

NOVELA Y POSMODERNIDAD: NARRATIVA COLOMBIANA DE FINAL DE SIGLO

*Jaime Alejandro Rodríguez**

Introducción

La relación entre literatura y posmodernidad no sólo obedece a una moda o a una discusión de orden pasajero: constituye toda una perspectiva crítica capaz de alumbrar la creación contemporánea. El debate, sin embargo, se presenta sesgado de modo tal que cualquier aproximación a un modelo que sea capaz de dar cuenta de esta relación resulta siempre confuso o contradictorio. La dificultad radica en el hecho de que la discusión sobre posmodernidad se da sobre la base de un discurso que no es homogéneo, un discurso que ni siquiera es integrable, y cualquier intento de determinación o definición está destinado a la inconsistencia o a la dispersión.

El presente artículo debe considerarse como un avance de la investigación que actualmente se desarrolla en el Departamento de Literatura de la Universidad Javeriana en torno a dicha relación y sus posibles manifestaciones en la novela colombiana reciente. Se adelantarán primero algunas observaciones de tipo conceptual, a modo de coordenadas, para avanzar luego en la exposición de un *mapa* de la novelística colombiana posmoderna (mapa aún precario, pero suficiente para emprender una prueba de navegación en el atiborrado mar de la novelística colombiana contemporánea).

Precisamente con respecto a la relación específica novela/posmodernidad, conviene comenzar apreciando un aspecto muy general: el hecho de que el arte postmoderno

* Magister en Literatura Hispanoamericana y actualmente profesor del Departamento de Literatura de la Universidad Javeriana, investigador de la novela colombiana reciente y de la relación Literatura/posmodernidad.

no responde tanto a una estética de formas (performativa¹) como a una estética de fuerzas.

En efecto, en una estética de formas el esquema que se sigue para explicar el fenómeno de la producción artística es básicamente el esquema lingüístico de la comunicación, con su constitución en diadas (emisión - recepción). En este esquema, el emisor está obligado a presentar (comunicar) al receptor su obra, en tanto el receptor está obligado a decodificarla. El proceso creativo mismo pierde importancia en favor del género -que es algo así como la forma que debe asumir la imagen concebida primordialmente por el creador para ser comunicable.

El esquema presenta varias implicaciones para el proceso de producción artística: en primer lugar, genera una falsa impresión de continuidad. Aparentemente el receptor recibe una obra “ter-minada”, homogénea, ante la cual, más allá de descifrar un código o un mensaje, poco o nada es lo que puede hacer. De otro lado, el receptor se lleva una falsa percepción de continuidad del proceso mismo de producción de la obra. Es posible identificar dos momentos de ruptura encubiertos por el esquema Emisión - Recepción. Uno, en el proceso creativo mismo, que hace necesario percibir la dinámica de dos movimientos: el movimiento conceptivo y el movimiento formativo. Aunque ambos movimientos suelen influenciarse mutuamente, en el proceso creativo se da una barrera entre la concepción de una imagen y/o idea y su expresión. Siguiendo a Bloch², podríamos afirmar que existen dos dimensiones en el proceso creativo, una de carácter “utópico” (dimensión latente), en donde la imaginación juega un papel predominante y una de carácter “técnico” (dimensión dinámica), que consistiría en ese esfuerzo por “hacer” comunicable lo que la imaginación ha ofrecido en forma de imagen vaga y/o idea, es decir la formación de ese momento conceptivo.

El otro momento de ruptura aparece en la diada misma emisor-receptor. No necesariamente el juego de reglas genéricas -que comienza a activar el receptor en el momento en que recibe la obra- está garantizado por la presentación (o expresión) que el autor propone de su obra. El receptor debe jugar con esas reglas

-
1. Lo performativo se entiende aquí como esa función del arte centrada en el hacer-saber una realidad y que le otorga precisamente un carácter pedagógico aunque también moralista. Lo performativo lo entiendo como una función de tipo ideológico que busca transmitir cierta estructura social y de conocimiento, ligándola a cierta y determinada manera de presentar la obra artística, y que tiene como efecto la comunicación de sólo ciertas y determinadas realidades. De ahí la necesidad, en el arte postmoderno, de superar una estética de las formas.
 2. En su rastreo de una posible teoría de la imaginación en Ernst Bloch, Pierre Furter distingue una dimensión latente (guiada por la imaginación) y una dimensión dinámica (concreta y material) de la obra de arte. Si bien el crítico sólo puede partir de la dimensión dinámica de la obra, su obligación es descubrir la latencia del proceso: el crítico está obligado a tomar parte directa en el proceso de la creación.

no sólo para legitimar la presentación misma, sino para juzgar la obra y en ese mecanismo –que supone una clara y cristalina alteridad– se suelen presentar discontinuidades.

Ahora, la apariencia de continuidad emisión - recepción se garantiza gracias al mecanismo performativo de la presentación. Es decir, por un lado, el artista tendría sólo ciertas y determinadas maneras de presentar su obra y, a la vez, estas ciertas y determinadas maneras garantizarían una supuesta “función” de la obra, específicamente su hacer-saber los lazos sociales. Funciones como hacer-hacer y hacer-ser se encontrarían deprimidas en esta estrategia de conveniencia, generalmente ideológica, en la que tanto el artista como el espectador están condenados (paradójicamente) a un abismo insalvable de comunicación.

