se trate de “la expresión coherente de una cosmovisión urbana o de una búsqueda genuina de la cultura popular” (Cortés 12).¹¹³ Como en el caso del modelo de apoyo gubernamental que le precedía, Focine sucumbió ante problemas administrativos (liquidada en 1993), y presentó un esquema “completamente inviable” dado que la inversión en producción no estuvo acompañada de una “política de exhibición”, por lo que se produjeron películas, pero no se creó una audiencia para estas (Zuluaga, “¿Ficción o realidad?”).

La herencia de Focine fue una de producción en masa, pero sin la exploración de la calidad estética que desarrollara una semiótica del cine propia del ámbito colombiano. Es también en esta época en la que se consolida la violencia como eje

¹¹³ La cosmovisión urbana propuesta en varias de las películas masificadas colombianas está focalizada a través de la mirada de un sujeto de clase media-alta, que se supone es representativo del país. La identidad del país, nos dice Oswaldo Osorio, está signada por la clase media bogotana, una minoría en un país mayoritariamente pobre, pero que “aparece como el modelo del colombiano “común y corriente”, un colombiano que tiene casa propia, carro, que es profesional, o tiene un buen empleo y se conduce de forma políticamente correcta. Este colombiano también es heterosexual, blanco o mestizo “blanqueado” y por supuesto patriarcal, por no decir machista” (Osorio, *Realidad* 97). Así pues, un colombiano que es un buen consumidor para la ciudad neoliberal, que ha controlado el “pillo que carga dentro” (a decir de Mockus) y que entiende que lo que necesita el país “son historias que le den buena imagen como nación” (*ibid.* 22).

temático transversal de narración de historias –tal como en la literatura de la misma época, el cine se enfoca en narrar la marginalidad asociándola con la violencia, simplificando un fenómeno que como se discutió en capítulos anteriores es bastante complejo–.

En un texto canónico que explora la cinematografía nacional, Gaviria y Álvarez afirman que “la raíz del gran fracaso estético del cine colombiano es creer que las cosas son intercambiables, que es lo mismo un lugar que otro, un objeto que otro, una persona que otra” (43). Cabe recordar que este fenómeno de intercambiabilidad de fenómenos y actores también se ve en el discurso neoliberal de Álvaro Uribe y su PSD. En ambos sistemas argumentativos (el cine colombiano y la PSD), esta intercambiabilidad genera una sobresimplificación y se basa en estereotipos para construir sus narrativas. Lo que sugieren Gaviria y Álvarez para contrarrestar esta situación es que se parta de la condición sociohistórica para con base en esta desarrollar la narrativa.

De esta manera se evita que la realidad nacional aparezca solo de manera ilustrativa, como telón de fondo. Enfocarse en las condiciones sociohistóricas que anteceden a la violencia y la marginalidad narradas permiten que “el espectador se relacione conflictivamente con la imagen” (Gaviria y Álvarez 43). Al confundir a los actores indiscriminadamente (no es lo mismo un guerrillero que un paramilitar o un soldado del ejército), la violencia que retratan pierde cualquier valor político, banalizándola.

Que la violencia es indiscernible del proceso histórico colombiano es la conclusión a la que llega el estudio de O'Bryen sobre cine colombiano y violencia cuando afirma que las películas que analizó “represent a unique contribution to an emerging cultural discourse on violence processes of displacement to the transformative processes of modernity and post-modernity” (182). La sugerencia de O'Bryen es que la violencia es cultural, y que por ende su posicionamiento como eje narrativo es natural. La realidad de la violencia en el país deviene entonces “la columna vertebral del cine nacional”, y parece que no hay salida a la representación de situaciones violentas puesto que “entre más aciagos son los tiempos, más se empeñan los directores en hablar de lo que está pasando”; al punto que la proyección es que la violencia “siempre tendrá un protagonismo que ningún otro tópico podrá superar” (Osorio, *Realidad* 12).¹¹⁴ La fascinación del cine con esta violencia, a decir del aclamado director Víctor Gaviria, tiene un objetivo pedagógico, puesto que:

el cine tiene la misión de sacarnos del enredo de estar recibiendo una cantidad de noticias sobre la violencia, pero nunca comprender lo que la

¹¹⁴ Oswaldo Osorio es una de las voces más prevalentes en las discusiones sobre cine a nivel nacional. El Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica “Proimágenes Colombia” (una corporación civil sin ánimo de lucro creada bajo la ley 397 de 1997 -Ley General de Cultura), incluye su biografía reconociendo su “trayectoria” y su “lugar destacado en el cine nacional”: “Osorio es comunicador social-periodista, historiador, Magíster en Historia del arte, candidato a Doctor en Artes, investigador y profesor. Por varios años fue Coordinador de Programación del Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia y del Festival de Cine Colombiano de Medellín, Coordinador de la Muestra Caja de Pandora. Es el director de Vartex: Muestra de video y experimental y autor de los libros *Comunicación cine colombiano y ciudad* y *Realidad y Cine colombiano 1990-2009*”.
http://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=4126

violencia quiere decir, de superar esa estupidez mental de estar dando vueltas alrededor de unos hechos que no se entienden, porque los periodistas no pueden, no son capaces y no deben, digámoslo, salirse de ese automatismo de una serie de noticias y de hechos que están desvinculados de la historia. O sea, desvinculados de un proceso que nos permita entender de dónde vienen, hacia dónde van, cuáles son realmente los personajes y los protagonistas de esos hechos, cuáles son los sentimientos que están ahí. El cine tiene la obligación de darle un sentido a esa violencia. (Gaviria 86)

Así propuesto, el cine actuaría como una suerte de conciencia colectiva que permite asignar sentido a diversos actos violentos que han marcado distintos momentos históricos en Colombia. Al final de la cita, Gaviria sugiere que no se pueden ni deben desvincular esos actos de violencia de las situaciones sociales y políticas que los fomentan, de lo contrario se corre el riesgo de sugerir un continuum de la violencia como defensorio del espíritu nacional.

El problema es que este no es el caso en el cine colombiano –tampoco lo es en la mayoría de las novelas que se analizan en este estudio– en donde la violencia se explota con morbo y con intenciones críticas superficiales en el mejor de los casos. Al contrario, realizadores y académicos contribuyen a difundir la idea de que la violencia es el factor unificador de una comunidad imaginada colombiana. Por ejemplo, hablando de la situación cultural del país, Jaramillo asevera que:

el desarrollo de procesos de identidad colectiva que permitan un mejor y más armónico desarrollo de la cultura en Colombia se encuentran condicionados por las múltiples formas de violencia que vive este país. De ella se desprenden las pérdidas sociales más representativas de la sociedad colombiana, expresadas en los diferentes bienes culturales. Pobreza, exclusión, abandono, desamor, explotación, guerra, ilegalidad, inseguridad, son realidades y pérdidas que han provocado el letargo”. (Jaramillo 19)

Al sobredimensionar la violencia como factor definitorio de la colombianidad, las discusiones del sector cultural contribuyen a la simplificación de fenómenos en los que se requiere claridad y especificidad. En el caso particular del cine, esta sobreexposición de la violencia, aunque se haga con “aparente intención crítica”, refuerza inevitablemente imaginarios de “decadencia y degradación”, contribuye a “una parálisis de la movilización social”, y normaliza narrativas que “nos sumen en la melancolía” (Zuluaga, *Cánones y discursos* 88). Aunque no es solo la banalización de la violencia lo que nos sume en la melancolía, juega también un rol importantísimo la vinculación de esa violencia con las comunidades marginales y los espacios que habitan.

Esta no es una preocupación nueva. En 1978 Luis Ospina y Carlos Mayolo presentaron *Agarrando Pueblo*, una exploración precisamente de esa explotación de la marginalidad con “claras intenciones de venderla de forma sensacionalista” (Osorio, *Realidad* 79). Este famoso falso documental acuña el término

“pornomiseria” para referirse a la manera en la que se documenta la realidad de manera estratégica para mercantilizar la pobreza latinoamericana, exotizándola. La fascinación entonces con lo marginal es explotada frecuentemente, consolidándola como “una tendencia que se apoderó del cine colombiano” (*ibid.*).¹¹⁵ De manera que la fascinación por la marginalidad se conjuga con enfoques acrílicos de análisis de la violencia para producir narrativas que perpetúan la idea de que es en los grupos más pobres en donde se agazapa la violencia y la criminalidad: es esta quizá la marca del nuevo cine colombiano.

Ese nuevo cine colombiano de pretendido compromiso político, autoproclamado “cine de calidad” (Osorio, *Comunicación* 39), existe sin embargo tan solo en conversaciones entre las élites intelectuales del país. El cine de autor con el que antes del cambio de siglo se identificaba al cine nacional tiende a subvalorar el aspecto narrativo, enfocándose en recursos virtuosistas que opacan la historia, lo que hace de estas producciones objetos impopulares (*ibid.* 33). Puesto que se trataba

¹¹⁵ Cabe anotar que no todo el cine nacional ha pretendido ser comprometido con las luchas sociales y con el esclarecimiento de los hechos que fomentan las violencias. Durante los años ochenta y noventa, se desarrolla la televisión nacional enfocándose en temáticas que se alejan de cualquier discusión de tipo político. Esta simplificación y escapismo que presenta la televisión nacional en sus franjas de entretenimiento (Colombia posee una gran tradición de telenovelas y programas humorísticos que se consolidan en ámbitos internacionales). Este contexto es importante, porque la polarización televisión-cine que se acusa durante el periodo de Focine (Zuluaga “¿Ficción o realidad?”), se difumina con la producción de películas que buscan el “beneplácito de la taquilla fácil” y se conectan más con narrativas de temas populares. Un ejemplo de esto es la propuesta de Dago García, que ha desarrollado películas llenas de clisés, humor soso, de simplificaciones, de apelaciones a un espíritu nacional acrílico y de distanciamiento (o tratamiento superficial) de temas políticos (*ibid.*; Osorio, *Realidad* 22, 97). Puesto que los riesgos sociales de estas narrativas simplistas ya han sido abordados en profundidad por Osorio y Zuluaga entre otros, prefiero enfocarme en los sistemas de representación de la marginalidad de películas que generalmente han sido entendidas como pretendidamente críticas, como es el caso de *La sociedad del semáforo* de Rubén Mendoza y *Como el gato y el ratón* de Rodrigo Triana.

de cine “para la intelectualidad que muy pocas veces va a cine” (*ibid.* 34), es normal que el público nacional se sienta desconectado de sus representaciones.

Si no hay un diálogo directo con las mayorías, si estas no se sienten representadas en lo que ven, entonces no es sorpresa que entiendan el cine nacional “desde una experiencia de rechazo casi instintivo” (Zuluaga, “¿Ficción o realidad?”). A pesar de esto, la crítica continúa afirmando que este tipo de película no prospera en parte a causa de la existencia de “un público con escasa educación y aún menos conciencia política” (Osorio, *Comunicación* 39). Tampoco puede ser sorpresa entonces que el cine mainstream haya acuñado una esquina discursiva para comunicarse con esas mayorías, aunque fuera con narrativas simplistas y recurriendo a todos los clisés ya probadamente exitosos de la televisión.

El tratamiento hiperestetizado de la marginalidad en películas de autor, el hermetismo de sus modelos narrativos, y la sobresaturación de imágenes de violencia sin proponer ni una exploración crítica a sus orígenes ni una salida a sus consecuencias, aliena a las mayorías que prefieren la alternativa facilista que presenta el cine mainstream. Este cine masificado adquiere prevalencia con la ley de cine que se pasa en 2003, cuando Álvaro Uribe empezaba su presidencia.¹¹⁶ Dado

¹¹⁶ Un artículo aparecido en 2013 en el periódico El País titulado “La Ley que hizo florecer el cine colombiano” realiza un análisis mayoritariamente positivo de la Ley 814 de 2003 “mejor conocida como Ley de Cine”. Esta ley impulsó la producción nacional a través de estímulos tributarios que incentivaban la inversión a proyectos cinematográficos nacionales. Bajo esta ley, tan solo en 2012 se estrenaron 22 películas, lo que sugiere, según el artículo, que “el cine nacional vive el mejor momento de su historia gracias al desarrollo de una política pública que ha fortalecido el sector”. A 10 años de su creación, se incrementó la asistencia del 3.3% al 7,8% en todo el país, un “poco más de 40 millones de espectadores”, también se ha alcanzado un sonoro reconocimiento internacional, y se financiaron algo más de 79 producciones de largometrajes. Algunas de las películas más reconocidas que

el ataque que la subida de Uribe al poder significó a las estructuras democráticas del país, así como el “obtuso nacionalismo” que propone, el campo cinematográfico deviene un “escenario privilegiado de contienda ideológica” en la primera década del siglo XXI (Zuluaga, “Contiendas ideológicas”).

¿Cómo se posicionan las películas producidas bajo la ley de cine frente a los embates autoritarios y populistas del gobierno Uribe? Una tipología de los filmes más conocidos puede iluminar esta situación. Al respecto nos dice Pedro Adrián Zuluaga en una entrada de su blog de 2008:

La gran mayoría de las películas nacionales recientes responden a una lógica de lo instintivo por encima de lo racional, para dar satisfacción a ese público zombificado. Muestran una realidad atroz (incluso el mundo representado en las comedias más evasivas es verdaderamente espantoso e invivible) y no plantean ninguna salida. Es un mundo apocalíptico donde todos a coro reaccionan a instintos básicos de poder y supervivencia, sin posibilidades, siquiera mínimas, de vivir de acuerdo a proyectos éticos o colectivos, un mundo fracturado, hecho pedazos, pero que satisface instintivamente en tanto nos blindo frente a soluciones racionales que implican paciencia, juicio

componen este corpus de producciones bajo la ley de cine son: *Soñar no cuesta nada* de Rodrigo Triana, *Sumas y restas* de Víctor Gaviria, *Bluff* de Felipe Martínez, *El colombiano dream* de Felipe Aljure, y *Esto huele mal* de Jorge Alí Triana. Se puede seguir la discusión detallada de estadísticas en este enlace:

<https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/la-ley-que-hizo-florece-el-cine-colombiano.html>

y elaboración, y favorece, en cambio, las vías de hecho. (Zuluaga, “¿Ficción o realidad?”)

Aunque posen como cine crítico, películas como *Perro come perro* de Carlos Moreno, *El colombiano dream* de Felipe Aljure, *La ministra inmoral* de Celmira Zuluaga, *Como el gato y el ratón* de Rodrigo Triana, e incluso *La sociedad del semáforo* de Rubén Mendoza, presentan narrativas derrotistas, en las que los personajes están destinados a fracasar en sus intentos por transgredir el estatus quo. Caracterizadas por una anomia moral y sugiriendo de nuevo que la violencia y el engaño son parte esencial de los colombianos, las narrativas propuestas por estas películas son deterministas.

La simplificación de la realidad nacional, el derrotismo, la estigmatización de los grupos marginales que muestran estos filmes, y la no exploración de una posible confrontación o salida a los conflictos nacionales, son factores que “resultan ideales para gobiernos autoritarios” (Zuluaga, “¿Ficción o realidad?”). Esto es particularmente relevante en el contexto de la Política de Seguridad Democrática de Uribe que se basa precisamente en simplificar narrativas y soluciones acudiendo a la negación del conflicto y la creación de un “otro” narcoterrorista.

Podría trazarse entonces un paralelo entre el discurso de la PSD y los sistemas de representación de las películas bajo la ley de cine: ambas mantienen una fachada democrática (apelando a valores grandilocuentes), al tiempo que son maniqueístas y perpetúan ideas esencialistas de unidad nacional. En ambas se

estigmatiza la marginalidad (los pobres en las películas, el narcoterrorismo en el discurso de Uribe), ambas explotan los miedos urbanos para promover sus agendas ideológicas, y ambas despolitizan la protesta o cualquier alteración del orden establecido (Uribe criminaliza la diferencia, las películas sugieren una idea innatista y ahistórica de la violencia).

Contrarrestar el poder de difusión de estas ideas simplistas y populistas requiere perspectiva histórica, exploración profunda y específica de las fuentes de los males sociales, un diálogo honesto y dispendioso con una historia de elitismo y exclusión; en últimas, un acercamiento político y no someramente social.¹¹⁷ Pero en un panorama social colombiano que optó desde 2002 por un proyecto ultraconservador de derecha “da mucho más resultado –en votos y en espectadores– preservar el orden que insinuar una mínima alteración del mismo”, sin importar que un tal orden “sea el producto de una larga historia de exclusión social” (*ibid.*).

Para concluir esta panorámica sobre el cine en Colombia durante los años neoliberales: si el miedo urbano –exacerbado por la saturación de imágenes de violencia y criminalidad– es una estrategia política de dominación neoliberal que busca controlar el colectivismo, entonces la producción cinematográfica colombiana ha facilitado consolidar esos imaginarios del miedo. La fascinación acrítica con

¹¹⁷ Osorio entiende que el cine de esta década tiende a ser social, pero no político: “en el cine social son fundamentales conceptos como los de grupo, colectividad y valores sociales, es un cine que hace referencia a una realidad más concreta, la de la gente, sus posibilidades y su situación; el cine político, en cambio, alude a un objeto más abstracto: los juegos de poder y la lucha entre el poder y la sociedad (...) cuando el cine social trasciende la descripción o recreación de esa realidad y comienza a plantear soluciones, ya se convierte en cine político” (Osorio, *Comunicación* 41-42).

narrar instancias de violencia sin la exploración del contexto en el que esta nace perpetúa ideas innatistas de la violencia, una violencia que se explica desde una idea absurda y mediocre de que está imbuida en la idiosincrasia nacional.

Al sobredimensionar la violencia, la criminalidad, y el engaño como un imperativo cultural, estas narrativas están apoyando (intencionalmente o no) los preceptos del neoliberalismo y la Política de Seguridad Democrática de Álvaro Uribe. Esta perspectiva determinista y unidimensional sobre el país, aunque “intente fungir de anti-espectáculo” (*ibid.*), continúa explotando la violencia y el miedo como motores narrativos sin proponer salida alguna a la situación.

Estas características hacen que el cine colombiano, y sus representaciones de marginalidad y violencia (así como su pretendida relación causal), se alíen con los intereses de las élites neoliberales, entre las que se cuenta Álvaro Uribe y su proyecto populista de nación. Las siguientes páginas son una exploración de estos peligrosos sistemas de representación de la marginalidad en el cine del nuevo milenio, empezando con *Como el gato y el ratón*.

Desplazamiento y marginalidad en *Como el gato y el ratón* de Rodrigo Triana

La escena que abre este capítulo, en la que se detalla el espacio geográfico y el universo cinematográfico de *Como el gato y el ratón*, retrata un barrio marginal al sur de Bogotá y las penurias en las que viven sus habitantes por no tener acceso a servicios básicos. La película, según es descrita en su página oficial, cuenta las

interacciones de una comunidad de “familias desplazadas a causa de la violencia” que se instala en el sur de la ciudad y que lucha por incluirse en el proyecto civilizador que le garantice el acceso a la anhelada ciudadanía.¹¹⁸

Esto se ejemplifica con su lucha por obtener el servicio de electricidad en el barrio; un proceso que los ha llevado a esperar más de diez años a que el Estado atienda sus necesidades básicas y que desencadena “una serie de incidentes y bromas que van contando la historia de esta película”, y que concluyen con la muerte de la comunidad misma. Concluye la sinopsis afirmando que la historia de la película es “reflejo y esencia de nuestra colombianidad”.

Estrenada en 2002, la película de Rodrigo Triana “tuvo un paso efímero por los cines nacionales” y se leyó como una apuesta novedosa porque se rodó en “dos barrios del sur de Bogotá (Mirador de la Estancia y Villamercedes)”, contó con la participación de los vecinos, y presentó una narrativa que se alejaba del tropo de la narcoviolencia (Morgan, “Para vivir” 503). Esta cinta fue producida con apoyos financieros parciales del Ministerio de Cultura, del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia y producida por Clara María Ochoa y United Angels Productions.¹¹⁹

¹¹⁸ Todas las citas de este párrafo provienen de la descripción oficial que se puede encontrar en este enlace: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=258

¹¹⁹ También patrocinaron la película reconocidas marcas de productos y servicios del sector privado. Entre ellos resalta el grupo CODENSA (la empresa privada multinacional que desde 1997 maneja el servicio de gas y energía en Bogotá), Avantel, la Empresa de Energía, Postobón (la empresa de bebidas azucaradas más grande de Colombia, propiedad del grupo Ardila Lülle) y Aguardiente Néctar.

Ampliamente laureada en el ámbito nacional e internacional, la película ha tenido una mayoritariamente buena recepción (Osorio, *Realidad* 94).¹²⁰ Un sector de la crítica ha valorado positivamente la propuesta de la película porque entienden que denuncia las dificultades de las comunidades desplazadas y que discute “la ausencia del Estado, la violencia, la relación con la criminalidad, la evidente falta de educación y oportunidades” que acusan estos grupos marginalizados (*ibid.*).

Osorio entiende también que “la construcción que hace el cine colombiano de la marginalidad del país” –de la cual *Como el gato y el ratón* es representativa– ha sido “un acercamiento por lo general honesto y sin muchos signos de la vieja pornomiseria, concentrándose incluso más en el aspecto humano que en el social” (*ibid.*). Su lectura de la película propone además que las representaciones de la marginalidad de este tipo cuentan “con la simpatía del público y que son el principal punto de contacto de la cinematografía nacional con el cine latinoamericano y su tradición social y realista” (*ibid.*).

Uno de los primeros intercambios entre los personajes refuerza esta idea de que se trata de una denuncia enfática de las difíciles condiciones por las que

¹²⁰ Algunos de los premios principales que ha recibido la película en Colombia incluyen el Premio de Apoyo a la Producción, así como el Premio de Apoyo a la Postproducción (2002), ambos otorgados por el Ministerio de Cultura. También recibió el premio a la dirección de cinematografía (1998); el de Dirección de Cinematografía (2000); mejor película colombiana en el 19º Festival Internacional de Cine de Bogotá (2002). A nivel internacional, algunos de los reconocimientos incluyen el Premio de apoyo al guion, Ministerio de Relaciones Exteriores y de la Cultura (Fonds Sud, Francia, 1999); Premio de apoyo a la postproducción, Ministerio de Relaciones Exteriores y de la Cultura (Francia, 2001); Sol de Oro, Cita de Biarritz, Festival de Cine y Cultura de América Latina (Biarritz, Francia 2002). La lista completa de premios se puede consultar en la página oficial de la película: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=258

atraviesan aquellos removidos de su territorio por el conflicto interno: “nosotros para el gobierno no somos nada. Somos ahí una partida de desplazados, ni siquiera somos ciudadanos”. Una denuncia enfática que se refuerza en la voz de Consuelo cuando expresa que “nosotros estamos destinados a morir en esta porquería de barrio. Sin agua, sin luz, sin teléfono. Solo con un poco de agua bajo los pies. Y con la esperanza estúpida de llegar a ser alguien en este país” (*Como el gato* 7:51-8:10).

El tono de la denuncia sugiere que la película se asocia con valores progresivos y democráticos, con lo que es entendible que esa primera escena pueda transmitir esta idea incluso a un crítico experimentado como Osorio. Sin embargo, un análisis un poco más detallado revela que la denuncia es vacua, y que en realidad nos encontramos ante una de esas narrativas que se alía con los valores neoliberales de estigmatización y criminalización de la pobreza, contención del colectivismo, y esparcimiento de miedos urbanos a través de propuestas simplistas y alarmistas que confirman los miedos que las clases medias y altas tienen sobre los desplazados.

Aunque en la superficie la película promueve valores democráticos con un pretendido “calco de la realidad”, esa “imitación servil es una imagen tremendamente deformada, que es aceptada como verosímil o creíble por el efecto de su repetición” (Zuluaga, “¿Ficción o realidad?”). La falsa denuncia refuerza ideas de correlación (y en algunos casos causación) de la pobreza con la criminalidad. La historia, los personajes, y los espacios conforman una suerte de parábola que busca

apoyar el sistema de valores (morales, económicos, de convivencia social) de la clase media neoliberal.

La caricaturesca trama de la película y su humor soso y lleno de clisés recuerdan el tono de programas televisivos populares. Esto es importante porque se nutre de una codificación elaborada que se ha construido en el medio televisivo y que desde finales de los años noventa “se entregó al costumbrismo subsidiario de la televisión, con sus estrellas y su mirada simplificada del país” (Zuluaga, *Contiendas ideológicas*). Los estereotipos aparecen desde el momento en el que los personajes suben la pedregosa montaña y caminan laboriosamente por las calles destapadas a ritmo de carnaval y aupados por el aguardiente Néctar que consumen.

Una representación de la pobreza codificada y que busca el máximo de reconocimiento emocional de una audiencia de clase media. No solo se nos sugiere que los pobres viven de fiesta y alcoholizados, sino que en la musicalización de la película (ambientada a ritmo de clásicos populares en la voz de una artista popular reconocida como Marbelle) se está apelando a una audiencia que identifica los géneros y los artistas y los relaciona con un sistema de valores específico de las clases populares.

Los personajes celebran la instalación del cableado del alumbrado público y la voz del edil del barrio (irónicamente llamado Kennedy) anuncia: “La alcaldía por fin nos reconoce como parte de esta ciudad. Ya tenemos respaldo. ¡Por fin tenemos estatus! Y es un estatus que nos hemos ganado con nuestro propio esfuerzo. ¡Sí,

somos pobres, pero esta es una comunidad con mucha verreaquera! ¡Qué viva La Estrella!" (*Como el gato* 11:34-12:05). Este es el momento idílico de la película en el que se nos presentan "paz y armonía" en la comunidad, así como "solidaridad y propósitos en común" (Osorio, *Realidad* 92). Pero ese instante bucólico es efímero porque el alumbrado ha sido instalado, pero no ha llegado a las casas de la comunidad. Aunque lo lógico sería esperar un poco más (ya han esperado 15 años), el hobbesianismo social de la película recurrirá a lo "establecido biológica y culturalmente como destino nacional: el salvaje individualismo, la creatividad para la trampa, el entusiasmo por la ilegalidad" (Zuluaga, "¿Ficción o realidad?").

En cualquier caso, luego de mucha deliberación, y enmarcado en escenas que explotan el espacio con lentes tremendistas y morbosos, los habitantes de la estrella deciden piratear el servicio de energía que no les ha aún sido instalado por el gobierno porque, como le argumenta Cayetano a Kennedy, "la luz está en el cable. Nos dieron papaya, partámosla y se acabó la joda". Kennedy se opone invitando a la comunidad a seguir la vía legal, pero Cayetano sigue su persuasivo discurso diciéndole a la gente que "la ley no funciona acá, cuando llegamos hace 15 años también nos dijeron que era contra la ley, pero acá estamos ... vamos a coger la luz" (*Como el gato* 16:55-17:26). De esta manera desacredita la postura de Kennedy de que han hecho las cosas legalmente y es mejor esperar, sugiriendo de paso que desde su concepción 15 años atrás, la comunidad fue construida desde la ilegalidad, con lo que su incorporación a la comunidad nacional se enturbia aún más.

Este clisé del colombiano tramposo, encarnado en este caso en la figura del desplazado, sugiere la ilegalidad y la criminalidad como parte de la idiosincrasia nacional. También propone una paradoja ideológica para la película que por una parte exhibe supuestos valores democráticos, al tiempo que confirma los estereotipos de criminalización de la otredad. En la película, este gesto idiosincrático es el detonante para que del idilio y la unidad comunitaria devengan violencia, recelo, e individualismo. Lo notorio es que no es solo la producción cultural la que replica estos dañinos estereotipos, también la crítica presenta estas disonancias argumentativas.

Así lo confirma Osorio cuando explica las razones por las que la película “retrata” la decadencia social después del momento inicial de unidad, arguyendo que “con tanto problema al acecho y con el miedo y la violencia como elementos prácticamente inherentes a la conciencia colectiva (porque es una comunidad de desplazados por la violencia en los campos del país), esa armonía y ese equilibrio son precarios” (Osorio, *Realidad* 92). Su lectura propone el miedo y la violencia como parte inherente a la “conciencia colectiva” (lo que recuerda la iniciativa de Mockus de “controlar el pillo que llevamos dentro”) y sugiere que ambas son parte intrínseca de estos personajes “porque” son desplazados y fueron ellos mismos violentados. Ambas propuestas facilistas perpetúan la idea de un continuum de la violencia, desvistiéndola de su contexto histórico y social originales, al tiempo que contribuyen a la estigmatización de los desplazados.

Tanto la película como la crítica nos sugieren que los desplazados son per se díscolos y que por ende un proyecto comunitario que los incluya es inviable. Los pobres, según la moral conservadora de la película, no tienen cabida en la comunidad imaginada de la ciudad, puesto que su presencia atenta contra la “armonía” y el “equilibrio”, volviéndolos “precarios”. De hecho, Osorio se refiere al barrio en el que transcurre la historia como uno de “invasión bogotano”, y afirma que estos están caracterizados por el “desplazamiento, desamparo, doble moral, carencias materiales, desgobierno, violencia, injusticia social, y un penoso etcétera que muchos colombianos niegan o, lo que es peor, observan con criminal indiferencia” (*ibid.*).

Aunque se proponga denunciar estos males, los vínculos entre marginalidad y violencia se refuerzan en esta frase. Es particularmente iluminador que se refiera al barrio como de invasión, cuando en realidad se trata de ciudadanos en situación de desplazamiento y vulnerabilidad (en su defensa, la idea de “barrio de invasión” es un lugar común en el discurso mediático colombiano), y que asocie todas estas condiciones al desplazamiento sin siquiera pensar en contextualizarlas.

Todos estos son clisés ya codificados por décadas de discurso neoliberal de criminalización de la pobreza, y son replicados por la crítica y las producciones culturales sin dudarlo, aludiendo a lo que Zuluaga denomina “el discurso del conformismo institucionalizado” (Zuluaga, “¿Ficción o realidad?”). Un conformismo peligroso si se tiene en cuenta que estas apuestas discursivas pretenden denunciar

las desigualdades y que además el cine es, como sugiere Gaviria, una suerte de conciencia colectiva. La disonancia argumentativa –de querer denunciar situaciones antidemocráticas al tiempo que las perpetúa– continúa al enunciar que *Como el gato y el ratón* construye sus personajes “prescindiendo de estereotipos y caricaturas”.¹²¹ También, al aseverar que:

cuando ya el espectador conoce esa realidad y su dinámica y cree que el interés de la historia está centrado en un *estudio antropológico y social*, en un *retrato de costumbres* sobre la vida de la gente en un barrio marginal, el relato *le saca el cobre* a los personajes, develando su *verdadera naturaleza*, esa *naturaleza nacional de intolerancia, violencia y mezquindad*, y entonces la historia empieza a cambiar de tono. Primero se torna oscura, como comedia negra, para ir enturbiándose mucho más en dirección de la tragedia y luego la hecatombe”. (Osorio, *Realidad* 94, énfasis agregado)

¹²¹ Esta afirmación de que la película no recurre a estereotipos no podría estar más errada. A lo largo de la historia queda claro que “el guionista y el director optaron por buscar el humor en personajes bidimensionales que representan una serie de tipos” (Morgan, “Para vivir” 504). Por ejemplo, el único personaje afrodescendiente no tiene nombre siquiera, los personajes le llaman “Negro”. Es una figura totalmente instrumental que encarna la figura de los habitantes de calle y es “víctima de los prejuicios de los otros habitantes del barrio, que luchan por elevarse por encima del nivel de este ser degradado” (*ibid.*). Cuando deciden robarse la luz, la comunidad elige a “Negro” para la peligrosa tarea, por ser el que menos tiene que “perder entre nosotros”. A pesar de su ayuda, la degradación que sufre por parte de los otros miembros de la comunidad es atroz: “Negro mugroso indigente de quinta, por qué no se larga a comer carroña”. La figura del indigente que se conecta con la del desplazado ya ha sido explorada en los textos de Fayad, Perozzo, y es también el protagonista del siguiente estudio de caso con *La sociedad del semáforo*. Para una tipología de los personajes, véase el texto de Morgan “Para vivir todos del mismo lado” (504-505).

La “verdadera naturaleza” a la que se refiere Osorio aparece en la película con una serie de microagresiones que sobrevienen luego del robo de la luz y que marcan un escalamiento de la violencia que efectivamente termina en “la hecatombe”. Desde la matriz ultraconservadora de la película, la ilegalidad en que incurren al robar la luz debe ser castigada con la destrucción misma de la comunidad. Un discurso simplista que paralela al de la PSD en la que se busca eliminar al enemigo narcoterrorista para que finalmente fluya la paz y la seguridad.

La trama presenta una retahíla pseudo humorística de acontecimientos violentos que se desencadena con el robo de la luz y enfrenta a las dos familias más representativas de la comunidad, los Cristancho y los Brochero, al punto de llegar a dividir el barrio en “dos bandas armadas que finalmente se enfrentan en la cancha de fútbol, con machetes, palos, y barras de hierro (Morgan, “Para vivir” 506).¹²² Así que “la naturaleza de intolerancia, violencia y mezquindad” son las culpables de que

¹²² En su análisis de la película, Nick Morgan resume la trama de esta manera: Cuando Cayetano no mueve un cable que pasa por el patio de los Cristancho y Consuelo recibe el “corrientazo” se desata la pelea. Miguel le corta la luz a Cayetano durante un partido de fútbol; Cayetano mete una rata en la changa de Miguel; Consuelo arruina la fiesta de cumpleaños de Edson; los Cristancho matan el gato de los Brochero; los Brochero incendian la casa y el negocio de los Cristancho, y para rematar, Edson seduce a Giovanna para deshonorar a la familia Cristancho (Morgan, “Para vivir” 506).

Quizá como para justificar el título de la película, el gato negro de los Cristancho (cuyo apellido alude al catolicismo colombiano) aparece en cada una de las instancias en las que escalan las rencillas. Justo antes de que cada personaje decida hacer una afrenta a un compatriota, aparece el gato acompañado de un manejo de cámara y musicalización que crean un ambiente ominoso. El gato negro en la semiótica de la película acompaña cada una de las instancias violentas como un recordatorio mítico de la violencia por venir, también parece ofrecer una oportunidad para solucionar el conflicto de manera pacífica, presentando una opción moral y otra que no lo es. Como es de esperarse en el microcosmo de la película, los personajes siempre optan por la solución inmoral. Se sugiere que, si los personajes hubiesen reaccionado de manera diferente, bien podrían haber evitado la continuación de la violencia y su eventual muerte.

en el microcosmo de la película se pase de la celebración a la confrontación generalizada.¹²³

Otra de las paradojas que presenta la película es la de sugerir la naturaleza díscola y violenta de los pobres y los desplazados, al tiempo que presenta la servil aceptación de su situación. Una conversación entre Brochero y Cristancho abre con el estereotipo del pobre alcohólico cuando el primero reconoce su situación de vulnerabilidad económica y se pregunta qué hacer para superarla, “¿qué más hace uno de pobre y varado?”, a lo que agrega: “jartar para ahogar las penas, hermano” (*Como el gato* 27:55).¹²⁴

La conversación continúa con la aceptación y casi celebración de las condiciones sociales en las que están imbuidos: “vivimos dignamente, al contrario de mucha gente tenemos un lote, una casita y no pagamos impuestos”, ante lo cual este último responde “Ni luz”. Entre risas, Miguel sigue en sus reflexiones: “¿Sabes una cosa compadre? Yo no cambiaría mi vida por la de ningún gomelito ricachón de esos que no sabe en qué gastarse la bendita plata. Yo tengo lo que necesito, mi casita, mi carrito, mi negocio, mi luz, mi vieja, mi compadre, y una hijita divina a la que adoro” (*Como el gato* 28:00-28:15). La conversación es una clara alusión a la rígida

¹²³ En otra lectura simplista e irreflexiva de la película, Osorio refuerza la relación causal entre desplazamiento, marginalidad, y violencia: “Los habitantes del barrio de invasión La Estrella, son todos desplazados de la violencia que asolaba sus lugares de origen. Por eso llegaron a la ciudad, por eso se instalaron como pudieron en ese morro sin agua y sin luz eléctrica, y también por eso se trenzaron en esa mortal contienda entre vecinos, porque la violencia era la única forma de relación que conocían desde que la padecieron en sus pueblos y veredas” (Osorio, *Comunicación* 24).

¹²⁴ “Jartar” es un coloquialismo usado por las clases populares colombianas para referirse al consumo de alcohol.

estratificación social de la sociedad colombiana, pero para superarla se olvidan de “la solidaridad con una comunidad que tanto ha luchado por el reconocimiento” (*ibid.*). Esa solidaridad se reemplaza por “el individualismo que tanto marca a la clase media colombiana” (*ibid.*).

Podría argüirse que estas representaciones paternalistas y simplistas son “bien intencionadas”, pero la intencionalidad no es una categoría de análisis cultural relevante. Por el contrario, sorprende la candidez con la que Triana valida estos esencialismos en una entrevista de noviembre de 2002 con *El País de Cali*, cuando asevera que “no hay discusión, triunfo o derrota que no termine en sangre. Parece ser la idiosincrasia del colombiano. Nos entendemos muy bien a punta de bala y machete. Ese es mi dolor y por eso fui tan descarnado en la cinta”.

Una perspectiva que no ha cambiado con el tiempo como lo confirma otra entrevista de agosto de 2017 para el periódico de entretenimiento KIENYKE en la que revisita con nostalgia la producción de *Como el gato y el ratón*. En la entrevista menciona su predilección por historias que hablen del país “que uno las ve y siente colombianas”, habla de un imperativo que lo lleva a “hablar de lo que vive”, de que estas historias “son las que conquistan mi corazón”. También se legitima como entendedor de la cultura social colombiana cuando asegura: “Conozco muy bien a mi país y conozco su idiosincrasia”.¹²⁵

¹²⁵ Adjunto otro apartado de la misma entrevista que ejemplifica la poca reflexividad con la que entiende el impacto social que puede tener su ficcionalización de la marginalidad. Además, confirma la conexión entre cine y televisión que fue discutida anteriormente en este capítulo y a través de la cual se codifican y simplifican las

El clímax de la película llega con la confrontación entre la comunidad ahora dividida en dos bandas armadas. Llueve copiosamente y los rayos iluminan parcialmente los rostros y las armas de los desplazados violentos, enfatizándolos. Los primerísimos planos a los rostros de los personajes enceguecidos por la ira los animaliza, y la única voz del raciocinio viene de Kennedy, que intenta controlar a la turba enardecida “¿Así es que vamos a arreglar los problemas acá en la estrella? ¿A lo colombiano? ¿A las patadas?” (*Como el gato* 1:21:00), es de nuevo, la colombianidad definida por la violencia. Una violencia que es todas las violencias como sugiere un abuelo senil que al presenciar la confrontación grita “llegaron los chulavitas, todos a las trincheras”, aludiendo a las bandas armadas que protegieron los intereses conservadores entre 1948 y 1953, en el periodo conocido como La Violencia. La colombianidad marginal, sugiere la película, está condenada a llevar esa violencia interiorizada y a repetirla per saecula saeculorum.

Convertido el barrio en una guerra campal, lo único que queda es escapar. Kennedy le grita a la turba sorda que “fuimos mejores cuando éramos murciélagos, porque convivíamos, en paz en la oscuridad. Pero desde que llegó la luz, nos enceguecimos” (*Como el gato* 1:20:56). Una frase que animaliza a los desplazados, al tiempo que sugiere que habría sido mejor no recibir la luz (ambiguamente

exploraciones del conflicto: “Pero esta película que quiero demasiado porque llegó en un momento de mi vida en que la necesitaba. Me sentía un poco estancado, no me hallaba ... Estaba haciendo televisión y tuve una crisis, luego unas personas hablaron de mí, yo venía muy bien y de pronto todo se derrumbó. Fue un momento difícil. Hacer la película me despertó, me hizo tomar fuerzas. También me hizo ver el cine y la televisión de otra manera. Después de eso hice cosas muy buenas, además me dio muchos premios y fui a muchos festivales. Esa película me subió el ánimo y me devolvió la seguridad”. Se puede leer la entrevista en este enlace:

<https://www.kienyke.com/tendencias/entretenimiento/rodrigo-triana-peliculas-y-novelas>

presentada para significar electricidad o que es mejor aceptar con resignación las condiciones de precariedad). Pero el argumento no convence a aquellos que ya están trenzados en mortal batalla.

En su escape, Kennedy se encuentra con “la doctora”, una abogada y única representante de la clase media, y le advierte que “no vaya a salir” porque “allá afuera la pueden matar” –una advertencia para la clase media para que no vaya a esas tierras salvajes y violentas–.¹²⁶ La “doctora” le sugiere que llamen a la policía, pero la respuesta histórica de Kennedy es contundente: “No, doctora, aquí la policía no sube, usted tenía razón, esto es tierra de nadie” (*Como el gato* 1:19:00-1:19:35). En medio de la batalla, una bala alcanza uno de los condensadores de la luz, que cae de la torre que lo contiene, electrocutando instantáneamente a todos en la comunidad.

La historia se cierra con una toma ancha en que el anciano (aquel que se atrincheró por la llegada de “los chulavitas”) recoge algunas pertenencias y camina por entre los cuerpos de sus compatriotas sin siquiera llorarlos; se sugiere que se irá a otra parte cargando con una manifestación más de violencia que son las que han marcado su existencia. Esta representación tremendista es una parábola para las clases medias, para quienes las zonas marginales del sur de la ciudad son “terra

¹²⁶ La “doctora” es una mujer de clase media que se sugiere está en el barrio “ayudando” a mejorar las condiciones sociales de la comunidad. Permanece en un tercer piso, literalmente por encima del resto de la comunidad. No aparece mucho en la película, salvo para confirmar estereotipos que tiene la clase media, como que la comida de los marginales es sucia. Un estereotipo clasista que se confirma cuando encuentra una rata en su comida, después de preguntarle a Kennedy si “le toca comer ahí” o si “eso si es limpio” (*Como el gato* 40:30-40:51).

incognita”, puesto que “la mayoría de los estratos medios colombianos hacen todo lo posible por evitar ir a estos lugares” (Morgan, “Para vivir” 504). Los imaginarios urbanos que promueve sobre los espacios marginales son unos de degradación, violencia, criminalidad; es decir, la confirmación de todos los estereotipos que las clases altas tiene sobre estas zonas.

A manera de conclusión de esta sección: La apuesta estética de *Como el gato y el ratón* presenta una narrativa de criminalización de la marginalidad y en la que se propone la violencia como un elemento innato del desplazado, estigmatizando las zonas periféricas de la ciudad que habita.¹²⁷ Al mismo tiempo, esta “alegoría nacional” (*ibid.*) sugiere que la idiosincrasia colombiana es la culpable de la imposibilidad de asociación comunitaria. Controlado el colectivismo, Triana crea una relación causal entre la pobreza y la criminalidad a partir de la cual sugiere que los pobres no podrán ser incluidos en el proyecto nacional, porque son esencialmente diferentes de “nosotros”, los civilizados.

Extraídas de un entramado histórico que les trasciende, las representaciones de violencia en la película devienen apolíticas y sensacionalistas, una estrategia “sumamente conservadora, ya que una vez más tapa los verdaderos factores” que acentúan las violencias urbanas: “la injusticia, la falta de trabajo, la corrupción de

¹²⁷ El uso constante de dichos populares, de música estereotípicamente popular, y de personajes acartonados que son arquetipos de supuestos modelos nacionales, responde a que la película se basa en una codificación desarrollada en televisión y a través de la cual se consolida la audiencia que asiste a esta película. La película misma se vende como drama y comedia, pero ni su diferenciación ni la negociación entre estos géneros es suficientemente bien elaborada como para hacer creíble las intervenciones o los giros narrativos del filme.

las maquinarias partidistas, la ineficiencia y falta de interés del Estado, el mercado global”, etc. (*ibid.* 507).

En esta narrativa, que se alía con los intereses del neoliberalismo, se confirma que las instituciones cumplen y que la culpa de todo la tuvo la comunidad de desplazados cuando al final aparece un empleado de la empresa de energía diciéndole al anciano “Eh, señor, les traemos los contadores de la luz”. Este final en clave irónica sugiere que, de haber confiado en el debido proceso, de haberse comportado como personas civilizadas, el final habría sido menos trágico y esta comunidad de desplazados habría podido incorporarse en la comunidad nacional. En cambio, las opciones que quedan para los pobres en la ciudad neoliberal es la criminalidad, la muerte, o mitos tranquilizantes insulsos como el enunciado en voz de Consuelo al principio de la película, quien nos recuerda que “de los pobres será el reino de los cielos”.

Pornomiseria y carnavalización de la marginalidad en *La sociedad del semáforo* de Rubén Mendoza

Otro ejemplo de un sistema de representación de la marginalidad que se promueve como una apuesta progresiva es *La sociedad del semáforo*, la ópera prima de Rubén Mendoza. Estrenada en 2010, la película sigue la historia de Raúl Tréllez, un desplazado chocoano que trabaja como reciclador en Bogotá, y que motivado por su incipiente preparación en ingeniería mecánica se obsesiona con crear un dispositivo que le permita manipular el tiempo que un semáforo dura en rojo para

poder ejercer una forma de subempleo bastante común en la ciudad neoliberal, que es la de ofrecer productos y servicios a bajo costo en los semáforos. La sinopsis oficial con la que se promueve la película dice que:

Raúl Tréllez, dios del mugre, el único, el irreparable, un reciclador enajenado por la terquedad, la libertad absoluta y los caramelos, está empeñado en lograr con sus pocos conocimientos e improvisados dispositivos, que la duración de la luz roja del semáforo pueda ser controlada por él, el tiempo que quiera, para poder montar actos más largos entre malabaristas, lisiados y vendedores ambulantes y otros habitantes de un cruce de calles. En medio del delirio y la fantasía, el halo circense que recubre sus vidas se va convirtiendo en una sinfonía al desespero, a la desesperanza y a la anarquía.¹²⁸

La aparición de la película no estuvo exenta de polémica en los círculos críticos colombianos, en donde recibió “críticas muy fuertes” (Posso 2010).¹²⁹ Por una parte, causó incomodidad entre los sectores conservadores por retratar el mundo del subempleo y la marginalidad en un momento en el que se promovía la buena imagen del país (*ibid.*); una postura que el propio Mendoza minimiza y rechaza como “mugre moral” y que según dice obedece a que “hay gente a la que le molesta

¹²⁸ Se puede encontrar la ficha técnica de la película, así como una compilación de los varios premios nacionales e internacionales que recibió, en este enlace: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1762

¹²⁹ Así lo menciona este artículo de septiembre de 2010 aparecido en el periódico El País, titulado “La Sociedad del Semáforo se estrena en medio de la polémica”: <https://www.elpais.com.co/colombia/la-sociedad-del-semaforo-se-estrena-en-medio-de-la-polemica.html>

que se filmen ciertas cosas, pero no les molesta que esas cosas existan”.¹³⁰ Por otra parte, otras críticas como la de Adolfo Ayala, director del reconocido Cine Club El muro, atacan la calidad misma de la película, diciendo que no tiene “ningún valor estético, técnico y mucho menos dramático” (citado en Posso 2010). Concluye Ayala diciendo que “esto es lo que motiva al público a decir que nuestro cine es pornomiseria” (*ibid.*).

Las críticas a la calidad dramática se desprenden del hecho que Mendoza utilizó actores naturales, sin una preparación que evitara que algunos diálogos sonaran recitados y postizos. Esa fue la premisa de su apuesta, que Mendoza mismo describe como de “espíritu arriesgado”, y cuyo objetivo en términos de reparto era que “todo lo que quería contar ya estuviera en la piel de los propios actores”. La apuesta estética de Mendoza difiere de la de Triana entonces al utilizar actores naturales, aunque el guion que propone suena forzado y fuera de lugar en boca de sus personajes. A nivel cinematográfico, la historia es menos lineal que la de Triana (incluyendo prolepsis y digresiones producto del “delirio” de los personajes. El objetivo de Mendoza entonces es el de retratar la otredad desde una perspectiva circense.¹³¹

Cuenta Mendoza que a Alexis Zúñiga, un desplazado chocoano que encarna a Raúl Tréllez en la película, lo encontraron “en la peor calle de Bogotá y enganchado

¹³⁰ En entrevista con El Mundo <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/19/andalucia/1290196314.html>

¹³¹ Esta postura de exotismo con la que retrata a sus personajes también la replica en su película de 2017 *Señorita María, la falda de la montaña*. Esta “otredad” entonces se contrapone ante el ojo de la cámara para recordarle a su audiencia que estos personajes narrativizados son diferentes del “nosotros” que encarna la audiencia.

al crack”.¹³² Sobresale, sin embargo, la crítica a que la película cae en el tropo de la pornomiseria (término acuñado en 1978 por los aclamados cineastas Carlos Mayolo y Luis Ospina). En una entrevista con Oswaldo Osorio, Carlos Mayolo explica que la crítica a la pornomiseria buscaba desvelar:

cómo la miseria se filmaba abyectamente y cómo se exportaba miseria y cómo la gente con solo filmar al pobre creía que ya había cogido a Latinoamérica por los cachos, y Latinoamérica faltaba mucho por analizar. Esa no era la manera correcta de filmar. Entonces decidimos hacer *Agarrando Pueblo*, que es un argumental sobre cómo no se debe hacer un documental en América Latina. (Osorio, *Comunicación* 67)

La película misma invita a las conexiones con la pornomiseria. Así lo confirman su dedicatoria que reza “A Luis Ospina y su pueblo”, distintos montajes en el film en que se introducen retazos de *Agarrando Pueblo*, y el hecho de que el propio Ospina estuviera en el equipo de montaje de la producción. En un texto que discute el montaje en *La sociedad del semáforo* que se titula “A los hijos hay que reconocerlos” Ospina cuenta que Mendoza le “mencionó a *Agarrando pueblo* como una de las películas que lo habían impulsado a querer hacer cine” y concluye afirmando que de “alguna manera *La sociedad del semáforo* es hija de *Agarrando pueblo*” (Ospina 2010). Esto sugiere que Mendoza ha por lo menos pensado en el

¹³² Según reporta en la mencionada entrevista con *El Mundo*:
<https://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/19/andalucia/1290196314.html>.

conflicto de retratar la marginalidad y que ha sido expuesto a los preceptos de la pornomiseria.

Alguien que también ha pensado la relación entre retratación de la marginalidad y la pornomiseria es Oswaldo Osorio –quien entrevistó a Mayolo y ha escrito al respecto–. En su lectura de *La sociedad del semáforo*, Osorio dice que “Aunque está protagonizada por recicladores, bazuqueros, prostitutas y todo tipo de trabajadores callejeros”, la película no exhibe “**ni un atisbo de pornomiseria**, es decir, de explotación de la marginalidad y su tratamiento sensacionalista, que es un fantasma que ha estado siempre presente en el cine, el periodismo y la televisión del país” (Osorio, “Un circo”, bastardilla en el original).

El espaldarazo de Ospina, y esta refrendación enfática de Osorio, confirman la lectura que generalmente se hace de las propuestas de Mendoza de que son progresivas y que promueven valores democráticos. Mendoza describe su propia película en los siguientes términos:

La sociedad del semáforo no es una película, es una bomba atómica de bolsillo, que nunca estalla. Se hizo reciclando humanos que no sirven para nada (según dicen), se utilizó material que no sirve para nada, con causas dramáticas que no sirven para nada, y así logró su cometido sin proponérselo: se volvió un himno a la inutilidad, una sinfonía de causas perdidas.¹³³

¹³³ Según aparece en Red Gráfica: <http://redgrafica.com/La-sociedad-del-Semaforo-de-Ruben>

Una sinfonía de causas perdidas que retrata “el universo de la gente de la calle”, según Osorio, en el que “no todo es miseria”, en el que “se les ve con una cierta dignidad, con un halo de trágica poesía”, en el que los personajes “nos devuelven una mirada desafiante” con una “actitud de renegados sociales” (*ibid.*). Esta pretendida agenda progresiva, sin embargo, no es más que una elaborada fachada. Se deduce del “nos devuelven una mirada” que estos sujetos marginales siempre son “otros” que se contraponen a un “nosotros”.

El “según dicen” de Mendoza tampoco matiza el hecho de que se refiera a los desplazados y marginales como “humanos que no sirven para nada”, y que sienta que su película los recicle. Por más que la película pose de mecanismo de denuncia, no es sino una confirmación de todos los dañinos estereotipos que las clases medias y altas tienen sobre los desplazados. Aunque la dedicatoria sugiera que no es pornomiseria, en realidad sí es explotación de la miseria, la marginalidad, y la violencia, solo que un poco mejor mascarada que narrativas como la de *Como el gato y el ratón*.

La disonancia argumentativa comienza con la descripción misma de la película cuando se refiere al protagonista como “dios del mugre”, que evoca una reacción particular en su audiencia de clase media; cuando nos dice que Tréllez es “irreparable” está apelando ya a la futilidad de cualquier intento por incorporarlo a la comunidad nacional. Cuando nos dicen que es “un reciclador enajenado por la

terquedad” está recurriendo a la estrategia neoliberal de culpabilizar al individuo por problemas sistémicos y que tienen una larga historia de exclusión, y que acá se ignoran en favor de enfatizar la “terquedad” del personaje.

Cuando retrata la vida de estas personas con un “halo circense”, nos está sugiriendo que su desgracia es un espectáculo, y si espectaculariza la desgracia, ya por definición la apuesta califica como pornomiseria. Cuando concluye con que este “halo circense” desemboca en la desesperanza y la anarquía, nos habla de la inutilidad de toda la ecuación, de que el estatus quo permanecerá, y que este “otro” que está retratando con pretendida neutralidad ideológica es díscolo y anárquico, un “renegado social”.

La premisa de progresividad se desmitifica también incluso antes de ver la película, con su tráiler promocional. El tráiler está compuesto por una rápida sucesión de escenas acompañadas de la voz en off del otro protagonista, Cienfuegos, otro habitante de calle con el que Raúl Tréllez entabla amistad. La voz nos dice que a pesar de su condición de marginalidad, “Raúl tiene consuelo” y que: “juega con sus mascotas”, al tiempo que se sugiere que practica sexo bestial con una oveja; “no es quisquilloso con la comida”, mientras se nos muestra que está comiendo un banano de una caneca de basura; “ni con la dormida”, mientras sale de una tumba de un cementerio; “es mecánico”, mientras las imágenes lo muestran desvalijando un carro y rompiendo el vidrio de otro; “le encanta ir de compras”, mientras rompe el vidrio de una vitrina en un almacén con el objetivo de robar para luego comprar droga;

“agitador profesional”, mientras se nos muestra un taxi en llamas: “y sus ojitos han visto tanto”, al tiempo que muestran imágenes de un niño ahorcado en un semáforo. Se trata de la confirmación detallada de la asociación entre marginalidad, violencia, y anarquía –una asociación que se confirma a lo largo de la película–.

La escena que abre la película muestra en una toma aérea de la ciudad de Bogotá de noche y se enfoca en un atascamiento de ambulancias que parece eterno. Es una toma de aspecto onírico en el que las ambulancias tienen luces y sirenas encendidas, también pitan todas a destiempo; lo que transmite la sensación de demasía y caos en una urbe nocturna (*La sociedad* 0:40-2:07). Luego de un corte aparece un primerísimo plano de las manos de Raúl, sentado en una banca de un parque del sur de la ciudad, una secuencia después se enfoca al protagonista limpiándose los pies en un tapete que tiene los apellidos “Uribe”, “Santos”, y “Vargas Lleras” (*ibid.* 2:10-3:39), sugiriendo el desprecio a la presidencia de Álvaro Uribe y sus más cercanos allegados políticos por ese entonces. La escena provee una mirada a la vida privada de este desplazado marginalizado y es también la forma en la que el director muestra las motivaciones del personaje, que incluyen reciclaje de desperdicios que acumula de la ciudad, conocimientos en electricidad, y planos en los que desarrolla un mecanismo que le permita manipular los semáforos.

A diferencia de la película de Triana, *La sociedad del semáforo* se enfoca en el pretendido fortalecimiento de los lazos comunitarios entre los desplazados que habitan la calle. Precisamente en estas interacciones es que conocemos a

Cienfuegos, una suerte de líder de esta comunidad callejera y que después de un periodo de prueba acepta a Raúl como un amigo porque se identifica con él, particularmente porque como le dice a Raúl “es que en verdad nos parecemos mucho, mi pez, somos muy propensos a cagarla” (*ibid.* 33:30).

A pesar de esta premonitoria afirmación, Cienfuegos y la comunidad apoyan la idea de extender el tiempo que el semáforo dura en rojo, convencidos porque como dice Raúl “con 20 segundos más en rojo, se hacen ricos, créame, papá”. Pero este aparente interés por explorar la solidaridad y la reivindicación sociales deviene un “paseo fantasmal por vericuetos de degradación”, como si la cámara de Mendoza se estuviera inmiscuyendo en la vida privada e infeliz de los actores “con un simple afán morboso” (Posso 2010) sin alcanzar ni sugerir ningún mejoramiento en las condiciones sociales o materiales de los personajes.¹³⁴

La película cuenta con tinte sórdido y en detalle la vida nocturna de la marginalidad bogotana. Se trata de la carnavalización de la pobreza (ambientada con música circense) en la que se exponen orgías con consumo desmedido de drogas, pederastia, zoofilia, entre otras desviaciones. Escenas que se contraponen a otras en las que se sobredimensiona la violencia cometida por los sujetos marginales y que de nuevo se sugiere traen los desplazados grabados en su genética. Por ejemplo, después de que Raúl cuenta que lo iban a matar en su pueblo natal (“me tocó

¹³⁴ Reporta Posso a dos años del estreno de la película que “de hecho, el protagonista del filme, el chocoano Alexis Zúñiga, anda perdido en zonas marginales de Tunja y se desconoce su paradero”.

venirme porque me iban a dar chumbimba”), compara la vida de la costa rural con la ciudad, y dice que a esta última le falta sangre y agrega que “la podrían traer del campo, hasta la podrían traer en sangreducto” (*La sociedad* 21:03-21:20).

Esto se puede leer como una somera denuncia de las violencias rurales, pero también el tono en que lo dice presenta la ambigüedad de que lo que le falta a Bogotá es violencia, que bien puede venir del campo. Además, dada su naturaleza anárquica, los desplazados no podrán adecuarse nunca a los ideales de la democracia, porque como dice Cienfuegos cuando se propone votar para decidir si apoyan o no la idea de Raúl: “Si lo someten a votación, yo me largo. La democracia es una mierda muy chimba, pa’ los guevones” (*La sociedad* 0:40-2:07).

Una vez convencidos de la viabilidad del proyecto de Raúl, y luego de haber recolectado lo poco que tenían para contribuir, los miembros de la comunidad tienen una celebración. Se trata de una comunión en la que todos están sentados alrededor del fuego, bailando, cantando, drogándose, declamando poesía. El manejo de cámaras y el enfoque en la felicidad de las caras sugiere un momento idílico, parece más una fiesta en la playa romantizada que el mismo lugar que Mendoza viene de describir con tremendismo feroz.

Esta romantización de la pobreza, desprovista de cualquier contexto histórico, no propone ninguna reivindicación, por el contrario, el idilio es pasajero y de nuevo la fiesta se torna turbia. Raúl defrauda la confianza de todos y se va a comprar drogas y a tener sexo con una prostituta en un edificio abandonado con el dinero de

la comunidad. A la mañana siguiente, la película sigue en simultáneo a la comunidad laborando, y a un Raúl perdido en estados alterados de conciencia.¹³⁵

La mayor constante en la película es el uso de alucinógenos, un aspecto que aparece desde el póster promocional de la película, cuando se invita a la audiencia a que “asista al delirio [se le dijo]”. Al presentar personajes delirantes, invita a que no se les tome por interlocutores serios –con lo que cualquier reflexión sobre su situación puede ser fácilmente descartada–. En uno de estos delirios propiciados por las drogas se ve a Raúl soñando con un espacio bucólico con mar y playa. Le sigue una larga escena en la que Raúl corre a la par de niños afrodescendientes en la costa pacífica del país (*La sociedad* 42:00-44:00). La calidad onírica la sugiere el manejo de cámaras, es una romantización de la vida en la costa. La misma costa de la cual Raúl tuvo que escapar para evitar ser asesinado.

No hay ninguna alusión a ese conflicto, ni a las situaciones sociales e históricas que le obligaron a desplazarse a Bogotá. La posibilidad de que la “explotación, corrupción e injusticia” sean factores en la perpetuación de la

¹³⁵ Una de las formas de subempleo que retrata la película es aquella modalidad en la que los sujetos marginales se suben a los buses públicos a narrar su historia personal y las dificultades por las que pasan a cambio de dinero. Según la película, las historias son todas ficticias y creadas por una suerte de poeta callejero. Este poeta, que forma parte de la comunidad del semáforo, atiende a un cliente –otro habitante de calle– que le pide una historia novedosa buscando maximizar el impacto emocional en su audiencia. El poeta sugiere, entre otras posibilidades, que diga que tiene sida. La escena es una exploración de la mercantilización de la tragedia y la pobreza, mientras confirma las sospechas de muchos y es la fabricación de estas historias solamente para hacer dinero, lo que sugiere una amoralidad profunda de los habitantes de calle, quienes juegan incluso con temas tabú para generar lástima y ganancia económica. Quizá sin quererlo, es uno de los pocos momentos autoreflexivos de la película, en cuya representación de la marginalidad se puede leer precisamente una mercantilización y explotación de la pobreza.

“exclusión social”, “la miseria y la desigualdad” en el lente de Mendoza “sencillamente no se contempla” (Morgan, “Para vivir” 502). Al contrario, todas las alusiones al Chocó de donde salió expulsado por la violencia se presentan para crear un locus amoenus que Raúl idealiza: “¡qué bueno sería volver, pero volver volver!” (*La sociedad* 43:17).

Toda la apuesta de reivindicación que promete la película es fútil, el drama inicial no se desarrolla, el personaje, “extraviado en la droga, ni siquiera es capaz de recordar lo que quería conseguir”, lo cual hace que los espectadores se sientan “turistas” contemplando la miseria de un grupo de habitantes de calle en “un barrio fuera de contexto” (Silva Romero, “La sociedad”). Además de la idealización del campo del que fue desplazado y la romantización de la pobreza que atraviesa con “halo circense” la narrativa, quizá la apuesta que más contribuye a la despolitización de la situación de Raúl es la sugerencia de que está en la calle por voluntad propia.

En conversación con el único personaje de clase media –una mujer que tiene un pequeño negocio, un carro, y que tiende una mano a Raúl a lo largo de la película– surge la pregunta: “oiga Raúl, y ¿usted no se ganaría la vida mejor arreglando cables? (aludiendo a su conocimiento en electricidad). A lo que Raúl responde: “No, ¿encerrarme en una casa para estar todo el tiempo afuera de la calle? Ni loco”. En lugar de ganarse la vida con una profesión “honrada”, Raúl prefiere la “libertad” de la calle, porque “donde yo vivía había tanto. Olas, la mar ... la calle es

lo mejor que se le parece. Hasta el sonido, la calle es como la hermana fea. Pero hermanas” (*La sociedad* 20:30-21:08). Con lo que se extrae a Raúl de cualquier conflicto político, se descontextualiza su situación del conflicto armado y la falta de acción estatal para ayudar a los desplazados.

Mendoza, en entrevista para Cinevistablog, confirma esta lectura al descartar cualquier “contenido político” y en cambio dice haber buscado “la belleza, y la belleza incluye la monstruosidad y lo horrible”; luego agrega que en la investigación sobre la marginalidad encontró un “mundo maravilloso” y “dolorosísimo por supuesto” (Ríos 2010). Acá cabe recordar la caracterización del Nuevo cine colombiano que hace Zuluaga, en el que afirma que “en las películas centralistas o bogotanas, la pobreza y fealdad funcionan como un acto reflejo de la superioridad de quien filma (Zuluaga, “¿Ficción o realidad?”).

El privilegio de Mendoza le permite estetizar y exotizar fenómenos que para los desplazados significan condiciones de vida atroces, mientras sus representaciones pretendidamente progresivas confirman los estereotipos que sobre ellos pesan, marginalizándolos aún más. Como en la película de Triana, se sobreexpone la violencia de forma gratuita y sin contextualización de ningún tipo. Esto perpetúa la idea de que la violencia es inherente a la idiosincrasia nacional, algo que confirma cuando dice que “yo siento que el colombiano tiene la violencia y el odio en el código genético” (Ríos 2010).

La entrevista también confirma la idea de que los desplazados no pertenecen al grupo imaginado de la nación porque son “seres al margen”, “personas que respiran un aire distinto al que estamos nosotros acostumbrados a respirar y que tienen como un filtro en los ojos que les colorea la realidad de otra manera” –algo que le “maravilla” y le interesa “mucho más que la historia oficial”– (*ibid.*). Continúa esta iluminadora entrevista diciendo que “es cierto” que los desplazados “son personas que traicionan, que son capaces de robar al otro, que están armadas”, en la misma intervención donde dice que la suya es una “película de amor” (*ibid.*).

De a poco se diluye su fachada de igualdad y tolerancia, una igualdad imposible, puesto que “lo que pasa es que ellos son como animalitos”; su intervención concluye con una mención a “los políticos que sacan leyes para prohibir la gente en los semáforos como si la peste se erradicara de esa forma” (*ibid.*). El paternalismo con el que Mendoza se refiere a los sujetos marginales se filtra en la película de formas diversas, convirtiéndola –como en *Como el gato y el ratón*– en una parábola cuya moraleja es que los sectores medios de la sociedad no deben confiar en estos “animalitos”.

Después de haberle proporcionado ayuda, un baño, comida, y amistad, Raúl traiciona la confianza de la dueña de la tienda, amenazándola con un revólver y robándose su automóvil (*La sociedad* 1:20:00). En otras escenas dispersas también se ve un Raúl desvalijando autos, asaltando negocios, y cortando con un cuchillo a un vigilante de una tienda. El desenlace de la película es una maraña en la que

muere Cienfuegos (*ibid.* 1:19:00), se explota la figura de un niño que termina ahorcado en un semáforo (*ibid.* 1:03:59), se bloquea la calle a causa del ahorcamiento del niño, y lo que pretendía ser una revolución termina siendo reducido a vandalismo (*ibid.* 1:04:00-1:08:50).

En esta confusión narrativa se sigue sobredimensionando la violencia, se sigue presentando el campo con lentes bucólicos, se perpetúa la idea de que los sujetos marginales son anárquicos y que por ende no tienen cabida en el proyecto civilizado de la ciudad. La película concluye con el robo de un automóvil y con algunos de los personajes conduciendo por una carretera mientras derraman pintura roja, sin atravesar la ciudad, simplemente volviendo a un campo abierto, soleado, idealizado. Raúl se interna en el monte, sugiriendo que la solución a esta saturación de violencia y criminalidad es que los desplazados se vayan de la ciudad (*ibid.* 1:39:00-1:43:20).

Para concluir esta sección, queda recalcar que en las representaciones de la marginalidad de *La sociedad del semáforo* y *Como el gato y el ratón*, así como en los sistemas de representación de la otredad que plantean el neoliberalismo colombiano y la Política de seguridad democrática, las personas pobres no podrán nunca ser como los ciudadanos. Esto es porque los ciudadanos, según los imaginarios promovidos en estas narrativas, son todos miembros de los sectores medios y altos de la sociedad. En estos sistemas de representación, los pobres encarnan un “otro”, que se erige como antítesis de los ciudadanos.

Estos últimos son esencialmente diferentes de aquellos. Porque “aquellos” son demasiado estúpidos para comprender su propia tragedia, porque cargan “un pillo” dentro, porque son enemigos del estado, porque su miseria está empacada en un “halo circense” y puesta en vitrina para el deleite u horror de quienes tienen acceso al capitalismo de consumo. Lo que queda claro es que esos desafortunados “animalitos” nunca podrán pertenecer al corazón percibido de la nación que tanto protegen narrativas pseudo progresivas como la de Rubén Mendoza, o Rodrigo Triana.

En su benevolencia de enfocar a ese otro, estos cansados sistemas narrativos no pueden perder la distancia de mostrarlos enteramente diferentes, exóticos. No dejan de romantizar la pobreza, o explotar los estereotipos que nutren el imaginario nacional sobre los desplazados. En cualquiera de estos casos, las representaciones son bidimensionales, los sujetos están desprovistos de su historicidad, su condición de marginalidad existe atada a su existencia, incrustada en su código genético. La pobreza y la marginalidad se explican con tropos simplistas como la idiosincrasia nacional. Además, al ser díscolos y violentos por naturaleza es justificable usar la vía de la fuerza para controlarlos. Y aunque es el caso con frecuencia, la fuerza no siempre son las armas. Es también una acción de forzar al otro crear una topología de la exclusión. Forzar también es crear un apartheid a través de la zonificación y la estratificación en una ciudad movida por el neoliberalismo.

A pesar de su omnipresencia, estas narrativas y su poder de estigmatizar a los sectores marginales pueden ser subvertidas. A través de la exploración honesta de las condiciones históricas asociadas con la violencia y el desplazamiento, se puede contrarrestar la difusión de estas ideas. Una narrativa que se enfoque en las víctimas no para mercantilizar su dolor, sino para leer las huellas indelebles que el conflicto ha dejado en estas es un buen punto de partida. Una representación que se ponga del lado de los débiles y no sobredimensione la violencia es posible, y es a partir de esta que puede comenzar un diálogo exploratorio de las formas como el conflicto –insertado en un contexto global de flujos de capital y de dominación geopolítica– puede ser procesado. Un ejemplo de una tal narrativa lo provee *La sombra del caminante* de Ciro Guerra.

Solidaridad y memoria en *La sombra del caminante* de Ciro Guerra

La sombra del caminante, la ópera prima de Ciro Guerra, fue estrenada en 2004 en medio de una positiva recepción crítica.¹³⁶ En general, esta coincide en que es una “película verdaderamente importante en el panorama del cine colombiano” (Osorio, “Ciudad, violencia e imágenes”), y algunos afirman que es una “película para la historia” (Ramírez 2005). Ramírez afirma que “será aplaudida y admirada y recordada”, por tratarse de una propuesta cinematográfica en cuyo “equilibrio y

¹³⁶ Así lo confirman los premios que recibió en el exterior: Cine en Construcción y Premio Casa de América en el Festival de San Sebastián, 2004; Premio del Público en el Festival de Toulouse, 2005; Mejor Ópera Prima en el Festival de Trieste, 2005; Premio Especial del Jurado en el Festival Cero Latitud de Quito, entre otros.

ritmo” se trascienden propuestas precedentes, y que “no le tiene miedo a transgredir facilismos y trivialidades” (*ibid.*). Guerra describe su película de esta manera:

La sombra del caminante es la historia de Mañe, quien ha perdido una pierna, es foco de burlas y tiene problemas para conseguir empleo; y un silletero que vive cargando en sus espaldas a personas por \$500 pesos. Entre los dos surge una entrañable amistad que termina haciendo sus vidas más llevaderas, en una Bogotá que está dispuesta a ser descubierta. Realizada en blanco y negro, en formato de vídeo digital, la historia se desarrolla en la carrera séptima, en Monserrate y en barrios como La Perseverancia, Las Nieves y Ricaurte.¹³⁷

Con una apuesta minimalista, la película metaforiza las profundas heridas que el conflicto armado deja en los colombianos.¹³⁸ Al enfocarse en los efectos personales de esta violencia, y no en narrar con morbo la espectacularidad de las agresiones, Guerra presenta una exploración sin tremendismo y sin “recurrir a balas, rifles, ejércitos en combate, muertos” (según cuenta el autor en entrevista con Moreno Sarmiento). Proveniente del Cesar, Guerra optó por contar el conflicto

¹³⁷ Citado en Moreno Sarmiento, quien entrevista a Guerra: <http://ibermediadigital.com/ibermedia-television/entrevistas/ciro-guerra-en-san-sebastian/>

¹³⁸ La propuesta estética de Guerra está armada para un público mucho más versado en el cine de autor. Filmada toda en blanco y negro de bajo contraste, sugiere no una carnavalización o romantización de las miserias de sus personajes (como sí es el caso en las películas de Mendoza y Triana), sino que le otorga una calidad de documento histórico que invita a leerla con cierta solemnidad. La diferencia entre esta película y las dos anteriores que se han discutido en este capítulo no está dada únicamente por el manejo del color. También la musicalización es bastante sobria y se reduce a un piano que acompaña con una sonata suave los momentos más relevantes de la obra. Es también una película mucho más rica técnicamente con encuadres variados, juegos temporales, y multiplicidad de planos que invitan a la audiencia a posicionarse desde una perspectiva más crítica frente a lo narrado.

interno “desde lo urbano”, desde su “experiencia como extranjero en Bogotá”, para lo que desarrolló “personajes entrañables, pero sin golpes bajos”, con la esperanza de “que la gente saliera del cine pensando que vio algo que te acompañará por mucho tiempo” (*ibid.*).

Es precisamente en el diálogo constante entre ambos personajes que Guerra erige un relato que dignifica e historiza la condición de aquellas personas que llegan a la capital desplazadas por la violencia. Al presentar a “los personajes en su realidad anterior al desplazamiento”, la película busca explorar “con fuerza el desgarramiento, la pérdida, la degradación de su nueva condición de desplazados – contextualizando así la violencia y el impacto que tiene en las personas sacudidas “por el flujo de los hechos sociales” (Zuluaga, “¿Ficción o realidad?”)–. Esta humanización del desplazado es esencialmente diferente de las propuestas de Triana y Mendoza, a pesar de que su producción se nota precaria y su final fuera “atropellado” (*ibid.*).¹³⁹

Es en su final en donde la crítica ha encontrado los mayores problemas porque entiende que en “en el empeño de atar los cabos a como dé lugar, de cerrar la historia como se cierra un texto literario” la resolución de la película “resulta

¹³⁹ Algo que admite su autor en entrevista con la revista *Arcadia*, cuando afirma que le cortó “una hora y veinte minutos”, y menciona que le “da un poquito de pena, en el sentido de que es una película muy pobre, hecha con nada, muy arrancada, me molesta el acabado de la película” (Mejía 2016). A causa de las dificultades técnicas, y de haberla acortado tanto, “el público no alcanza a percatarse de la maduración de unos personajes, de sus relaciones y revelaciones” (Zuluaga, *¿Ficción o realidad?*). Sin embargo, a pesar de ello, “es indudable que en términos de sistema de producción estamos ante una película que representa el futuro del cine colombiano, pues se trata de una historia que exigía pocos recursos, se grabó en video digital y consiguió apoyo financiero apelando a un concurso en el Festival de San Sebastián y a estímulos estatales” (Osorio, “Ciudad, violencia e imágenes”).

artificial, acomodada” (Silva Romero, “La sombra”). Sin embargo, los triunfos de la película se aprecian mejor cuando se lee esta en conjunto, puesto que su “fotografía, sonido, luces, música”, “nunca perfectas, siempre decorosas” (Ramírez 2005), crean una plataforma para representar una “dolorosa realidad social” sin ser “explotación de la miseria” (Silva Romero, “La sombra”). Se trata entonces de un diálogo honesto con temáticas complejas, sin clisés ni simplificaciones al que se le “agradece profundamente que no nos menosprecie como público” (*ibid.*). Es por estas razones que Ciro Guerra se ha leído como “uno de los directores que cambió la imagen del cine colombiano” (Aray 2019).

La sombra del caminante abre con una secuencia en blanco y negro de bajo contraste en la que se retrata a un hombre construyendo una estructura con madera rústica de un ataúd. La cámara no enfoca la cara del hombre, sino que los planos cerrados se centran en sus manos, mientras que áridos sonidos van develando el producto final: una silla. Luego la cámara enfoca unas gafas oscuras como de soldadura industrial que el hombre pone en su cara antes de colgar la silla de sus hombros como si se tratase de una mochila. Inmediatamente, cambia la escena para mostrar en otro espacio privado –más parecido a una habitación– a un hombre que también contempla otro producto que ha construido con sus manos, son figuras de origami. Luego, este hombre enciende una veladora a la virgen –a quien le reza: “ilumíname hoy que tal vez mañana ya no estemos”– antes de poner unas gruesas gafas en su rostro. Se pone en pie para revelar que usa un bastón y camina cojeando (*La Sombra* 0:39-5:42).

De esta manera se establece una suerte de estructura especular entre ambos sujetos (ambos trabajaron con sus manos y ambos llevan gafas), lo que establece el diálogo que continuará a lo largo de la película entre estos hombres cuyas vidas crecen en paralelo. Continúa la descripción del primer hombre que ahora aparece caminando con la silla a cuestas, retratado con planos exteriores mientras camina por las calles del centro de Bogotá. Focalizada a través de los ojos de este caminante –usando la técnica del plano-contraplano– se muestra la ciudad: se enfatizan las masas y la gran cantidad de subempleo que caracteriza el centro de la ciudad en los años neoliberales. El caminante ofrece un servicio de transporte en el que lleva pasajeros en su espalda por unos pocos pesos (\$50 al principio, \$500 al darse cuenta de lo difícil de su tarea) (*ibid.* 11:43).

De vuelta al otro hombre, la audiencia se entera de que se llama Mañe, que atraviesa penurias económicas, vive en un cuarto alquilado en un inquilinato, y tiene dificultad para pagar su renta. En un intercambio con la dueña del inquilinato, doña Marelvis, esta le sugiere que se vaya a un asilo, porque allí no le cobrarán renta, a lo que Mañe responde: “yo podré no tener nada, pero tengo mi dignidad” y continúa con vehemencia, “acá todo el mundo cree que yo no puedo hacer nada, pero yo voy a demostrar que sí, no más deme tiempo y verá” (*ibid.* 6:34-6:41). En búsqueda de dinero, Mañe deambula por las calles de la ciudad hasta llegar al parque Santander, rodeado de distintas entidades bancarias y el Museo del oro, en donde se instala con su origami y un letrero que reza “apoye el arte” (*ibid.* 10:43). Además de su dificultad económica, Mañe es discapacitado (le falta la pierna

derecha), razón por la cual es objeto de burlas y agresiones en el barrio en el que vive.

En una escena que se repite y alude a las constantes agresiones de las cuales son víctimas los desplazados en una Bogotá que los estigmatiza, se muestra a Mañe enfrentándose sin muy buenos resultados a una banda de jóvenes que lo golpean y le roban su prótesis. Tirado en el suelo a causa de la golpiza y condición de total vulnerabilidad es que tiene el primer contacto con el caminante (*ibid.* 17:48). Este ayuda a Mañe, poniéndolo en su silla y llevándolo a su residencia, que es un cambuche improvisado en una loma a las afueras de la ciudad. El caminante (quien había ya mostrado solidaridad con otro discapacitado), cuida de Mañe mientras este se recupera, y le hace una pierna prostética que improvisa de una ancha rama y talla con un cuchillo (*ibid.* 19:01). También le prepara un té con una planta que cuida celosamente (*ibid.* 22:05).

Estas escenas iniciales retratan con sutileza los diferentes tipos de desarraigo y las vejaciones de las que son víctimas aquellos que llegan a la capital escapando de las violencias rurales. Sin embargo, a diferencia de películas como la de Triana y Mendoza, *La sombra del caminante*, no recurre al tremendismo ni a la simplificación de la violencia para contar estas dificultades. Por el contrario, la película se enfoca en los lazos de solidaridad que construyen estos dos extraños en una urbe hostil que les aísla y marginaliza. Las violencias urbanas que sufren estos personajes no son todas físicas, sino que están todas conectadas en la película a

través del neoliberalismo y el subempleo que es lo que espera a la mayoría de los desplazados una vez llegan a la ciudad.

Una vez Mañe se recupera gracias al té de la misteriosa planta, se retrata el primer intercambio verbal entre este y el caminante: “¿usted cómo se llama?”, pregunta Mañe, a lo que después de un silencio prolongado responde el caminante ¿usted cómo quedó cojo? Después de un silencio incómodo y entendiendo que el caminante no quiere revelar información personal, Mañe cambia la pregunta: “usted por qué me ayudó? Usted fue el único que me ayudó, hermano. En este hijueputa país nadie le ayuda a nadie” (*ibid.* 22:52-23:35). De esta manera, comienza “una amistad poblada de desconfianza”, en la que el caminante alivia “parcialmente la situación delicada de Mañe” (La Rotta 221), pero sin abrirse completamente a la posibilidad de conexión profunda que le propone este.

Con una silla de madera en la espalda, y una pierna de palo y bastón, los personajes deambulan por la ciudad en un caminar que es también reconocimiento mutuo en sus nuevos contextos. Las pesadas cargas que ambos llevan son símbolos de los traumas del conflicto y cómo estos se instalan en los cuerpos de aquellos que lo han padecido. En paralelo al desarrollo de la amistad de ambos personajes, se desarrollan las dificultades individuales que ambos sufren en una ciudad diseñada para marginalizar a los pobres. El caminante carga personas “ilegalmente” al no tener un permiso laboral emitido por la autoridad, mientras que Mañe sigue su

búsqueda de trabajo de manera infructuosa puesto que su condición de desplazado y discapacitado lo estigmatiza doblemente.

De vuelta en el inquilinato, nos enteramos de que Mañe sufre constantes ataques por parte del sargento Osvaldo Jaimes, dueño de la casa y hermano de Marelvís, quien se sugiere fue dado de baja del ejército por razones que no se aclaran al principio. El sargento retirado tiene problemas de alcoholismo que empeoran un mal cardíaco que Marelvís cuida con paciencia y atención (*La Sombra* 33:44-34:48). Esto no le impide descargar su ira contra Mañe bajo el pretexto de la deuda de la renta, y le recuerda que “¿En verdad usted cree que alguien le va a dar oficio a una persona como usted? ¿Un haragán y cojo?” (*ibid.* 16:16). El sargento, cojo él mismo, repite todos los estereotipos sobre los desplazados cuando le dice que se largue para un asilo, puesto que allá “no va sino la escoria, los lisiados, desplazados, cojos inválidos como usted. ¡Váyase!” (*ibid.* 16:38). Los ataques a Mañe por su condición de desplazados son constantes tanto en el espacio público como en el privado.

Por su parte, el caminante sufre el subempleo tan común en la ciudad, agravado por los abusos de una autoridad que le quita la silla, dejándolo sin su forma de sustento. Las apariciones de la autoridad son relevantes en la película puesto que representan los abusos, la burocracia, y la corrupción de las entidades estatales. Mañe se entera del decomiso de la silla y se dirige a la estación de policía para gestionar que se le devuelva esta al caminante. Armado solo del conocimiento

que tiene sobre negocios turbios entre el sargento y otros policías, Mañe logra que la silla sea devuelta (*ibid.* 26:53). Otra instancia que ejemplifica “la profunda corrupción que carcome las entrañas no sólo de la policía, sino de toda institución estatal” (Diaz Aldana, *El secreto*), pero que enfatiza los lazos de solidaridad entre los marginalizados.

Ahora que ambos se han ayudado mutuamente, Mañe y el caminante rompen aún más las barreras que los separan y de a poco se construye la confianza. Esto se narra como un proceso dispendioso, basado en el diálogo. La silla le es devuelta al caminante con un permiso laboral que este no puede leer al ser analfabeta. Mañe entonces le lee en voz alta el permiso, diciéndole que le autoriza a trabajar “siempre y cuando no lesione los derechos civiles de los ciudadanos y su libertad de acuerdo a la ley”, y complementa: “la ley del rebusque, ¿no, hermano?” (*La sombra* 29:51). Después de esta alusión irónica a las disonancias democráticas de las posturas estatales bajo el neoliberalismo, Mañe promete enseñarle a leer al caminante.

El analfabetismo del caminante, a diferencia de lo que escribe La Rotta, no “vincula la violencia con la ignorancia” (*ibid.*). Esa es una vinculación que hace la crítica basada en esencialismos, cuando en realidad en la película Mañe le dice al caminante que “nadie se la va a poder montar a usted por bruto” –mientras el caminante le da una mirada como dardos por la sugerencia de que es ignorante—. De esto se percata Mañe quien aclara que “no, no, no estoy diciendo que usted sea bruto, sino que va a poder demostrar que usted no es bruto” (*La sombra* 38:47-

38:52). De esta manera Guerra desmitifica el esencialista y dañino tropo de que la violencia es causada por la ignorancia, y que lo que hace falta para acabarla es educar a las masas.

Construyendo esta amistad a través de distintas secuencias en las que se nos relatan instancias de solidaridad entre los dos protagonistas, la película también retrata en paralelo las interacciones de Mañe con el sargento Osvaldo. El sargento y su hermana Marelvis son ellos mismos víctimas del conflicto, “ambos son seres mortificados por sus secuelas, y en el caso del Sargento hay además un resentimiento y una amargura que incide en quienes lo rodean” (*ibid.*). Una de esas interacciones se da después de un viaje alucinógeno que tiene Mañe mediado por la planta mística del caminante. Se muestra al sargento alcoholizado increpando a Mañe, y en el momento justo en el que lo va a golpear, aparece el caminante detrás de Mañe y el Sargento tiene un infarto (*La sombra* 33:44).

Mañe aprovecha la precaria situación del sargento para él también increparlo y le niega ayuda. Pero el caminante reacciona con prontitud y lo lleva al hospital. Después se nos retrata a Marelvis cuidándolo y agradeciéndole a Mañe y a su “amigo” (es la primera vez que se refieren a ambos como amigos) por haber salvado la vida del sargento (*ibid.* 35:00).¹⁴⁰ La siguiente vez en que se encuentran los tres

¹⁴⁰ A lo largo de la película se afirma la idea de que Marelvis es una curadora. Su amabilidad no conoce límites, cuida de su hermano a pesar de su agresividad constante, así como de Mañe cada vez que sufre agresiones en la calle. También es ella la que en un momento posterior encuentra la planta mística que había estado “perdida”. Es una sugerencia sutil pero firme de que una visión femenina es una alternativa saludable a la agresividad y beligerancia de la masculinidad tóxica que atraviesa las interacciones entre los hombres de la película. Esto no supone que Marelvis sea débil o unidimensional, por el contrario, es una propuesta sólida de cómo afrontar las

hombres protagonistas (Mañe, el caminante, y el sargento), es el catalizador para que se conozca más sobre la enigmática figura del caminante. Una noche en que Mañe y el caminante van al inquilinato, invitados por Marelvís, el sargento sufre un paro cardíaco fulminante después de ver al caminante (*ibid.* 42:09). Literalmente muriendo del susto. Se nos sugiere también que la suerte de estos personajes se había trenzado ya en el pasado.

Frente a la tumba del sargento, en el cementerio central de Bogotá, mientras suena un piano solemne, se encuentran Mañe y el caminante, quien anuncia que “aquí todos sufrimos del corazón” (*ibid.* 46:06). Es en este espacio público, caminando entre cientos de muertos colombianos –aludiendo a las víctimas del conflicto armado– que Mañe le pide al caminante que se abra, que confíe en él. El caminante tajante le dice: ¿Yo por qué debo confiar en usted? (*ibid.* 45:33). A pesar de esta continua desconfianza, y mientras deambulan por las tumbas de los “NN” (no nombre, que es como se conocen a las personas fallecidas sin reclamar o los muertos sin nombre), se presenta un entrañable y doloroso diálogo en el que se explora el pasado de los personajes. Se entera la audiencia de que el caminante tiene alojada en su cráneo una bala, y Mañe le pregunta cómo ocurrió, a lo que responde el caminante:

conversaciones difíciles en torno a la reconciliación de un pasado marcado por el conflicto armado y sus consecuencias en la sociedad.

—Me ajusticiaron. Me dieron un balazo en la cabeza y creyeron que me habían matado

—¿Quién?

—Eso no importa. Unos indios me recogieron y me llevaron de la selva al monte. Allá me recuperé ... la bala sí me quedó aquí para que no me olvide. ... Eso de la muerte es cosa hijueputa. Para los que no la conocen, para los que se quedan. Los muertos, cagados de la risa allá en el infierno. Y los que se quedan, esperando a ver qué les toca.

—Yo sí conozco la muerte. En este país lo que uno necesita para enriquecerse es montar un cementerio privado. Sobran los clientes. Como mi papá, como mi mamá.

—¿Los mataron?

—Sí, los descuartizaron. Los colgaron después ahí al frente de la casa.

—¿Quién? Nos dijeron primero que eran guerrillos, después que no, que paracos, después que narcos, después que el ejército. Pero al fin de cuentas, lo que uno sabe es que están muertos, hermano. Como yo.

—Me ha tocado ver tantos muertos que ya les tengo hasta envidia. Aquí somos buenos pa' matarnos, ¿sabe? Lo hacemos mejor que nadie. Ser un muerto colombiano es un orgullo que cuesta...

—¿A usted no le da miedo morir?

—Que no me entierren, que me coman los chulos. (*ibid.* 46:19-49:12)

Esta escena es clave en la película porque provee un contexto para los personajes, los historiza, los conecta en su condición de desplazados y sobrevivientes del conflicto armado. También queda claro el enfoque de la película, que radica en explorar los efectos de esas violencias en las víctimas, restándole importancia a los autores de esa violencia. Esto es un ejemplo de cómo tratar la violencia, sin sobredimensionarla, sin explotarla, enfocándose en los impactos históricos y personales de esos actos violentos. Esta revisitación tan dolorosa como necesaria explora el trauma que causa la violencia en aquellos que la han vivido. Al retratar el proceso de victimización a través de las relaciones afectivas entre Mañe y el caminante, se exploran no tanto los hechos violentos en sí, sino las maneras en las que estos se graban en los cuerpos y las mentes de los desplazados.

La bala que tiene el caminante en su cabeza –metáforas de la perdurabilidad del trauma en la memoria y del conflicto armado– y el uso del verbo “ajusticiar”, propulsan el delicado proceso de reconocimiento de ambos personajes, no ya desde su presente, sino en su pasado. Es en esta escena en la que por vez primera el caminante enuncia un nombre que le identifica: “en ese entonces me conocían como Mansalva” (*ibid.* 50:12). La película es dispendiosa en explorar estos recuerdos y retrata la renuencia del caminante a hablar de ese pasado doloroso como una forma de sugerir que no es fácil construir memoria, que es doloroso revivir el trauma, pero que de no hacerlo las relaciones con el otro no podrán ser significativas.

En este proceso de exploración de la memoria en la película, es importante que los personajes no tengan nombres propios (uno es Mañe, el otro Mansalva).¹⁴¹ Por un lado, el uso de sobrenombres expresa el “anonimato propio de la ciudad” (Díaz Aldana, “El secreto”) que se exagera para los desplazados. Por otro lado, al no personalizar la historia con un nombre propio, invita a que la audiencia se identifique con estos sujetos, reconstruyendo la memoria juntos, porque Mañe puede ser cualquier otro ciudadano expuesto a los daños físicos y psicológicos del conflicto. Esta dualidad entre anonimato y masificación (son únicos, pero pueden ser cualquier ciudadano), se logra también a través de los primeros planos de los personajes en contraposición con los planos amplios de la masa.

Los planos generales retratan la ciudad neoliberal que violenta a los sujetos a través de la zonificación y el subempleo, enfocándose en la marginalidad y también en el grupo general. Guerra propone entonces que “la ciudad hable desde su centro y su margen” a través del enfoque en los personajes deambulando por la ciudad, algo que realza el carácter realista de lo que presenta (Suárez 193). La incorporación de la audiencia en el diálogo también se logra a través del manejo de los ritmos en lo que narra. En los momentos claves de la película, se desacelera “la temporalidad,

¹⁴¹ Mañé es un urbanismo utilizado en la costa y en el eje cafetero para significar burdo, vulgar, del pueblo. Mientras que mansalva es una expresión usada para significar abundancia, pero que es famosa en el país con la expresión “a mansalva”. Mansalva en este contexto es una abreviación de la expresión militar “disparar a mano salva”, que significa disparar con seguridad, sin peligro para aquel que dispara.

para dar paso a unos diálogos medidos y que dan parte al espectador para ser parte de la contemplación que proponen los personajes” (*ibid.*).

Luego de varias secuencias difusas en las que continúa la tensión entre desconfianza y exploración del pasado, Mañe le expresa a Mansalva que está comprometido con desarrollar la amistad: “Yo no sé quién es usted, ni de dónde viene. Lo que yo quiero es que usted confíe en mí, hermano” (*La sombra* 54:21). A lo que Mansalva responde: No me diga hermano. Lo que yo necesito ni usted ni nadie me lo pueden regalar” (*ibid.* 54:34). La confianza entre los personajes se construye a medida que revelan sus pasados marcados por el dolor y el trauma. En una muestra de esa confianza que le pide a Mansalva, Mañe le cuenta en detalle su trauma mayor: el asesinato de sus padres a manos de actores indeterminados, que fue también el día en el que perdió la pierna, y de cuya violencia atroz “solo queda el recuerdo y nosotros” (*ibid.* 52:40).

Presenciar esa dolorosa narración hace que Mansalva finalmente ceda a hablar en detalle de su pasado. Una noche aparece por vez primera en el cuarto de Mañe, marcando el momento en el que acceden al espacio privado de ambos. Mansalva ha cargado consigo una misteriosa caja en la que se intuye tiene reliquias, memorabilia de su pasado. Antes de abrirla, Mansalva enuncia: “perdóneme por ser tan agresivo. Pero ya sé que en usted puedo confiar. No más secretos. No entre amigos” (*ibid.* 1:04:13-1:04:28). La caja contiene una cinta de video que (al no tener televisor en su cuarto pues se lo han robado en uno de los

múltiples ataques de violencia urbana) Mañe y Mansalva ven en el cuarto de Marelvís. Esto es relevante en la medida en la que es solo a través de las herramientas sociales y culturales de las mujeres que los protagonistas tienen acceso al archivo memorístico representado en este video.

El video contiene un desgarrador relato de una sobreviviente de un ataque armado en el Caquetá. Se trata de una mujer campesina que narra en detalle la incursión de un grupo armado que masacra a su población. Este recurso memorístico y fílmico actúa como un “dato verídico de esa realidad” que compromete a Mañe y a Mansalva (La Rotta 222). El video explica “una parte de la vida que no puede ser contada” (Díaz Aldana, *El secreto*) ni a través de un registro estatal, ni a través de las voces de los victimarios. De nuevo, es a través de la voz de las mujeres que se reconstruye esta memoria, aludiendo quizá al hecho de que la violencia es generalmente perpetrada por hombres, pero afecta indiscriminadamente a ambos géneros. Una memoria del conflicto sin la voz de todos y todas aquellos afectados por este sería incompleta.

En el clímax de la película, el video revela que Mansalva fue el que dirigió ese ataque, reconstruyendo su pasado como guerrillero, como victimario. El video, en voz de la mujer víctima, cuenta que el perpetrador “no es un hombre, ese es una bestia”, y agrega que “ese es el mismo diablo. No tenía compasión con nadie. No tenía piedad. No le importó a quién mataba. No le importó matar a mi familia” (*La sombra* 1:06:29-1:06:50). Esta descripción contrasta con la caracterización que hasta

el momento se ha hecho de Mansalva como un sujeto atormentado pero presto a ayudar a los débiles que encuentra en su paso. Una tensión que desafía las representaciones maniqueas que las narrativas de las otras dos películas analizadas en este capítulo han propuesto.

Inicialmente atónito ante la revelación, Mañe le pregunta a Mansalva “¿usted hizo esto?”, y ante el silencio continúa “¿por qué me muestra esto?”. “Contésteme”. “¡Contésteme!” (*ibid.* 1:08:22-1:08:35). La bala alojada en su cerebro le está ocasionando la muerte y Mansalva no tiene oportunidad de contestar, pues pierde el conocimiento. Mañe y Mansalva se separan en este punto de la historia, solo para reencontrarse en una montaña a las afueras de Bogotá. Mansalva ya ha quemado su cambuche, su hogar temporal, y se ha internado para morir solo en el monte. Allí lo encuentra Mañe quién le confiesa haber robado su planta (cuyo té le mantenía vivo, y en cuya desaparición se traza el deterioro y la muerte de Mansalva) y le dice a Mansalva: “Perdóneme” (*ibid.* 1:12:23-1:12:51).

Agonizante, Mansalva no responde. “¡Hábleme, hijueputa!” (*ibid.* 1:13:21), le increpa Mañe. “A mí no me importa la gente que usted haya matado”, dice Mañe, articulando la indolencia por el dolor ajeno (*ibid.* 1:13:26). Por primera vez, y en la presencia de un amigo, Mansalva confiesa sus crímenes, no sin antes preguntarle: “¿Está dispuesto a escucharme?” (*ibid.* 1:13:35). Luego de esto acepta culpabilidad, diciendo: “He matado mucha gente. Ancianos, mujeres y niños. Preñadas. Cuando se comienza a matar y uno se acostumbra, se hace sin pensar, sin sentir. Y después de

tanta muerte ya no queda nada” (*ibid.* 1:13:55). La soledad del monte magnifica el silencio, interrumpida por otra intervención de Mansalva en la que le confiesa haber dirigido el ataque en el cual los padres de Mañe perdieron la vida, y este quedó discapacitado. Fue también en ese ataque que enfrentó al Sargento Osvaldo Jaimes (*ibid.* 1:13:26-1:15:55).

Mañe está estupefacto. Mansalva narra cómo fue separado de su familia, sin haber aprendido a leer o escribir, víctima él también del desplazamiento y el reclutamiento forzoso. Difuminando así la línea maniquea entre buenos y malos, complejizando el conflicto. Pero en todo caso, perpetuando el desmembramiento de familias campesinas que luego tienen que desplazarse a la ciudad. De repente, a Mañe sí le importa la gente que Mansalva mató. Es, naturalmente, el momento más tenso de la película, en el que además expresa Mansalva sus miedos a no ser comprendido en un diálogo visceral:

—Usted, ¿qué va a entender? ¿Usted sabe qué es que lo saquen a uno del campo al monte sin tener pelos en la jeta? Usted no sabe nada de eso

...

—¿Por qué me mostró ese video?

—Ese video es la única prueba de lo que hice. Yo mismo maté al camarógrafo.

Para que nunca se supiera. Pero usted tenía que verlo. Usted es la única persona en la que puedo confiar. ¿Usted sabe lo que es volver a empezar?

—¿Usted cree que así lo voy a perdonar?

—No hay perdón. No hay perdón para nosotros. (*ibid.* 1:14:19-1:19:36)

Mansalva se quita las gafas de soldadura que lo han acompañado hasta este momento, mirando a la cámara directamente, y se interna en el monte para morir. Mañe, en claro conflicto por la terrible confesión, opta por enterrar a la única persona que lo ayudó en la Bogotá hostil que lo marginaliza. Opta por enterrar a su victimario. A su amigo. Al asesino de sus padres. Duda si enterrar con él el video que lo incrimina, pero decide quedárselo, porque por doloroso que sea es necesario reconstruir esas memorias. Junto a su tumba deja una figura de origami. El final de la película muestra a Mañe caminando mientras él también se quita las gafas; perdiéndose entre la multitud, caminando entre las sombras (*ibid.* 1:21:26-1:22:21).

La película plantea la necesidad de también humanizar al victimario y de recuperar su perspectiva sobre el conflicto, porque él mismo ha sucumbido ante la victimización de un sistema patriarcal y neoliberal. De no hacerlo, se corre el riesgo de simplificar estos aspectos y de contraponer las figuras de víctima y victimario, cuando en muchos casos no son tan antitéticas, sino que comparten ambos un pasado campesino destruido por el conflicto. Humanizar a víctimas y victimarios también permite entender las situaciones de violencia en un contexto que les trasciende y en el que el Estado juega una parte preponderante con sus desatenciones y sus falsos intereses democráticos.

La sombra del caminante entiende también que, aunque no es posible (ni recomendable) dejar de explorar la violencia, no es necesario tampoco

sobredimensionarla. Existen otras formas de narrar; diálogos más honestos que superan la violencia como espectáculo o lo anecdótico y pasan a ser exploraciones de la historia actual de exclusión social. La película de Guerra explora estos dolorosos, conflictivos, complejíssimos pasados, porque es necesario no olvidar –es ahí donde debe residir el enfoque del cine sobre el conflicto– (Suárez 204).

Recordar con detalle deviene un imperativo moral si es que se quiere procesar ese pasado doloroso, si es que se quiere superar los esencialismos de la violencia como idiosincrasia nacional. Crear memoria no implica, sin embargo, la recopilación de instancias del pasado para archivarlas. También es necesario que esos recuerdos exploren las injusticias del sistema. Poniéndose sí del lado de las víctimas, pero entendiendo el conflicto no solo como los hechos de un actor borroso como en el caso del “narcoterrorismo”, sino como un complejo entramado social que se ancla en una larga historia de discriminación y exclusión.

Quisiera terminar con la anécdota de un Ciro Guerra mostrándole La sombra del caminante a un grupo de miembros desmovilizados de las Farc (Guerrero 2017).¹⁴² Guerra, así como lo demuestra su película, se declara “abanderado de la paz” y en el visionado de la película expresa su “admiración por la acertada decisión que han tomado ustedes de firmar este acuerdo de paz” (*ibid.*). De esta manera, Guerra entabla un diálogo con excombatientes, “que se sintieron muy honrados”, y

¹⁴² Como lo reporta Sandra Guerrero para *El Heraldo*: <https://www.elheraldo.co/la-guajira/miembros-de-las-farc-vieron-junto-ciro-guerra-la-sombra-del-caminante-393283>

quienes reflexionan sobre la importancia que tiene la producción artística en intentar desenredar el conflicto armado.

El comunicado de los excombatientes luego de haber visto la película dice: “Desde La Guajira colombiana, los integrantes de las Farc saludamos y agradecemos este gesto del director Ciro Guerra, al tiempo que valoramos el papel que juega el arte y la cultura en la construcción de la paz para Colombia”. Un pequeño gesto que habla de la importancia de responsabilizar a la producción cultural por los mensajes que transmite, de la importancia de un diálogo honesto sin presuposiciones ni paternalismos, de la importancia de no esencializar a un “otro”, sino de entenderlo como un interlocutor válido.

Las representaciones cinematográficas de la marginalidad que he analizado exploran los vínculos entre desplazamiento y violencia y los impactos sociales que tienen estos fenómenos en una ciudad movida por el neoliberalismo económico.¹⁴³

¹⁴³ Una de las escenas que mejor retrata las dificultades de los sujetos marginales bajo el neoliberalismo económico es aquella en la que Mañe va a una central de empleo con la intención de buscar un trabajo que alivie su condición. En esta se retrata un Mañe que le presenta su hoja de vida a una secretaria que le pide \$10.000 pesos, a lo que le responde Mañe que “no, pero yo vengo es a ver si me pueden ayudar a conseguir trabajo y aquí traigo la hoja de vida”. La secretaria le asegura que sí, que ellos le pueden ayudar, pero que tienen que hacerle unos exámenes médicos para “ver qué tipo de trabajo se ajusta mejor a sus condiciones” y le reitera “\$10.000 pesos, por favor” con una sonrisa. Y le asegura que su condición de discapacitado no importa” puesto que “nosotros le conseguimos trabajo así usted sea cojo, ciego, sordo, mudo y feo. \$10.000 pesos por favor”. Mañe le da el dinero con desconfianza y pregunta “¿cuándo me hacen el examen señorita?”. Ante la insistencia, la secretaria saca una máquina con una punta afilada con la que le pincha un dedo a Mañe, haciéndolo sangrar y causándole dolor. Luego le dice a Mañe que pase a una sala contigua en la que le explicaran “el tipo de trabajo que desempeñará”. Al llegar a la sala, Mañe se encuentra con un conferencista que insta a la audiencia a que griten con convicción “¡Yo quiero trabajar! ¡Gritenlo!” Mientras que la gente repite al unísono. Se trata de un grupo de autoayuda que convence a la audiencia que se pueden solucionar problemas enormes como la falta de empleo siempre que se tenga una buena actitud. Esta jocosa escena es un comentario sobre el peso que se pone en el sujeto en solucionar desde sus esfuerzos individuales problemas que son sistémicos y harto más complejos. También se enfatiza la cara amable con la que se dirigen al individuo el neoliberalismo, al tiempo que se retrata la explotación de su condición de marginalidad (*La sombra* 9:00-10:32).

Tales representaciones se construyen desde dos modelos en los que subyace la pregunta ¿debe la estética tener una ética? El primero –representado por *Como el gato y el ratón* y *La sociedad del semáforo*– presenta una pretendida agenda democrática que apela a la igualdad y la tolerancia, al tiempo que ubica en los espacios marginales la miseria y la degradación, lo que perpetúa un imaginario del miedo.

Este modelo narrativo entiende la violencia como un continuum y la ubica como parte constitutiva de la idiosincrasia nacional. Una postura que se alía con las posturas populistas y neoliberales de Álvaro Uribe y su Política de Seguridad Democrática. Esta alianza perpetúa la marginalización de los sectores pobres (en los que se ubican muchos de los desplazados por el conflicto armado), que devienen un “otro” y que son esencialmente diferentes del “nosotros” propuesto en estas películas. Ese “nosotros” conforma el corazón de la comunidad imaginada de la nación: un sector de clase media y alta con acceso al capitalismo de consumo.

Aunque pretendan ser críticas en sus representaciones de la pobreza, y afirmen denunciar las difíciles condiciones sociales de estos sectores, estas películas realmente están confirmando y perpetuando inquietudes que tienen las zonas medias de la ciudad ante las nuevas configuraciones urbanas. Al sugerir que los pobres son por naturaleza díscolos, están justificando el uso de la fuerza por parte de programas políticos como el de Uribe, para disciplinarlos o para castigarlos según se considere necesario.

El segundo modelo de representación de la marginalidad –encarnado en *La sombra del caminante*– presenta una apuesta esencialmente diferente. En este caso se exploran los impactos que el conflicto armado tiene en los individuos que lo padecen, humaniza estos sujetos, indagando por su trasegar histórico, con lo que establece un diálogo en el que los entiende como interlocutores válidos. Esta propuesta se opone a los impulsos antiolectivistas del neoliberalismo enfocándose en las relaciones solidarias que pueden existir y existen entre los individuos marginalizados.

Este modelo rompe los estigmas asociados con los sectores marginales al cuestionar de manera crítica los esencialismos con los que han sido generalmente retratados. Para lograr esto, evita las simplificaciones y la sobreexposición de la violencia. En cambio, establece un diálogo, no entre un “nosotros” y un “otro”, sino entre los diferentes sectores de la sociedad. Un diálogo doloroso y que no tiene una fácil resolución, pero sí es un buen comienzo para explorar la desterritorialización y el aislamiento que trae el neoliberalismo –un diálogo que quizá permita comprender que es necesario explorar las fuentes y causas de la violencia, pero que esta no nos define, que no es parte de la idiosincrasia nacional.

Epílogo:

Fragmentación social e imaginarios urbanos para el nuevo milenio en Colombia

Un artículo publicado en el periódico *El Tiempo* el 25 de junio de 2019 pregunta en su título: “¿Qué hay detrás de la alerta sobre grupos armados en el sur?”¹⁴⁴ El artículo en un tono alarmista expresa que **“es posible que en 50 barrios de Ciudad Bolívar, 27 de Bosa y 66 de Kennedy, haya presencia de grupos armados al margen de la ley como Los Rastrojos, las Águilas Negras, Los Paisas, e incluso disidencias de las Farc”** (Murillo 2019, énfasis original).¹⁴⁵ Luego de establecer esta “posibilidad” Murillo reporta **“el hallazgo de cuerpos descuartizados en Kennedy, Bosa y Ciudad Bolívar”**, lo que para el autor “podría interpretarse como una estrategia para mantener, a través del miedo, el control territorial por parte de estas organizaciones” (*ibid.* énfasis original). El artículo continúa refiriéndose a **“panfletos firmados por supuestas organizaciones criminales”** en los que “amenazan de muerte a consumidores de droga, ladrones y ciudadanos venezolanos” y hasta se decretan “toques de queda” (*ibid.* énfasis original).

¹⁴⁴ Se puede consultar la noticia en este link: <https://www.eltiempo.com/bogota/alerta-por-grupos-armados-en-el-sur-de-bogota-379468>

¹⁴⁵ Estos barrios a los que se refiere el artículo están ubicados al sur de la ciudad y dada su densidad poblacional, así como su falta de desarrollo estructural, son los más generalmente estigmatizados como generadores de violencia en Bogotá. En estos barrios (particularmente los ubicados en las zonas de Ciudad Bolívar y Kennedy) las densidades habitacionales son mucho más altas que en cualquier otra zona de la ciudad lo que “permite constatar la existencia de una segregación espacial de las densidades” (Avellaneda 68). Estas altas densidades poblacionales que “se encuentran en áreas mal desarrolladas y marginadas” son consecuencia de una planificación ineficiente que no tiene en cuenta el “bienestar para la mayoría de la población” (*ibid.* 68-70). Esta información es parte del contexto de segregación histórico que envuelve a estos barrios y que el artículo obvia.

Este texto, que aparece en la sección “seguridad de Bogotá” bajo la categoría “grupos armados”, continúa refiriéndose a la probabilidad de que existan “estructuras de delincuencia común” que “son” (no “sean”, que sería lo gramáticamente correcto dado que habla de un evento hipotético) “las que están imponiendo el miedo en algunos sectores del sur de la ciudad, **disputándose los negocios ilícitos como la extorsión, los hurtos y la venta de estupefacientes**” (*ibid.* énfasis original).¹⁴⁶ Al final del artículo aparecen una serie de noticias recomendadas que discuten diferentes hechos de violencia en el sur de la ciudad, junto a una recomendación para visitar una lujosa hacienda ubicada en el Chicó, una zona afluente del norte de la ciudad.¹⁴⁷

A lo largo del artículo se establece un vínculo claro entre un sur indeterminado (esto podría ocurrir en cualquiera de los 143 barrios que menciona) y diferentes instancias de violencia. Se sugiere que estos lugares contienen o bien

¹⁴⁶ El uso indeterminado de “grupos armados” que menciona con tal generalidad el artículo remite a un término acuñado en 2006 por Álvaro Uribe para referirse a cualquier organización que practicara el narcotráfico: las BACRIM. Estas Bandas Criminales surgen de la negativa de miembros de las autodefensas unidas de Colombia al proceso de desmovilización y reincorporación a la vida civil. La mayoría de las organizaciones que componen la BACRIM surgieron del proceso de paz contra las autodefensas en el gobierno Uribe, pero aun así el término ha pasado a vincularse con la idea de narcoterrorismo.

¹⁴⁷ Este artículo titulado “Los encantos y curiosidades de la hacienda El Chicó” es sintomático de dos situaciones: Primero que los sectores del norte de la ciudad son retratados con estrategias discursivas distintas a los del sur (como sugiere el uso de “encantos y curiosidades”). Segundo, que el periódico *El Tiempo* está pensado para una audiencia de clase media, que es a la cual se dirigen cuando se proyectan todos estos estereotipos de las zonas marginales. Este contraste entre el “ellos” –en el que se ubica la violencia y la criminalidad– y el “nosotros” –en cuyo corazón simbólico se guardan, como dice el artículo, las “historias secretas y memorias de una Bogotá antigua”– (Motoa 2019) se hace más evidente cuando el texto nos recuerda que: “la hacienda debe su nombre a la quebrada Chicú, que en lengua muisca significa ‘nuestro aliado’”. En el artículo la violencia y el miedo que inspiran el sur contrastan con la invitación que el norte de la ciudad provee para “ver cómo eran las mejores casas fincas de la Bogotá colonial, además de gozar de un paisaje verde y florecido” (*ibid.*). El lector interesado en leer la noticia, o visitar la hacienda, puede seguir este enlace: <https://www.eltiempo.com/bogota/las-historias-secretas-de-la-hacienda-el-chico-en-el-norte-de-bogota-379062>

“grupos armados”, u “organizaciones criminales”, o drogadictos, “ladrones y ciudadanos venezolanos”, ubicando de este modo en el sur de la ciudad a todos los actores de violencia que han sido meticulosamente ya codificados en medios nacionales.¹⁴⁸ Estos sistemas de representación de la marginalidad, en los que se sobredimensionan la violencia y la criminalidad con el objetivo supuesto de denunciar los males sociales, forman parte de un entramado de estrategias discursivas que buscan explotar los miedos urbanos de los sectores medios de la sociedad al tiempo que se mantiene una “segregación social muy marcada” (Avellaneda 70) que ha caracterizado históricamente a Bogotá.

Estos fenómenos de instrumentalización de la marginalidad, la cual conlleva una fragmentación social y espacial con el fin de promover una ideología conservadora de clase media, presentes en este artículo –apenas un ejemplo de una abrumadora cantidad publicada y circulada a diario– son precisamente en los que se ha enfocado esta disertación. Este trabajo examinó los patrones narrativos con los que la producción cultural ficcionalizó a Bogotá como ciudad fragmentada entre 1970 y 2010 para trazar las sensibilidades y ansiedades de estas cuatro décadas claves para el desarrollo espacial de la ciudad, una zonificación que está influenciada por la implementación del neoliberalismo como modelo socioeconómico.

¹⁴⁸ La inclusión de ciudadanos venezolanos en este grupo estigmatizado como portador de la violencia que se ubica en el sur de las ciudades obedece a una migración reciente proveniente de Venezuela y que se ubica en las principales ciudades de Colombia. Los venezolanos que huyen de una crisis humanitaria en su país han sido otrificados y estigmatizados como agentes de criminalidad, y caracterizados como desestabilizadores sociales en medios colombianos, lo que los ha marginalizado aún más.

Tal y como en el artículo, la producción cultural en el cambio de siglo se enfoca en narrar la ciudad desde sus zonas marginales con tonos tremendistas y con una saturación de imágenes de violencia y criminalidad. A través de estas representaciones del espacio urbano se caracterizan a los sujetos que habitan estas zonas como un obstáculo para el progreso social de lo que los textos consideran el corazón imaginado de la ciudad: los sectores medios. De este modo, las representaciones del espacio se erigen en instrumentos de una didáctica de la ciudadanía que dicta quiénes tienen derecho a habitar la ciudad –los sectores medios– y quienes son meritorios de disciplinamientos y castigos –las clases pobres.

En las novelas y películas que retratan a Bogotá y que se estudiaron en este trabajo, las representaciones del espacio urbano retratan las interacciones y lugares de las zonas marginales de la ciudad. Al retratar con insistencia instancias de violencia, criminalidad y desorden, estos productos culturales inscriben en el imaginario colectivo una valoración negativa sobre las clases populares, en el que la incivilidad y el desarraigo devienen desasociables de su humanidad. La sugerencia constante de que los pobres son díscolos por naturaleza no solo los marginaliza más en una ciudad construida en la exclusión, sino que también justifica el uso de la fuerza para educarlos y controlar sus comportamientos.

Este trabajo se enfocó en los imaginarios urbanos propuestos por la producción cultural puesto que es a través de estos juicios estéticos cargados de significado que los ciudadanos se generan ideas sobre zonas a las que no tienen

acceso, dada la vastedad de la ciudad, la fragmentación socioespacial que caracteriza a Bogotá, o los estereotipos que tienen sobre determinados lugares. La consolidación de estos imaginarios urbanos crea territorios semánticos que definen qué sectores usar y cuáles evitar en la mente de los sujetos. De esta manera, esta disertación entiende que la ciudad imaginada altera la ciudad vivida y viceversa, en una intrincada relación de interdependencia, en donde los imaginarios urbanos devienen un elemento determinante “en el establecimiento de las relaciones con otros individuos y con el espacio” (Niño Murcia 4).

A través del análisis de los imaginarios urbanos propuestos en representaciones del espacio urbano, este trabajo delineó un campo de estudio en el que se presentó una genealogía de la zonificación y fragmentación de Bogotá desde 1970 hasta 2010. Enfocándose en espacios urbanos marginales, los textos que componen este análisis crean una trayectoria en la que la violencia urbana está al centro de la narración en el contexto de la implementación del neoliberalismo y la consolidación de un proyecto populista de derecha en la primera década del nuevo milenio.

Como se explora en el primer capítulo, las novelas *Los parientes de Ester* de Luis Fayad (1978), y *Sin remedio* de Antonio Caballero (1984) marcan una transición en narrativa, al desvincularse de los patrones estéticos propuestos por el periodo del *Boom*, y proponiendo en su lugar un enfoque en contar las contradicciones sociales de las ciudades. Ambas novelas se insertan en el contexto

del Frente Nacional en cuyo conflicto político se incrementa un movimiento demográfico de las zonas rurales a la ciudad. Estas nuevas configuraciones urbanas generan ansiedades entre los sectores medios de la ciudad que ven su posición como amenazada y recurren a ficcionalizaciones del espacio como medio de controlar la masa de migrantes.

En ambas novelas se muestra la ciudad a través de los ojos de personajes de las clases media y alta, y retratan los espacios urbanos como ominosos, pululantes de pobreza y criminalidad. Se retratan los espacios marginales de la ciudad con exotismo y se esencializa a los sujetos marginales como creadores de los males sociales, portadores de la barbarie que amenazan la civilización. El primer capítulo discute también que las personas que componen estos círculos de miseria en su mayoría dejan las zonas rurales a consecuencia de la violencia política entre liberales y conservadores que caracterizó al Frente Nacional. Este hecho de que los migrantes y desplazados de la violencia se ubican en los barrios del sur de la ciudad de maneras precarias es fundamental para entender la constitución de la otredad en producción cultural y discurso oficial a lo largo de estas cuatro décadas: estas personas son víctimas de las dejaciones del estado y la desterritorialización de un conflicto de élites.

De este modo, el primer capítulo esboza los patrones de representación de la marginalidad que se mantienen a la fecha y que están caracterizados por la vinculación de la violencia con la pobreza y la simplificación de los conflictos sociales

en aras de explotar la espectacularidad de instancias de criminalidad. Esta retórica de representación de la pobreza perpetúa la marginalización de los sectores excluidos por un capitalismo salvaje que ya no tiene uso para los que no consumen, quienes devienen una redundancia dentro del sistema (Bauman 61). Además, estas narrativas de criminalización de un otro pobre consolidan la idea de que los sujetos marginales no son interlocutores válidos y que no tienen cabida en procesos democráticos, con lo que se justifican políticas gubernamentales que exacerbaban su marginalización.

Este trabajo sugiere entonces que el lector asuma una posición crítica frente a estos patrones de representación a fin de romper ciclos de exclusión sociales e intelectuales que afectan a grandes mayorías de ciudadanos. Esto no es tarea fácil. Así lo sugiere un sector de la crítica académica que alaba las novelas de Fayad y Caballero como representativas de Bogotá, como “radiografías” de la ciudad. Lecturas en las que no se tiene en cuenta el impacto de estas estigmatizaciones que se hacen en las novelas que son clasistas, en partes racistas y en otras misóginas, y constantes en su estereotipación de las clases marginales como fuentes de atraso, violencia y caos social.

Los procesos de criminalización de la pobreza se exacerbaban con la implementación del sistema neoliberal, cuyo impacto en la destrucción del tejido social y la pauperización de grandes sectores sociales se sienten en plena fuerza durante los años noventa. Esto conlleva una mayor fragmentación socioespacial.

Como lo plantea Raquel Sosa, son las políticas de Estado tendientes a la segregación y los flujos del mercado mundial los verdaderos factores que propulsan la violencia (Sosa 114). Esta violencia se exagera con la privatización de servicios públicos, la falta de acción contra la injusticia y la desigualdad, y el “abandono de las responsabilidades sociales del Estado” (*ibid.* 115). El otro factor determinante de esta ecuación de criminalización de la pobreza bajo el neoliberalismo es la política de seguridad interna propuesta por EE. UU. en el marco de la guerra fría, que fomenta políticas de seguridad pública que despolitizan la disidencia, denominándola “delincuencia organizada” –con lo que se criminalizan las oposiciones al Estado y al estatus quo, mientras se justifican la contrainsurgencia y el control social– (*ibid.* 116-123).

Acelerado el proceso de erosión del tejido social inherente al neoliberalismo, quizá la imagen más recurrente durante esta época es la del pobre representado dentro de los imaginarios sociales –y textuales según encuentra este trabajo– como un criminal (Rotker 9). Esta similitud en la representación de la marginalidad no es fortuita. Este trabajo sugiere un paralelo entre los sistemas de narración de la marginalidad de la producción cultural en el periodo estudiado y el discurso neoliberal. Un paralelo que se extiende a lo largo de la investigación en el que el pobre sufre la alienación del sistema por partida doble, y multiplicada por el poder de los imaginarios urbanos.

Como lo explora el segundo capítulo de este trabajo, las representaciones literarias del espacio urbano se caracterizan por narrar la ciudad como un lugar ominoso, en el que sucumben los proyectos de asociación comunitaria al ser estos desleídos en la sensación de indefensión, desconfianza hacia el otro, falta de credibilidad en el Estado, y un miedo profundo a la marginalidad, a sus habitantes y sus espacios. El caos y la sensación ineludible de vulnerabilidad que sugieren la violencia como consustancial a la experiencia urbana anuncian el fracaso de la ciudad moderna como proyecto magno de unificación humana. Enmarcados en una sensación de miedo, los ciudadanos recurren al individualismo feroz para sobrevivir la amenaza pendulante de poder ser violentados. Mueren las grandes narrativas y todo lo que queda es la supervivencia.

Los impactos sociales del neoliberalismo en la década del noventa se narran con una estética del desencanto en los productos culturales que estudia este trabajo. *El resto es silencio* de Carlos Perozzo (1993) y *Opio en las nubes* de Rafael Chaparro Madiedo (1992) representan la ciudad enmarcada en el deterioro de los proyectos sociales, e incluso la muerte de cualquier búsqueda ontológica de sus personajes, desde la posmodernidad literaria. Es a través de esta que logran equiparar la fragmentación narrativa con aquella de la ciudad, la falta de linealidad e ilación de lo narrado se corresponde con el caos que se percibe a nivel social en la ciudad física, la futilidad de las búsquedas de los personajes se empareja con el desarraigo que perciben en la ciudad vivida. En ambas novelas se propone el individualismo y el

desencanto como contrapesos para la alienación que produce el neoliberalismo en los sujetos.

El individualismo que se evidencia en las novelas y en el discurso neoliberal sobredimensiona la labor del sujeto en solucionar problemáticas complejas, sistémicas, y que se derivan de una larga historia de agravios contra los vínculos sociales. Esta pulsión neoliberal de sobrecargar al individuo para solucionar los males sociales se ejemplifica en este trabajo con la gestión como alcalde de Bogotá de Antanas Mockus (1995-97, 2001-03). Mockus propuso un amplio experimento social en el que a través de proyectos pedagógicos y educación de las masas en urbanidad intentó aplacar los miedos urbanos que perpetuaban el aislamiento en la ciudad.

Si bien estos proyectos fueron altamente exitosos en la reducción de tasas de homicidio y de accidentes de tráfico, sus políticas de nivelación social fueron mucho menos eficientes. Al proponer que la solución de los problemas que aquejaban a Bogotá se podía encontrar en esfuerzos individuales, controlando “al pillito” que los ciudadanos cargaban dentro a través de una educación en moralidad, Mockus dejó de lado las reales razones por las cuales la desigualdad, la exclusión, y el desarraigo ocurrían. Su labor, ampliamente laureada por círculos académicos colombianos y extranjeros, no produjo el éxito duradero que se esperaba precisamente porque la apelación a valores democráticos no se acompañó de un programa económico que frenara las privatizaciones o mejorara la realidad material de los ciudadanos. Sin

programas de progreso social que ataquen la exclusión social y la estructura clasista de la ciudad, sin un impulso de reconocimiento de la diversidad y, como nos recuerda Nick Morgan, “sin redistribución, eslóganes como “Para vivir todos del mismo lado” [nombre del plan de desarrollo de Mockus durante 2001-2004] seguirán siendo llamados vacíos al “populacho” a civilizarse” (Morgan “Para vivir” 512).

El brillo que trajo la posibilidad de reconstruir una sociedad sumida en el miedo a la violencia y el neoliberalismo se extinguió pronto. Mockus tuvo la credibilidad de los votantes al considerarlo un “antipolítico” (dado su estatus social como profesor e intelectual), pero el desencanto generalizado con la labor del Estado y la continuación de la polarización del capital –aunado a unos fallidos intentos de diálogos con grupos guerrilleros por acabar la guerra– hicieron que la sensación de indefensión y derrotismo volvieran al país. Mientras este proceso se desarrollaba en la arena política, en el campo de la producción cultural se siguió explotando la violencia como motor poético, pero no con intención crítica, sino repitiendo los mismos patrones de esencialización de los conflictos sociales y sobreexposición de la criminalidad.

Este panorama lo supo explotar Álvaro Uribe Vélez quien propuso un proyecto político de nación fundamentado en el guerrerismo y la explotación de los miedos ciudadanos con la finalidad falaz de devolver la seguridad al país. Su paternalismo tóxico camuflado en ropajes democráticos se encapsula en el eslogan que lo catapultó a la presidencia: “Mano firme, corazón grande”. A través de su Política de

Seguridad Democrática, Uribe desarrolló un vasto proyecto de securitización del estado y militarización de la vida cotidiana a través del cual controló el colectivismo y simplificó un conflicto complejísimo en la denominación de un enemigo común: el narcoterrorismo. Este esencialismo le permitió denominar “terrorista” a cualquier amenaza a los preceptos que promovía, con lo que despolitizó la diferencia y justificó la acción militar en contra de cualquier intento de alzamiento.

El discurso populista de Uribe se caracterizó por promover soluciones simples movidas a través de eslóganes pegajosos como “Colombia llora, pero no se rinde”. Con estos, el periodo Uribe incrementó un vacío sentimiento patriótico en el país, en el que explotó la imagen de la bandera y el escudo colombianos y unificó grandes sectores nacionales que se habían sentido excluidos por políticas anteriores y que encontraban en la imagen paternal de Uribe un atisbo de esperanza para acabar con la sensación de miedo generalizado.¹⁴⁹ Estos presumidos avances en recuperación de la seguridad implicaron sin embargo un recrudecimiento de la guerra y políticas neoliberales abrasivas que multiplicaron la pobreza y desplazaron a millones de personas de sus territorios en zonas rurales, que era donde se peleaba la guerra.

La respuesta de la producción cultural frente a estos embates a la democracia y las posturas belicistas de Uribe fue mediocre. La producción cinematográfica, de la

¹⁴⁹ Esta apelación al pueblo de Uribe la encarnó también en su estilo personal, generalmente llevando una ruana, un sombrero campesino, y hablando de sus proyectos políticos a través de metáforas simplistas y fáciles de recordar, como cuando se refería a los tres pilares antidemocráticos de su gestión como a sus “tres huevitos”. Esto es relevante en tanto el discurso populista de Uribe se basó más en mover los afectos de las masas que en apelar a la lógica y los resultados.

que este trabajo crea una genealogía, estuvo marcada por la sobreexposición de la violencia con pretendidos objetivos críticos, y la exploración de la marginalidad con supuesto afán de denuncia de las dificultades que atravesaban millones de colombianos. Sin embargo, los patrones de representación de la marginalidad que se discutieron en los capítulos anteriores continuaron en el caso del cine. Las zonas marginales—que se incrementaron exponencialmente con el drama del desplazamiento forzoso por la guerra de Uribe y la tenue respuesta gubernamental para acoger a estas personas dignamente —proveyeron una esquina discursiva desde la cual se narraba la ciudad—.

Como discute el tercer capítulo de esta disertación, *Como el gato y el ratón* de Rodrigo Triana (2002) y *La sociedad del semáforo* de Rubén Mendoza (2010), a pesar de sus pretendidas agendas democráticas, fortalecen los vínculos entre marginalidad y violencia. Esto lo logran a través de una simplificación de los conflictos y la instrumentalización de los sujetos marginales que narran (desplazados por el conflicto interno que llegan a Bogotá a ubicarse en círculos de miseria) con lentes morbosos, tremendistas, degradantes, y con los cuales desarrollan la idea de que la violencia les es inherente. Estos modelos de representación de la marginalidad sobreexponen instancias de violencia de formas acrílicas y sin proveer un contexto histórico que le trascienda, con lo que desarrollan la idea de un continuum sin salida. Aparte de presentar la violencia como un ciclo ineludible, la vinculación de esta con la marginalidad se tipifica de tal forma que

llegan a sugerir que es parte constitutiva del sujeto, que está incrustada en su idiosincrasia.

Este trabajo desarrolló un paralelo entre los sistemas de representación de la marginalidad en el neoliberalismo, el discurso populista de Álvaro Uribe, y los productos culturales que analizó. Estas similitudes forman una alianza que crea imaginarios urbanos en los que la violencia, el miedo, y el desarraigo aparecen como inherentes a la experiencia urbana. Una sensación de parálisis social que controla el colectivismo y perpetúa la marginalización de los sectores pobres. Los pobres en esta ecuación devienen el “otro” que nunca tendrá acceso a los beneficios sociales de los que goza el “nosotros” desde el cual están focalizados los discursos oficiales y de producción cultural.

Habiendo recorrido esta genealogía de sistemas de representación de la marginalidad durante estas cuatro décadas clave en las que se instala el neoliberalismo, el miedo, y su respuesta en la forma de un proyecto político de seguridad con tintes fascistas, volvemos a la pregunta del artículo de *El Tiempo* que abre esta sección: “¿Qué hay detrás de la alerta sobre grupos armados en el sur?”. Lo que hay detrás es un sistema de explotación de la marginalidad para promover ideologías conservadoras y confirmación de miedos urbanos de sectores medios en una ciudad movida por el neoliberalismo. Lo que hay detrás es una ciudad zonificada y desarrollada sobre preceptos racistas y clasistas de exclusión. Lo que hay detrás es un aparato discursivo altamente codificado a través del cual se crea

un “otro” díscolo, por esencia violento, estigmatizado como portador de las inestabilidades sociales. Lo que hay detrás es la creación de una figura antitética de los sectores medios a través de la cual se controla el colectivismo y se evita que esas masas desborden los regímenes de representación y superen su condición de aislamiento.

Aunque el panorama es abrumador, hay maneras concretas en las que se pueden revertir estos sistemas de representación que perpetúan el aislamiento y la parálisis social. Una subversión de esos patrones es la que explora el segundo capítulo de esta disertación con la apuesta de *El resto es silencio*, en la que la experiencia urbana se narra a través de los ojos de un ciudadano en extrema pobreza, en la que su voz crítica provee una ventana a su pasado histórico que explica su circunstancia actual. Al insertar al personaje en un contexto que le trasciende y que explica su condición de marginalidad, Perozzo nos recuerda que las personas marginales son eso, personas, y no parapetos discursivos o vehículos ideológicos.

También es un modelo de representación mucho más democrático el que mueve a *La sombra del caminante* de Ciro Guerra (2004) y que se analiza en el tercer capítulo de esta disertación. Guerra explora las heridas profundas que el conflicto armado tiene en los individuos que sufren en físico lo que para los sectores medios es muchas veces meramente ideológico. La película intenta desfragmentar el espacio de la ciudad, al haber sido filmada en diferentes estratos socioeconómicos y

con vistas desde la cordillera. La propuesta de guerra se opone a los esencialismos con los que se retrata la violencia y la marginalidad, enfocándose en los vínculos comunitarios que pueden contrarrestar las pulsiones de control colectivo del neoliberalismo. Tanto la novela de Perozzo como la película de Guerra, exploran de manera dialógica salidas al conflicto con perspectivas críticas sin recurrir a narraciones facilistas que sugieren la violencia como continuum ineludible o como parte constitutiva de la idiosincrasia nacional.

Rescato también algunos aspectos de la gestión de Mockus (no su neoliberalismo económico ni su idea innatista de la violencia y el desorden), predominantemente la pulsión por devolverle el espacio público a los ciudadanos. Crear espacios de diálogo público fomenta la formación de comunidad, y las asociaciones colectivas que tanto teme el neoliberalismo son una forma de reterritorializar espacios erosionados por el miedo a la violencia. El diálogo puede generar un espacio urbano habitable por toda la ciudadanía, y no solo un sector acomodado. Claro está, este trabajo no sugiere la idea ingenua de que el diálogo en solitario podrá cambiar ciclos de empobrecimiento que se han forjado a lo largo de décadas de polarización del capital. Pero el reconocimiento de las estructuras discursivas por medio de las cuales se perpetúa y normaliza la exclusión social es un comienzo.

Denunciar y desmitificar estos sistemas de representación polarizantes y paralizantes puede entablar un diálogo con actores de producción cultural, críticos,

y consumidores de estas narrativas para que los discursos democráticos que están tan de moda sean lo suficientemente estructurados y críticos para que no se alíen con el neoliberalismo y su criminalización de la pobreza. Los imaginarios urbanos no son entelequias estáticas, sino que son siempre cambiantes –incluso en un caso como el de Bogotá que ha extendido imaginarios de violencia y miedo por tan largo tiempo. Un imaginario de ciudad en el que las mayorías se vean representadas puede recordarle a toda una sociedad que esas mayorías marginalizadas también tienen derecho a procesos democráticos. Pero esto no será posible mientras que los sectores medios no reconozcan a los pobres como interlocutores serios, como ciudadanos legítimos que han sido excluidos por sistemas de opresión históricos.

Discurso populista, afecto, y representaciones de la otredad

Siguiendo con el ámbito del discurso político y las representaciones de la marginalidad y la construcción de la otredad, este trabajo abre el camino para un enfoque en la movilización de afectos a través del discurso populista de Álvaro Uribe Vélez. Esto es particularmente relevante dada la prevalencia de la figura de Uribe y su renovada plataforma: El Centro Democrático. Aunque Uribe es la punta de lanza de este grupo político de derecha, los integrantes de este partido conforman una consolidada fuerza reactiva en el país que se enfoca en explotar los miedos de sus votantes para movilizar pasiones y transformarlas en poder político.

Por ejemplo, en septiembre de 2016, el entonces presidente de Colombia Juan Manuel Santos y Timochenko (alias de uno de los principales cabecillas de las

FARC) firmaron el “Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera”. Por medio de este documento, y después de más de 4 años de negociaciones, se pactaba el final de las agresiones bélicas entre ambos actores. El gobierno de Santos programó un plebiscito como mecanismo de refrendación de estos acuerdos. Con esta votación, se le pedía a la ciudadanía que votara “Sí” de querer aprobarlos o “No” de lo contrario. El Centro democrático condujo una campaña contra los acuerdos basada en la explotación de los miedos ciudadanos dependiendo de su región, estrato socioeconómico, y nivel educativo.

En gran parte a causa de esta campaña el “No” triunfó, así lo registra Andrei Gómez-Suárez en su texto *El triunfo del no: la paradoja emocional detrás del plebiscito*. La incertidumbre que causó este fenómeno se explica, según Gómez-Suárez a causa del

marco de referencia emocional adverso al proceso de paz que desarrollaron Álvaro Uribe y el Centro Democrático, mediante dispositivos retóricos que tergiversaron la realidad y causaron una manipulación emocional que aún se atreven a negar pese a las declaraciones públicas de algunos de sus miembros.¹⁵⁰ (Gómez-Suárez 13)

¹⁵⁰ Agrega Gómez-Suárez que los otros factores que influyeron el triunfo del no incluyeron el triunfalismo de las facciones del “Sí”, el desprecio del gobierno por la insatisfacción de amplios sectores de la sociedad colombiana, el huracán Matthew, “un cambio de actitud de las FARC demasiado tardío y una cuenta de cobro a la política económica y social del gobierno de Santos” (16).

Este caso particular demuestra el poder de “la polarización social enfocándose en la emocionalidad de la sociedad colombiana” (*ibid.* 19), unos afectos que se mueven a través de la circulación de imaginarios y narrativas instrumentalizantes de la otredad. Esta campaña replica las estructuras discursivas populistas que utilizó Uribe durante sus ocho años de gobierno y que enmarcaron emocionalmente el conflicto a favor del estado (*ibid.*). Como resultado de la campaña, el Centro Democrático no solo logró la no refrendación de los acuerdos, sino que también volvió fortalecido a la arena política para las elecciones de 2018.

El actual presidente de Colombia Iván Duque (2018-2022), quien ganó en la plataforma del Centro Democrático, es un cercano allegado a las políticas de Uribe. Así lo confirma su Política de Seguridad Ciudadana, una iteración de la piedra angular del gobierno Uribe. También lo confirma su postura guerrerista que se ha encargado de revivir el concepto del narcoterrorismo y a encarnarlo en la guerrilla del ELN. Sus estrategias discursivas son equiparables a las del gobierno Uribe, y como resultado de este discurso belicista, los medios nacionales han incrementado la producción de artículos como el que abre esta sección, en los que se explotan los miedos de un otro terrorista al interior de las ciudades, lo que fortalece la política de securitización del estado y legitima el uso de la fuerza contra estas poblaciones por amenazar la seguridad nacional.

Desde la firma de los acuerdos de paz en 2016, y en los primeros meses de la gestión Duque en 2019, se puede apreciar un recrudecimiento de la guerra.¹⁵¹ También se han incrementado significativamente los asesinatos a líderes sociales en una serie de pugnas violentas por el control territorial y por acallar las voces que se oponen a la guerra y que denuncian el conflicto en el país. Un comunicado de 2018 de la Latin American Studies Association reportaba “311 víctimas entre 2016 y el 30 de junio de 2018 y organizaciones como el Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (Indepaz)”.¹⁵² También, un artículo publicado en La FM reporta la preocupación de la ONU por considerar que los “asesinatos y ataques en contra de los líderes sociales se han desbordado” ya que a fecha del 10 de mayo de 2019 el número ascendía a 51.¹⁵³

Este recrudecimiento de la guerra está conectado con los intereses de control territorial del Estado y está mediado por sistemas de representación del conflicto maniqueos. Así lo expresa este informe de análisis político del Centro Estratégico Latinoamericano de Geopolítica titulado “Iván Duque, en campaña con la guerra” que asegura que:

¹⁵¹ Como lo sugiere, entre otras noticias, este artículo de *El Espectador* en el que se discute un comunicado del Ejército de Liberación Nacional en el que prometen retaliaciones ante la acción militar del estado: <https://www.elespectador.com/noticias/politica/al-recrudecimiento-de-la-guerra-de-ivan-duque-responderemos-con-nuestro-accionar-militar-y-politico-articulo-837714>

¹⁵² El comunicado completo se puede seguir acá: https://lasaweb.org/uploads/colombia_2018_es.pdf

¹⁵³ Se puede consultar la noticia completa en este enlace: <https://www.lafm.com.co/colombia/asesinatos-de-lideres-sociales-en-colombia-aumentaron-en-2019-onu>

La derecha, encabezada por Iván Duque, está haciendo todo su esfuerzo para regresar al escenario del pasado, reconvertir la guerra en el eje articulador de la hegemonía -con las posiciones binarias que de esto se derivan- para un público con el sentido común adiestrado a dicho registro. Cerrar el debate diverso, que permite la paz, para llegar a las elecciones con el recurso manipulador de exigirle a la población votar por los “buenos muchachos”, en contra de un imaginario del “mal”, enfocado en el progresismo.

Los sistemas de representación de la otredad son un asunto preponderante en la constitución del cuerpo de votantes de plataformas políticas basadas en el odio y el belicismo como el Centro Democrático. Estudiar las estrategias discursivas y de representación de la otredad, los imaginarios que promueven, y los afectos que activan en grandes grupos sociales, podría develar “cómo con el tiempo los sentimientos pueden ser contruidos y canalizados por el poder” (Morgan, “Reinventar la patria” 48). Este sería uno de los campos investigativos que emanan de este trabajo.

Imaginarios urbanos en otras ciudades colombianas

Como se advertía en la introducción de este trabajo, Bogotá actúa como caso de estudio para estos fenómenos de representación estratégica que se observan en otras latitudes. En una versión inicial, esta disertación se pensó como exploración de la narrativa urbana en las principales ciudades de Colombia. Sin embargo, se tomó la centralidad de Bogotá como modelo de estudio típico de la fragmentación

social citadina en Colombia. De cara a una versión ampliada de este estudio, se propondría analizar el caso de Medellín que tiene una gran tradición de comodificar la violencia y la marginalidad en narrativa, cine, y televisión de acuerdo a patrones de fragmentación socio-espacial.¹⁵⁴ A pesar de estos estereotipos de ciudad violenta, Medellín se reinventó como la “ciudad más innovadora del mundo” (2013).¹⁵⁵ Un análisis de las maneras cómo esas narrativas socioculturales se construyeron en el contexto del neoliberalismo y el proyecto de Álvaro Uribe sería un campo investigativo en el cual este trabajo podría operar.

Otra extensión de este proyecto sería un estudio del caso de Cali con una tradición riquísima en cine, con el grupo de Cali de Carlos Mayolo, Luis Ospina, y Andrés Caicedo, y una tradición literaria marcada por la figura de este último. De hecho, la idea de estudiar ciudades colombianas surgió de un texto en el que exploraba imaginarios urbanos en *¡Que viva la música!* (1977) en el que a través de la figura de “La mona” Caicedo mapea la ciudad de Cali de norte a sur en clave musical primero con el rock de las clases altas para llegar a la salsa de las clases populares.

¹⁵⁴ Piénsese en las propuestas de *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (1994) o su adaptación al cine de Barbet Schroeder (2000); *Rosario tijeras* de Jorge Franco (1999) o sus múltiples adaptaciones a televisión y cine; *Rodrigo D no futuro* de Víctor Gaviria (1990); así como una vasta tradición de novela sicarésca que ha sido ampliamente estudiada y en cuyos sistemas de representación yacen imaginarios urbanos particulares por explorar.

¹⁵⁵ La noticia del reconocimiento se puede seguir en este artículo de *Semana*:

<https://www.semana.com/nacion/articulo/medellin-ciudad-mas-innovadora-del-mundo/334982-3>

En el caso de Barranquilla, la investigación permite el encuentro con un grupo de escritores icónicos de la ciudad por medio del cual tuve reuniones con el reconocido cuentista Manuel Guillermo Ortega (mejor conocido como Guillermo Tedio), Ramón Illán Baca cuentista y novelista mejor conocido por *Maracas en la ópera* (1999). Estas figuras han pasado inadvertidas, eclipsadas por la figura de García Márquez, pero narran la costa Caribe colombiana desde perspectivas mucho más urbanas que en la propuesta macondista y proveerían una visión menos centralista de la evolución del periodo neoliberal en Colombia. En Barranquilla está también el fascinante Museo del Caribe, en el que se hace una revisión de las figuras que marcaron el desarrollo económico y cultural de la ciudad al tiempo que se rescatan las comunidades afrodescendientes y su riqueza cultural. Esa investigación incipiente sugirió también una discrepancia entre la postura democrática de rescatar los aportes culturales de las negritudes, al tiempo que son estas mismas comunidades las que sufren la polarización económica en una ciudad también segregada y fragmentada.

Imaginarios urbanos y espacios de la memoria

La última avenida posible que quisiera explorar con brevedad tiene que ver con los proyectos de recuperación de la memoria histórica, los cuales están marcando ciudades como Bogotá o Medellín. Las intersecciones entre representaciones del espacio urbano y recuperación de la memoria ya habían sido adelantadas en este trabajo con las discusiones de los textos de *El resto es silencio*

de Carlos Perozzo y *La sombra del caminante* de Ciro Guerra (2004). En ambas propuestas se buscaba establecer un diálogo difícil y doloroso sobre qué aspectos del conflicto memorializar y cómo ponerse del lado de las víctimas en la reconstrucción de un pasado marcado por distintos tipos de violencia.

Existe una iniciativa mundial de centros de recuperación de la memoria histórica en países que han sufrido conflictos duraderos y traumáticos para sus sociedades. En Colombia existen tres centros desde los cuales se ha gestionado la recuperación memorística del conflicto: El Centro Nacional de Memoria Histórica, el Museo de la Memoria –ambos en Bogotá– y el Museo Casa de la Memoria –en Medellín–. Las tres iniciativas se erigen como procesos de “reparación simbólica para las víctimas de la sociedad colombiana”.¹⁵⁶ Desde ya, es importante recalcar lo problemático que resulta que el archivo de memoria del conflicto, que se ha peledo predominantemente en zonas rurales, se ubique en las dos zonas urbanas predominantes del país.

Esta problemática la anticipa el Museo de la Memoria en su explicación en línea de por qué ubicarse en Bogotá “donde la mayoría de las personas no vivieron ni están conscientes de la magnitud del conflicto armado, o al menos no de la misma forma que en las regiones realmente golpeadas por la guerra”. Su argumento es que la capital “articula de manera masiva la salida y la llegada de gente de otras

¹⁵⁶ Según establece la página oficial del Museo de la Memoria que abrirá sus puertas en 2020: <http://museodememoria.gov.co/>

regiones y otros países”, y agrega que es un “lugar accesible para el resto de colombianos y extranjeros”. Con lo que se construye de entrada una audiencia para el museo, compuesto de comunidades predominantemente urbanas y visitantes extranjeros. Si extrapolamos de la discusión sobre representaciones cinematográficas durante la ley de cine de 2003, quizá sea importante recordar que estas películas hechas en Bogotá tenían el objetivo darle una buena imagen al país en el extranjero (Zuluaga “¿Ficción o realidad?”), lo que sugiere que es necesaria una revisión detallada de los patrones de representación de las víctimas y la manera en la que se retratan las responsabilidades del Estado. Estas discusiones, sin embargo, solo podrán iniciarse una vez abra el museo en 2020.

En cuanto al Centro Nacional de Memoria Histórica y al Museo Casa de la Memoria, hay ciertos factores para tener en cuenta. Primero, ambos son de difícil acceso. En el caso del Centro en Bogotá, está ubicado en un predio cercano a un cementerio en el que el flujo urbano es bastante limitado y por ende la difusión de estas memorias se dificulta. El Museo de Medellín está ubicado en un área marginal que antes se consideraba un foco de violencia en la ciudad. Esto a primera vista es loable, pero en conversación con los habitantes del barrio estos reportaron que a raíz de la construcción del centro se había incrementado la presencia policial y con esta la represión a las labores cotidianas de la comunidad.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Todas las observaciones en esta sección referidas forman parte de la investigación piloto sobre centros de memoria que realicé entre mayo y junio de 2015 para una versión previa de este trabajo.

En términos generales, las exhibiciones de ambos, así como sus iniciativas de crear mapas de la violencia en la ciudad en los que se memorializan masacres o atentados, sugieren una puesta en vitrina del dolor pasado bajo la premisa de reconstrucción social. Entender cuáles son los lugares memorializados, qué imaginarios construyen, y cuáles son los mapas de ciudad que elaboran, sería un aspecto que una investigación futura podría llevar a cabo. Ambos museos sí se enfocan en las voces de las víctimas para narrar el conflicto, pero al menos en las exhibiciones visitadas no hay un reconocimiento claro de las labores del Estado, no solo como actor bélico sino también como marco general en el que la zonificación y la exclusión social ocurren.

Estas iniciativas de memoria entonces comodifican la violencia y el dolor, haciéndose atractivas para un consumidor de este tipo de narrativa que ha sido preparado por décadas de explotación de la violencia como motor estético. El denominado “violence tourism” es un campo de estudio incipiente, y un trabajo que articule estrategias narrativas de esa violencia podría entrar a dialogar con las preguntas propuestas en *Tourism and Violence*: “So, what does the seemingly endless fascination with violence, death and conflict reveal about being human?” y “If violence has meaning then what are we meant to understand by the ways in which it is packaged for tourists as part of the pleasure periphery” (Andrews 236). Este trabajo cobra relevancia dada la magnitud del conflicto en Colombia y los muchos impactos sociales que ha tenido en comunidades rurales y urbanas. Tendrá que explorar la sugerencia del Museo de Memoria de que:

el dolor y la resistencia de las víctimas empezarán a existir para quienes por distintas razones no conocen la realidad de un país lastimado por dentro.

Según el Centro Nacional de Memoria Histórica, el conflicto armado en el país dejó 8 millones de víctimas directas e indirectas de la violencia, más de 200 mil asesinatos en 30 años, 83 mil desaparecidos forzosamente, más de 27 mil víctimas de secuestro y casi 2 mil masacres por parte de todos los actores.¹⁵⁸

La aseveración de que “el conflicto armado en el país dejó 8 millones de víctimas” me recuerda una conferencia de Colombianistas en agosto de 2016, justo después de firmados los acuerdos de paz y antes de conocerse el voto negativo en el plebiscito. En varios de los paneles se discutía cómo encarar un “postconflicto”, y cuáles serían las formas que la producción cultural podría tomar para apoyar la transición. El uso del pretérito en la frase del Centro Nacional de Memoria hablando de lo que “dejó” el conflicto, así como la idea de “posconflicto”, no podrían estar más erradas. El conflicto está lejos de terminar.

Seguirá el conflicto mientras que las representaciones de los grupos marginales que han sufrido la guerra en carne propia, que llegan a centros urbanos a ser estigmatizados, que aparecen en productos culturales de maneras estratégicas y con voces contenidas, sigan encarnando un “otro”, mientras no se entienda que ellos también son ciudadanos y que son parte del “nosotros” de la nación. Seguirá

¹⁵⁸ <http://museodememoria.gov.co/proyecto/bogota-ciudad-del-museo/>

también el conflicto mientras que no se superen las posturas belicistas marcadas por la masculinidad tóxica y frágil y mientras no se genere un programa de distribución que busque nivelar socialmente lo que el neoliberalismo ha erosionado y ha perpetuado como fragmentación socioespacial.

Obras citadas

- Acero, Hugo. *Violencia y delincuencia en contextos urbanos, la experiencia de Bogotá en la reducción de la criminalidad 1994-2002*. Alcaldía Mayor de Bogotá-Secretaria de Gobierno, 2002.
- Álvarez, Jairo Estrada. *Construcción del modelo neoliberal en Colombia: 1970-2004*. Ediciones Aurora, 2004.
- Álvarez, Luis Alberto. “El cine en la última década del siglo XX: imágenes colombianas”. En: *Colombia hoy: Perspectivas hacia el siglo XXI* (Jorge Orlando Melo, coordinador). Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995.
- “Análisis demográfico y proyecciones poblacionales de Bogotá”. Secretaría distrital de planeación, Alcaldía mayor de Bogotá, 2018,
<http://www.sdp.gov.co/sites/default/files/4-DOCUMENTO-TECNICO-DE-SOPORTE/Analisis%20Demografico%20y%20Proyecciones%20Poblacionales%20de%20Bogota.pdf>. Consultado el 9 de julio de 2019.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2016.
- Andrews, Hazel. *Tourism and Violence*. London: Routledge, Taylor&Francis Group, 2017.

“Ante recrudecimiento de la violencia, LASA exhorta al Gobierno de Colombia a garantizar la vida de líderes, activistas y periodistas en Colombia”. *Latin American Studies Association*, agosto de 2008, https://lasaweb.org/uploads/colombia_2018_es.pdf. Consultado el 18 de julio de 2019.

Araújo, Helena. *Fiesta en Teusaquillo*. Plaza & Janés, 1981.

Aray Mariño, Ana María. “Ciro Guerra, uno de los directores que cambió la imagen del cine colombiano”. *LatinAmerican Post*, 29 de enero de 2019, <https://latinamericanpost.com/es/26070-ciro-guerra-uno-de-los-directores-que-cambio-la-imagen-del-cine-colombiano>. Consultado el 22 de julio de 2019.

Arévalo, Guillermo. “Fayad: narrador de lo contemporáneo”. *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. 1944, pp. 243-258.

Argüello, Rodrigo. “La ciudad en la literatura”. *La ciudad: Hábitat de diversidad y complejidad*. Torres, Tovar C. A, M F. Viviescas, y Hernández E. Pérez. 2000, pp. 230-258.

Augé, Marc. *Los no lugares: Espacios del anonimato, una antropología de la sobre modernidad*. Gedisa, 1993.

Avellaneda, María P. *Bogotá y sus modalidades de ocupación del suelo: análisis de los procesos de re-densificación*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2006.

Ayala Poveda Fernando. *Novelistas colombianos contemporáneos*. U central, 1982.

Barón, Policarpo. “Bogotá en la novela de Luis Fayad”. *Nueva Frontera*. Bogotá, 1984, pp. 25-26.

Barbero, Jesús Martín. “Los laberintos urbanos del miedo”. *Universitas Humanística* [en línea], núm. 56, junio de 2003, pp. 69-79, <http://www.redalyc.org/pdf/791/79105605.pdf>. Consultado el 13 de julio de 2019.

Bauman, Zygmunt. “Morality Begins at Home: or the Rocky Road to Justice.” En *Postmodernity and its Discontents*, New York UP, 1997.

Bejarano, Ana María. “Protracted Conflict, Multiple Protagonists, and Staggered Negotiations: Colombia, 1982-2002” *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue Canadienne Des Études Latino-Américaines Et Caraïbes*, vol. 28, no. 55/56, 2003, pp. 223–247. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41800190.

Bello Montes, Catalina. “La violencia en Colombia: análisis histórico del homicidio en la segunda mitad del Siglo XX”. *Revista criminalidad*. Vol. 50, n. 1, enero-junio, pp.73-84, 2008.

Bernal, Álvaro A. *Percepciones e imágenes de Bogotá: Expresiones literarias urbanas*. Cooperativa Editorial Magisterio, 2010.

Berney, Rachel. *Learning from Bogotá: Pedagogical Urbanism and the Reshaping of Public Space*. University of Texas press. Austin, 2017.

Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1991.

Braun, Herbert. *The Assassination of Gaitán: Public life and Urban Violence in Colombia*. Madison: University of Wisconsin press, 1985.

Burgos López, Campo Ricardo. “Una lectura deconstructiva de “Sin remedio””. *Cuadernos de literatura*. Volumen 2 N° 3, enero-junio, 1996, pp. 79-85.

Bushnell, David. *Latin American Politics and Society*, vol. 52, no. 4, 2010, pp. 150–153. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40925841.

Caballero, Antonio. “Paz sin impunidad”. *Revista Semana*, 9 de julio, 2009.
<https://www.semana.com/opinion/articulo/antonio-caballero-paz-sin-impunidad/444757-3>. Consultado el 8 de julio de 2019.

---. *Sin Remedio*. Bogotá, Colombia: Editorial Oveja Negra, 1984.

Caballero, María Cristina. “Academic Turns City into a Social Experiment: Mayor Mockus of Bogotá and His Spectacularly Applied Theory.” *Harvard University Gazette*, March 11, 2004.

Caicedo de C., Cecilia. *Taller de crítica literaria aplicada a la novela colombiana de los 90*. Banco de la República, abril 24 - julio 17, 1996.

Calderón Castillo, Javier. “Iván Duque, en campaña con la guerra”. *Celag*, 3 de febrero de 2019, <https://www.celag.org/ivan-duque-campana-guerra/>.

Consultado el 16 de julio de 2019.

Camargo, María del Pilar. “Medellín, la ciudad más innovadora del mundo”.

Semana, 3 de enero de 2013,

<https://www.semana.com/nacion/articulo/medellin-ciudad-mas-innovadora-del-mundo/334982-3>.

Canclini Néstor García. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, 2008.

Cárdenas-Támara, Felipe. “Aparato discursivo del expresidente Álvaro Uribe Vélez.

Horizontes miméticos del pensamiento hegemónico neoliberal en Colombia (2002-2010)”. *Análisis Político*, 25(76), 2012, pp. 139-157.

[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-47052012000300008&lng=en&tlng=es)

[47052012000300008&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-47052012000300008&lng=en&tlng=es). Consultado el 12 de julio de 2019.

Cardona, Ramiro y Alan Simmons. *Destino la metrópoli, un modelo general de las migraciones internas en América Latina*. Canal Ramírez-Antares, 1977.

Castillo, Carlos. “La pobreza de las ciudades y la política sobre la pobreza”. En

Procesos urbanos contemporáneos. Editado por: Ana lucía Sánchez, Tercer mundo editores, 1995.

Castro, Andrea F. *Residuos de la violencia: producción cultural colombiana, 1990-2010*. Editorial Universidad del Rosario, 2015.

Chaparro, Madiedo R. *Opio En Las Nubes*. Babilonia, 2007.

Colorado, Paula Andrea. "Perozzo y Fayad: dos antagónicas tomas de posición en el campo de la novela colombiana de los años setenta". *La madeja desenvuelta*. Editada por Cristo Rafael Figueroa y Carmen Elisa Acosta. Editorial pontificia u javeriana, 2012.

Como el gato y el ratón. Dirigida por Rodrigo Triana, actuaciones de Jairo Camargo, Alina Lozano, Patricia Maldonado, Gilberto Ramírez, Paola Rey and Manuel José Chávez. CMO productions, 2002.

Consuegra, David. "Los res-tos silenciosos de Perozzo". *Gaceta Dominical*, Bogotá, 12 de septiembre, pp. 22.

Contreras, Julio. "Fayad, la literatura como acto íntimo y solitario". *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Compilada Luz Mary Giraldo. Centro editorial Javeriano, 1995.

Cortés Zabala, Diego Mauricio. *La ciudad visible: una Bogotá imaginada*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2003.

Cruz Kronfly, Fernando. *La ceremonia de la soledad*. Planeta, 1992.

---. *Trópicos y tópicos de la modernidad*. Compilado por Eleazar Plaza, Cali:

Fundación Hispanoamericana Santiago de Cali, 1995.

De Certeau, Michel . *The Practice of Everyday Life*. Berkeley u.a: Univ. of

California Press, 2011.

De la calle, Roberto. “La cerca o el camino y la sombra del caminante”. *Revista*

Kinetoscopio, Vol. 14 N° 71, 2004, pp. 72-74.

Deas, Malcolm D., et al. *Dos ensayos especulativos sobre la violencia en Colombia*.

FONADE, 1995.

Delgado, Manuel, y Antonio Miranda. *El espacio público como ideología*. Catarata,

Madrid, 2011.

Díaz Aldana, Gilberto. “El secreto como forma de socialización. Reflexiones en torno

a dos películas: La sombra del caminante y Perro come Perro.” Publicado en las actas del Congreso Nacional de Sociología (Colombia), pp. 1336-1350.

Dugas, John C. “The Emergence of Neopopulism in Colombia? The Case of Álvaro

Uribe”. *Third World Quarterly*, vol. 24, no. 6, 2003, pp. 1117–1136. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3993446.

Escalante, Gonzalbo F. *Historia mínima del neoliberalismo*. Madrid: Turner, 2016.

Estrada Álvarez, Jairo. *Construcción del modelo neoliberal en Colombia 1970-2004*.

Ediciones Aurora, 2004.

Fals B., Orlando. *Historia de la cuestión agraria en Colombia*, Punta de Lanza, 1975.

Fanta, Andrea. *Residuos de la violencia: producción cultural colombiana, 1990-2010*, Editorial Universidad del Rosario, 2015.

Fayad, Luis. "Literatura colombiana hoy". *Cultura popular urbana en la nueva literatura*. Madrid: Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Eichstatt. 1994, pp. 341-368.

---. *Los parientes de Ester*. Ediciones Alfaguara, 1978.

Ferreira, Daniel. "Sin remedio, Antonio Caballero". *Una hoguera para que arda Goya*, 25 Sept. 2008, unahogueraparaqueardagoya.blogspot.com/2008/09/sin-remedio-antonio-caballero.html.

Figueroa, Carlos. *América Latina: violencia y miseria en el crepúsculo del siglo*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 1996.

Figueroa Sánchez, Cristo Rafael. "La obra narrativa de Luis Fayad: espacios urbanos en conflicto". *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Vol. II. Ministerio de cultura, 2000.

---. "Percepciones de Bogotá en la cuentística de Luis Fayad". *Tabula rasa: revista de humanidades*.11, 2009.

---. "Tres espacios narrativos más allá de Macondo (Ángel, Fayad, Espinosa)".

Tabula Rasa, 7, 2007, pp.179-195.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books, 1977.

Franco Ramos, Jorge. *Mala noche*. Plaza & Janés, 1997.

Fresneda, Oscar. *Reducción de la pobreza en Colombia: El impacto de las políticas públicas*. Programa de las naciones unidas para el desarrollo, 1997.

Galindo Rodríguez, F. "Colombia: seguridad y conflicto 2000-2014. dos proyectos políticos de país en disputa". *Ciudad Paz-Ando*, Vol. 9, n.º 2, diciembre de 2016, pp. 73-87, doi: 10.14483/udistrital.jour.cpaz.2016.2.a05.

García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos*, Editorial Grijalbo, 1995.

---. *Imaginario Urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.

Gaviria, Víctor. "La realidad, la ficción, la ficción, la realidad". *Kinetoscopio*, Num 48, marzo-abril, 1998, pp. 85-93.

Gaviria, Víctor y Luis Alberto Álvarez. "Las latas en el fondo del río. En: *Revista Cine de Focine*, N° 8, mayo-junio, 1982.

Gerard, Martin, y Miguel Ceballos. *Bogotá: Anatomía de una transformación, políticas de seguridad ciudadana 1995-2003*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2004.

Giraldo B., Luz Mary. *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Convenio Andrés Bello, 2001.

---. *Cuentos de fin de siglo: Antología*. Planeta Colombiana, 1999.

---. “La novela urbana en Colombia o la conciencia del presente (Luis Fayad, Rafael Humberto Moreno-Durán)”. *Universitas humanística* 81, nov.1982, pp. 47-58.

---. *Narrativa colombiana: Búsqueda de un nuevo canon, 1975-1995*. Santa Fe de Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, 2000.

Goffman, Erving. *Relaciones en público: microestudios del orden público*. Alianza, 1979.

Gómez Mendoza, Ernesto. “La vida colombiana (Sin remedio, de Antonio Caballero)”. *Critica.cl*, 28 Mar. 2007, critica.cl/literatura/la-vida-colombiana-sin-remedio-de-antonio-caballero.

Gómez-Suarez, Andrei. *El triunfo del no: la paradoja emocional detrás del plebiscito*. 2016.

González, Jorge Enrique. *Ciudadanía y cultura*. Tercer Mundo, 2007.

- González Molina, Rodolfo Iván. “Balance económico de dos décadas”. *Revista economía informa*. No 292, FE-UNAM, noviembre, 2000.
- González Torres, Jaime. “Colombia: logros en dos décadas de modelo de desarrollo aperturista - análisis según resultados de balanza comercial”. *Análisis político*, N° 82, septiembre-diciembre, 2014, pp. 212-235.
- Gouëset, Vincent. *Bogotá: Nacimiento de una metrópoli*. Institut Francais D'Etudes Andines, 1998.
- Guerra, Ciro. “Ciro Guerra en San Sebastián”. Entrevista por Katherine Moreno Sarmiento, *Ibermedia digital*, <http://ibermediadigital.com/ibermedia-television/entrevistas/ciro-guerra-en-san-sebastian/>. Consultado el 23 de julio de 2019.
- Guerrero, Sandra. “Miembros de las Farc vieron junto a Ciro Guerra “La sombra del caminante”.” *El heraldo*, 16 de agosto de 2017, <https://www.elheraldo.co/la-guajira/miembros-de-las-farc-vieron-junto-ciro-guerra-la-sombra-del-caminante-393283>. Consultado el 23 de julio de 2019.
- Gutiérrez Isaías Peña. *Ensayos y contrasenas de la literatura colombiana, 1967-1997*. Universidad Central, 2002.

- Gutiérrez Sanín, F. “Una relación especial: privatización de la seguridad, élites vulnerables y sistema político colombiano (1982-2002)”. *Estudios socio jurídicos*, 14. Enero-junio de 2012, pp. 97-134.
- Guzmán, C. Germán, Orlando Fals B. y Eduardo Umaña L. *La violencia en Colombia, estudio de un proceso social*, Círculo de Lectores, 1988.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona Herder, 2012.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. “Edición local para el nuevo milenio: el best seller sucio y la corporación cultural”, Cuadernos de Literatura núm. 32, julio-diciembre, Pontificia Universidad Javeriana, 2012, pp. 288-305.
- . ““Se vende Colombia, un país de delirio”: el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente”. *Symposium: a Quarterly Journal in Modern Literatures*. 61.1, 2007, pp. 43-56.
- Hurtado Vera, Guido Germán, y Luis Eduardo Lobato Paz. *Representaciones e imaginarios sobre la violencia colombiana en la prensa nacional: 1990-2004*. Universidad autónoma de occidente, dirección de investigaciones y desarrollo tecnológico, facultad de humanidades e idiomas, grupo de investigación en estudios sociopolíticos, GIESP, 2009.
- Ibáñez F, Ana María. “Génesis del desplazamiento forzoso en Colombia: sus orígenes, sus consecuencias y el problema del retorno”. *Coyuntura Social*, No. 30, junio de 2004, Fedesarrollo, Edición especial - 15 años, pp. 87-104.

Jaramillo, Alejandra. *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia (1995-2005)*, Bogotá, Alcaldía Mayor, 2006.

Jeftanovic, Andrea: “Mapocho de Nona Fernández: La ciudad entre la colonización y la globalización”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. Vol 36, N° 2, 2007, pp. 73-84.

Jordi, Borja. “La participación política y ciudadana en la década de los ochenta y principios de los noventa”. En *Procesos urbanos contemporáneos*. Editado por: Ana lucía Sánchez, Tercer mundo editores, 1995.

Keith, Tester. “Introduction.” *The Flaneur*, Routledge, 1994, pp. 1-21.

Kline, Carmenza. “Bogotá: Lectura desde los parientes de Ester de Luis Fayad”. *Cuadernos de literatura* 13-14 7, 2001, pp. 66-77.

---. *Desarrollos urbanos de Bogotá e inscripciones de la historia en dos novelas de Luis Fayad En La madeja desenvuelta*. Editada por Cristo Rafael Figueroa y Carmen Elisa Acosta. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

Koonings, Kees, y Dirk Kruijt. *Societies of Fear: The Legacy of Civil War, Violence and Terror in Latin America*. Zed Books, 1999.

Kronfly, Fernando Cruz. *La sombrilla planetaria: modernidad y postmodernidad en la cultura*. Sílabas, 2016.

“La peligrosa fiebre de los falsos doctores”. *La República*, 8 de diciembre, 2018.

La sociedad del semáforo. Dirigida por Rubén Mendoza, actuaciones de Alexis Zúñiga, Antonio Reyes, Gala Bernal, Romelia Cajiao y Héctor Ramírez, Día Fragma, 2010.

“La sociedad del semáforo del Rubén Mendoza”. *Red Gráfica Latinoamérica*, 29 de octubre de 2012, <http://redgrafica.com/La-sociedad-del-Semaforo-de-Ruben>. Consultado el 21 de julio del 2019.

“La sociedad del semáforo,’ una película de ‘gente pura y de vida pura.” *El país*. Europa Press, Huelva, noviembre 19, 2010, <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/19/andalucia/1290196314.html>. Consultado el 21 de julio de 2019.

La sombra del caminante. Dirigida por Ciro Guerra, actuaciones de César Badillo, Ignacio Prieto y Inés Prieto, KMBO Films, 2004.

Lacy, Suzanne, and Pilar Riaño-Alcalá. “Medellín, Colombia: Reinhabiting Memory.” *Art Journal*, vol. 65, no. 4, 2006, pp. 96–112. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20068501.

Latorre Gil, Juan P. “Asesinatos de líderes sociales en Colombia aumentaron en 2019: ONU”. *LAFM*, 10 de mayo de 2019, <https://www.lafm.com.co/colombia/asesinatos-de-lideres-sociales-en-colombia-aumentaron-en-2019-onu>. Consultado el 12 de julio de 2019.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Blackwell, 2016.

Locane, Jorge J. *Miradas locales en tiempos globales: intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*. Iberoamericana, 2016.

López Campos, Rodrigo. “La novela es igual a la novela”. *El Tiempo*, El Tiempo, mayo 3, 2004, www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1524440.

López de la Roche, F. *Las ficciones del poder*. Bogotá: Unal-Lepri-Debate, 2014.

López Hernández, Claudia, et al. “La refundación de la patria. De la teoría a la evidencia”. En C. López, *Y refundaron la patria. De cómo mafiosos y políticos reconfiguraron el Estado colombiano*. Bogotá: Debate, 2010.

Lucía Sánchez G. Ana. *Procesos urbanos contemporáneos*. Fundación Alejandro Ángel Escobar, 1995.

Luján, Silva. “El origen del Frente Nacional y el gobierno de la junta militar”. en *Nueva historia de Colombia: 179-262*.

Mantilla-Valbuena, S. “Más allá del discurso hegemónico: narcotráfico, terrorismo y narcoterrorismo en la era del miedo y la inseguridad global”. *Papel político*, 13, enero-junio, 2008.

Marín Colorado, Paula Andrea. “Perozzo y Fayad: Dos antagónicas tomas de posición en el campo de la novela colombiana de los años setenta”. *Estudios de literatura colombiana* No. 24, enero-junio, 2009, pp. 47-64.

- Martín-Barbero, Jesús. "La ciudad entre medios y miedos". En *Ciudadanías del miedo*. Editado por: Susana Rotker, Nueva sociedad, 2000.
- . "Reconfiguraciones de lo público y nuevas ciudadanías". En *Ciudadanía y cultura*. Editado por: Jorge Enrique González, Tercer Mundo, 2007.
- Martínez-Álvarez, J. "Impacto de las reformas económicas neoliberales en Colombia desde 1990". *Vestigium Ire*. Vol. 8, 2014, pp. 78-91.
- Masoliver Rodenas, Juan Antonio. "Un paseo por el infierno de Bogotá". *La vanguardia*, octubre 11, 1985.
- Medina Gallego C. "Mafia y narcotráfico en Colombia. Elementos para un estudio comparado". En: Vargas Velásquez, A. *El prisma de las seguridades en América Latina. Escenarios regionales y locales*. Buenos aires: CLACSO Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2012.
- Mejía, Clara Victoria. "La consolidación de la novela urbana en los parientes de Ester de Luis Fayad". *La madeja desenvuelta*. Editada por Cristo Rafael Figueroa y Carmen Elisa Acosta. Editorial Pontificia Javeriana, 2012.
- . "La novela urbana en Colombia: reflexiones alrededor de su denominación". *Lingüística y literatura* 31.57, 2010, pp. 63-77.
- Molano B., Alfredo, "Desterrados", *Papeles de cuestiones internacionales*, núm. 70, Madrid, Centro de Investigación para la Paz, 2000, pp. 35.

Moncada Esquivel, Ricardo. "La ley que hizo florecer el cine colombiano". *El País*, 15 de julio de 2013, <https://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/ley-hizo-florece-cine-colombiano>. Consultado el 8 de julio de 2019.

Monsalve, Fernando Viviescas. *Urbanización y ciudad en Colombia: Una cultura por construir en Colombia*. Foro Nacional por Colombia, 1989.

Morgan, Nick. "¿Para vivir todos del mismo lado?": representación, violencia simbólica y multiculturalismo en Colombia". *Revista Iberoamericana*. 74. 223, 2008, pp. 497.

---. "¿Reinventar la patria?: nación, estado y ciudadanía en la Colombia de Alvaro Uribe". *Cultura y cambio social en América Latina*. Volume 1, Iberoamericana, 2008, pp. 37-56.

Moser, Caroline O. N., y Cathy McIlwaine. *Urban Poor Perceptions of Violence and Exclusion in Colombia*. World Bank, 2000.

Motoa Franco, Felipe. "Los encantos y curiosidades de la hacienda El Chicó", *El Tiempo*, 21 de junio de 2019, <https://www.eltiempo.com/bogota/las-historias-secretas-de-la-hacienda-el-chico-en-el-norte-de-bogota-379062>.

Murillo Mojica, Óscar. "¿Qué hay detrás de la alerta sobre grupos armados en el sur?" *El Tiempo*, 25 de junio de 2019, <https://www.eltiempo.com/bogota/alerta-por-grupos-armados-en-el-sur-de-bogota-379468>. Consultado el 20 de julio de 2019.

- Navascués, Javier. *De Arcadia a Babel: Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Iberoamericana, 2002.
- Navia, Patricio, Marc Zimmerman, y Saskia Sassen. *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*. México, D.F: Siglo XXI, 2004.
- Niño Murcia, Soledad, et al. *Territorios del miedo en Santafé de Bogotá, Imaginarios de los ciudadanos*. Observatorio de cultura urbana: Tercer mundo editores, 1998.
- O'Bryen, Rory. "Displacements of Violence: Cinema and La Violencia" en: *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture. Spectres of La Violencia*. London. Woodbrige: Tamesis, 2008.
- Ordóñez Martínez, Magaly. "'Mamar gallo': estrategia de lectura y escritura en Juegos de mentes (1981) y El resto es silencio (1993) de Carlos Perozzo". *Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador*, 2014.
- Osorio Lizarazo, J. A. *Garabato*. Ediciones Ercilla, 1939.
- Osorio, Oswaldo. "Cine hecho de ciudad, violencia e imágenes". *Cinéfagos.net*, <http://cinefagos.net/index.php/cine-colombiano/criticas-de-cine-colombiano/72-la-sombra-de-caminante-de-ciro-guerra.html>. Consultado el 21 de julio de 2019.

---. *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Universidad pontificia Bolivariana, Medellín, 2005.

---. *Realidad y cine colombiano 1990-2009*. Universidad de Antioquia, 2010.

---. “Un circo renegado en la esquina”. *Cinéfagos*, 28 de septiembre, <https://www.elcolombiano.com/blogs/cinefagos/la-sociedad-del-semaforo-de-ruben-mendoza/1468>. Consultado el 20 de julio de 2019.

Ospina, Juan Manuel. “Y el tedio bogotano se volvió novela”. *Boletín cultural bibliográfico*, número 3, Volumen XXII, 1985, pp. 80-82.

Ospina, Luis. “A los hijos hay que reconocerlos. Notas sobre el montaje de *La sociedad del semáforo*”. *Cinémas d’Amérique latine* [En línea], 20, 2012, publicado el 17 de abril de 2014, <http://journals.openedition.org/cinelatino/495>. Consultado el 20 julio 2019.

Pachospina. “La ciudad tan temida”. *Revista Javeriana*. Marzo- Mayo: 21, 1999, pp. 90-91.

Parra Sandoval, Rodrigo. *El álbum secreto del sagrado corazón*. Editorial J. Mortiz, 1978.

Pécaut, Daniel. “From the Banality of Violence to Real Terror: The Case of Colombia”. En *Societies of Fear: The Legacy of Civil War, Violence and Terror in Latin America*, Editado por: Kees Koonings y Dirk Kruijt, Zed Books, 1999.

---. "Presente, pasado y futuro de la violencia". En *Revista Análisis político*.

Universidad Nacional, N° 3, enero-abril, 1997.

Peña consuegra, Eduardo. *Colombia: de la acumulación primaria al neoliberalismo*.

Antillas, 1993.

Pérez Hésper Eduardo. *Proceso del bipartidismo colombiano y Frente Nacional*.

Universidad Nacional De Colombia, 1989.

Pérez La Rotta, Guillermo. *Cine colombiano: estética, modernidad y cultura*.

Editorial Universidad del Cauca, 2013.

Perozzo, Carlos. *El Resto Es Silencio*. Planeta, 1993.

---. *Juegos de mentes*. Plaza & Janés Editores-Colombia, 1981.

Pineda Botero, Álvaro. "Tipología del héroe abyecto". *Boletín Cultural y*

Bibliográfico. Vol. 30, N° 32, 1993.

Pizarro, Eduardo. *Una democracia asediada. Balance y perspectivas del conflicto*

armado en Colombia. Bogotá: Norma, 2004.

Pizarro, Eduardo y León Gómez. "Colombia: ¿Hacia un colapso institucional?" En

Ciudadanías del miedo. Editado por: Susana Rotker, Nueva sociedad, 2000.

Posso, Alberto. "La Sociedad del Semáforo se estrena en medio de la polémica". *El*

País, septiembre 24, 2010, <https://www.elpais.com.co/colombia/la-sociedad->

del-semaforo-se-estrena-en-medio-de-la-polemica.html. Consultado el 21 de julio de 2019.

Poveda, Fernando Ayala. *Novelistas colombianos contemporáneos*. Fundación Universidad Central, 1987.

Quiroga, Alberto. “La hora de la verdad”. *Número*, Santafé de Bogotá: Colombia, edición 21, mayo 1999.

Rama, Ángel. “Los contestatarios del poder”. *Quimera 9-10*. Julio 11, 1981, pp. 44-52.

Ramírez, Gabriel. “El resto es silencio: una gran novela”. *El Mundo*, Medellín, 21 de octubre, 1993.

Ramírez, Ignacio. “*La sombra del caminante*, una película para la historia”. *Rinconete*, Centro virtual Cervantes, 11 de octubre, 2005, https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_05/11102005_01.htm. Consultado el 21 de julio de 2019.

Ramírez, Kuri P, Carmen Valverde y Karime Suri Salvatierra. *La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal*. Editores UNAM, 2017.

Ramírez, Patricia. *Evolución de la política social en la década de los noventa: cambios en la lógica, la intencionalidad y el proceso de hacer la política social. El caso de Colombia*. Clapso, Universidad de Texas, 2002.

Redacción Bogotá. "Distrito gestiona construcción de viviendas de interés prioritario en el barrio Chicó". *El Espectador*, 6 Nov 2014.

Reguillo, Rossana. "La construcción social del miedo. Narrativas y prácticas urbanas". En *Ciudadanías del miedo*. Editado por Susana Rotker, Nueva sociedad, 2000.

Restrepo, Felipe, "20 años de lo mismo". *Semana*, 5 de febrero de 2004, <https://www.semana.com/on-line/articulo/20-anos-mismo/65245-3>. Consultado el 19 de julio de 2019.

Restrepo, Gabriel. "Conciudadanía en clave cultural". En *Ciudadanía y cultura*. Editado por: Jorge Enrique González, Tercer Mundo, 2007.

Riaño-Alcalá, Pilar. "Los talleres de la memoria con población desplazada en Colombia". *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, no. 34, 2005, pp. 81–96. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27753214.

Ríos Urquina, Sandra Milena. "La Sociedad del Semáforo – Entrevista a su director Rubén Mendoza". *Cine Vista blog*, 21 de septiembre, 2010, <https://www.cinevistablog.com/la-sociedad-del-semaforo-entrevista-a-su-director-ruben-mendoza/>. Consultado el 22 de julio de 2019.

Roca, Juan Manuel. "En la ciudad escrita". *Politeia*. Vol. 17, 1995, pp. 49-59.

“Rodrigo Triana, un espíritu rebelde y anarquista”. *KienyKe*, 1 de agosto de 2017,

[https://www.kienyke.com/tendencias/entretenimiento/rodrigo-triana-](https://www.kienyke.com/tendencias/entretenimiento/rodrigo-triana-peliculas-y-novelas)

[peliculas-y-novelas](https://www.kienyke.com/tendencias/entretenimiento/rodrigo-triana-peliculas-y-novelas). Consultado el 20 de julio de 2019.

Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro. *Autoconciencia y posmodernidad: Metaficción en la novela colombiana*, Si Editores, 1995.

Rotker, Susana. *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Ed. Nueva Sociedad, 2001.

Rueda, María H. *La violencia y sus huellas: una mirada desde la narrativa colombiana*. Iberoamericana, 2011.

Ruiz, Hugo. ““El resto es silencio”, reseña crítica”. En *Revista Plural I*, diciembre 1993-enero 1994, pp. 85-86.

Ruiz R, Nubia Yaneth. “El desplazamiento forzado en Colombia: una revisión histórica y demográfica”. *Estudios demográficos y urbanos*, vol. 26, núm. 1 (76), 2011, pp.141-177.

Salazar, Alonso. “Hacia una estrategia de reconstrucción cultural”. En *Ciudadanías del miedo*. Editado por: Susana Rotker, Nueva sociedad, 2000.

Saldarriaga Roa, Alberto. “La administración del país urbano: una crítica y una proposición”. En *Procesos urbanos contemporáneos*. Editado por: Ana lucía Sánchez, Tercer mundo editores, 1995.

---. *La cultura urbana en Bogotá*. Misión Bogotá Siglo XXI, 1991.

---. “La cultura urbana y la modernización”. *Gaceta* 12, 1992, pp. 45–47.

Sánchez Ángel, Ricardo. *Antonio Caballero, la modernidad en Colombia*. Centro Colombo Americano, 1990.

Sarmiento Anzola, Libardo. “Informalidad, pobreza y procesos urbanos contemporáneos”. En *Procesos urbanos contemporáneos*. Editado por: Ana Lucía Sánchez, Tercer mundo editores, 1995.

Sharpless, Richard. *Gaitán of Colombia: A Political Biography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. 1978.

Silva Luján, Gabriel. “Lleras Camargo y Valencia: Entre el reformismo y la represión”. Compilada por Tirado Mejía. *Nueva historia de Colombia. II: Historia política 1964-1986*. Planeta, 1989.

Silva Romero, Ricardo. “La sociedad del semáforo”. *Revista semana*, 25 de septiembre de 2016, <https://www.semana.com/cultura/articulo/la-sociedad-del-semaforo/122383-3>. Consultado el 20 de julio de 2019.

---. “La sombra del caminante”. *Semana*, 17 de abril de 2015, <https://www.semana.com/cultura/articulo/la-sombra-del-caminante/71943-3>. Consultado el 22 de julio de 2019.

Silva, Armando. *Imaginario urbano: cultura y comunicación urbana*. Tercer Mundo, 1997.

Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Blackwell, 2014.

Solanilla Valencia, Cesar. “Esto es literatura: el resto es silencio”. En *Magazín Dominical*, No. 610, *El Espectador*, enero, 1995.

Sommer, Doris. *The Work of Art in The World, Civic Agency and Public Humanities*. Duke, 2014.

Sosa, Elízaga R. *Sujetos, víctimas y territorios de la violencia en América Latina*. México, D.F: Universidad de la Ciudad de México, 2004.

Suarez, Juana. *Cinembargo Colombia*. Cali. Universidad del Valle, 2009.

Suescun, Soledad, Javier Iván y Carmen Egea Jiménez. “El análisis del desplazamiento interno en Colombia con base en el Registro Único de Población Desplazada (RUPD): localización y características (2000-2007)”. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, vol. XV, N° 359, 10 de abril de 2011, <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-359.htm>.

“The Man Blocking Peace in Colombia.” *The New York Times*. The Editorial Board, 14 Oct. 2016, www.nytimes.com/2016/10/14/opinion/the-man-blocking-peace-in-colombia.html?ref=nyt-es&mcid=nyt-es&subid=article. Consultado el 14 de julio de 2019.

Tibocha, Julie. “Colombia: 6 meses de gestión Duque y 30 años de neoliberalismo”.

Celag, 19 febrero de 2019, <https://www.celag.org/colombia-6-meses-gestion-duque-30-anos-neoliberalismo/>. Consultado el 11 de julio de 2019.

Tirado Mejía, Álvaro. “Del Frente Nacional al momento actual: diagnóstico de una crisis”. *Nueva historia de Colombia. II: Historia política 1964-1986*.

Compilada por Tirado Mejía. Planeta, 1989.

Torres Carrillo, Alfonso. “Construir ciudadanía desde la acción colectiva. Las organizaciones populares frente a la descentralización en Bogotá”. En *Ciudadanía y cultura*. Editado por: Jorge Enrique González, Tercer Mundo, 2007.

---. *La ciudad en la sombra*. Cinep, 1993.

Torres-Rivas, Edelberto. “Notes on Terror, Violence, Fear and Democracy.” En *Societies of Fear. The Legacy of Civil War, violence and Terror in Latin America*. Editado por: Kees Koonings y Dirk Kuijt, Zed Books, 1999.

Traverso, Enzo y David Broder. *The New Faces of Fascism: Populism and the Far Right*. Verso, 2019.

“Urbanization and health”. *Bulletin of the World Health Organization (BLT)*.

Volumen 88, N° 4, abril de 2010, pp. 241-320,

<https://www.who.int/bulletin/volumes/88/4/10-010410/en/>. Consultado el 15 de julio de 2019.

Uribe, María Victoria. "Violencia difusa en Bogotá", En Sánchez, G A. L. *Procesos Urbanos Contemporáneos*. Fundación Alejandro Ángel Escobar, 1995.

Urdinola, Piedad. "La población desplazada interna: el caso colombiano". *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, N° 3, 2001,
<http://journals.openedition.org/alhim/525>.

Valderrama, Jorge. "Tres contrastes literarios y otros también". *Vanguardia dominical*, julio 27, 1980.

Valencia, Alejandro. *Derecho Internacional Humanitario, conceptos básicos, infracciones en el conflicto armado colombiano*. Bogotá: Nuevas ediciones, 2002.

Valencia, Armando y Mario Cardona. *La dimensión crítica de la novela urbana contemporánea en Colombia: De la esfera pública a la narrativa virtual*. Universidad Tecnológica Pereira, 2009.

Valencia Solanilla, César. "La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria". *Manual de Literatura Colombiana*. Vol. N. Planeta-Procultura, 1988.

---. "Sin remedio: entre la aventura mítica del héroe y la modernidad literaria". *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. Editada y compilada por Luz Mary Giraldo. 1994.

- Vargas Amaya, John Hans. "Uribe Vs. Santos: una pugna entre Fascismo y Neoliberalismo". *Las 2Orillas*, 3 de marzo de 2016, <https://www.las2orillas.co/entre-uribe-y-santos-hay-una-pugna-entre-fascismo-y-neoliberalismo-que-no-le-conviene-a-nadie/>. Consultado el 12 de julio de 2019.
- Vargas Velásquez, Alejo. "Colombia: guerra y desmovilización como constantes históricas". *Semana*, 30 de noviembre de 2003, <https://www.semana.com/online/articulo/colombia-guerra-desmovilizacion-como-constanteshistoricas/62222-3>. Consultado el 21 de julio de 2019.
- Velásquez, Fabio E. "La participación y el nuevo escenario político colombiano". En *Procesos urbanos contemporáneos*. Editado por: Ana lucía Sánchez, Tercer mundo editores, 1995.
- Villa, M. y J. Rodríguez. "Dinámica sociodemográfica de las metrópolis latinoamericanas durante la segunda mitad del siglo XX", *Notas de Población*, núm. 65, Celade, 1997.
- Villar, R. *El tercer sector en Colombia. Evolución, dimensión y tendencias*. Confederación Colombiana de Organizaciones no Gubernamentales, Bogotá, 2001.
- Viviescas, Fernando. *Urbanización y ciudad en Colombia (una cultura para construir en Colombia)*. Foro Nacional por Colombia, 1988.

Ziccardi, Alicia. "De la reforma urbana a la democratización de los gobiernos locales". En *Procesos urbanos contemporáneos*. Editado por: Ana lucía Sánchez, Tercer mundo editores, 1995.

Zorro Sánchez, Carlos. "Ciudad formal y ciudad informal: anotaciones sobre una falsa dicotomía". *Revista Texto y Contexto*, septiembre-diciembre, 1984.

Zuluaga, Pedro Adrián. *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Cinemateca distrital, Bogotá, 2011.

--- "Cine colombiano 2004-2010: Contienda ideológica y profilaxis social". *Pajarrera del medio*, 18 de octubre de 2010, <http://pajarreradelmedio.blogspot.com/2010/10/lo-que-no-publico-cahiers-du-cinema.html>. Consultado el 14 de julio de 2019.

---. "Nuevo Cine colombiano. ¿Ficción o realidad?". *Pajarrera del medio*, 19 de mayo de 2008, <http://pajarreradelmedio.blogspot.com/2008/05/nuevo-cine-colombiano-ficcin-o-realidad.html>. Consultado el 15 de julio de 2019.