Si de algo es consciente el arte posmoderno es de este falso continuum que pretende re-establecer una apariencia cósmica y ordenada a un proceso que, como el del saber artístico, está marcado por la catástrofe³. Ahora, el “continuum” auténtico que, en consecuencia, ofrecería un arte postmoderno, tiene más que ver con la necesidad de que tanto el emisor como el receptor conozcan (y actúen frente a) las fracturas del esquema comunicativo. Es decir, el énfasis del arte postmoderno no estaría en ofrecer una homogeneidad, sino en ostentar la fragmentación del proceso.

Una actitud consecuente con esta intención del arte postmoderno es lo que ha dado en llamarse la doble productividad: la integración del proceso creativo y del receptivo que convierte la obra de arte en un texto, en un espacio de participación y juego. Con esta actitud, el arte postmoderno busca cuestionar la validez de los modos “legítimos” de recepción de la obra de arte e instaura la **experiencia** como el complemento necesario del proceso creativo. La interpretación se convierte así en un modo de experiencia comunicativa y creativa de recepción y actuación.

Este nuevo y auténtico “continuum” engendra entonces una doble tensión de continuidad: por un lado, en el proceso creativo, que permite al autor liberarse del “super yo” del género, y, de otro, en la recepción, que permite la construcción de una red propia y personal de relaciones por parte del espectador. Es decir, este continuum genera el restablecimiento del contacto con la fuerzas poderosas de la creatividad.

3. Nada mejor para ilustrar la idea de catástrofe que este fragmento del poema del Profesor Otto Ricardo: “El Logos o Gran Arquitecto del Universo”:

“Todo lo nuevo ya estaba: Nuevo en el cosmos antiguo en el caos
El caos se muestra en el día de la creación o cosmos, para dar a conocer su inventario innumerable”.

Un panorama de esta estética de las fuerzas en la novela posmoderna, obliga a reconocer críticamente fenómenos tales como la exigencia de nuevas competencias en el lector (doble productividad, capacidad de determinación de la indeterminación, relaciones no ligadas al sentido o a la idea, grado cero de la interpretación, etc.), una lectura no comprometida con un contar seguro y orgánico o con un narrador homogéneo; una lectura enredada menos con lo externo y representativo que con lo realmente incomunicable: las fuerzas mismas de la narración. Una lectura, por tanto, capaz de asumir y absorber lo fragmentario, la energía significativa en su estado puro; una lectura capaz de convivir con la inestabilidad y presenciar la catástrofe.

La escritura posmoderna por tanto, no busca el orden, no confía en la expresión, no se presenta como un discurso autorizado, hace de la intertextualidad su sustrato, su referente, y de los ejercicios subversivos y autoconcientes, su dinámica. De ahí que, a diferencia de la escritura moderna, no busque la profundidad, no se organice en estructuras o diseños, no privilegie la anécdota ni elabore mitos, sino que instaure la superficialidad y el juego en su quehacer. Su atención se centra en el lenguaje y en la destrucción de mitos (especialmente el que jerarquiza la relación ficción/realidad en favor de alguno de los términos) y su conciencia es la de un mundo como escritura, la de una realidad como texto.

Ahora, la novela posmoderna sabe que la estética de la presentación ha recortado la comunicación de estas fuerzas, ha falseado el “continuum” y ha generado un lector pasivo, tal vez temeroso. Sabe que debe combatir estos hábitos, que debe zafarse y zafar al lector de compulsiones performativas y que todo esto ocasiona resistencias. Así que, de un lado, la capacidad expresiva de la obra se amplía, pero, de otro, la competencia del lector se afecta irremediabilmente; y esta dinámica puede generar —en contra de lo que pretende— ya no el mutismo (de un lector pasivo) como la sordera (de un lector indiferente), ya no la creatividad (que exigen las nuevas competencias) como el esquematismo (de la nueva superficialidad), ya no la comprensión (profunda) como la nostalgia neurótica. Por eso, quizás, el ejercicio de la crítica como tal, al hacerse tan problemático, esté abriendo el espacio a lo que podríamos llamar el lector posmoderno.

Antidiscursividad de la novela postmoderna

Desenmascarado el problema de la presentación, es posible afirmar que entre la concepción del “material literario”⁴ y su expresión existe una diferencia (o fractura) y que esa diferencia es la verdadera obra. El material literario sólo actúa como un “indicador”, como una máquina de significar, que el lector asume para proponer

4. En el sentido utilizado por Duchamp para las obras de arte.

su visión y su experiencia. En consecuencia, lo que estaría en juego en la novela postmoderna, es hacer del lector un productor de texto, es decir, la promoción del lector-creador, el entendimiento de la escritura como creación de mundo (literatura, mundo y vida, llegan a ser, así, un mismo acto: la escritura).

El escritor postmoderno es consciente del sentido discursivo del mundo, de su recorte y del carácter parcial e ideológico (es decir, ficticio) que le da cualquier discursivización. En general, esta actitud antidiscursiva, puede seguir dos direcciones: la primera es la dirección de la ostentación. La novela se expone a sí misma como ficción, denunciando el “fraude” de sí misma, ejerciendo su propio desenmascaramiento. El hacer-saber el mundo —que tradicionalmente se le reclama a la ficción— se reemplaza por un acto auto-reflexivo que busca, dentro de la ficción misma, el sentido de lo que significa escribir ficción, es decir, por una autoidentificación en el sentido expresado por Culler para la literatura⁵.

En la segunda dirección, la novela postmoderna responde a cierto impulso que surge de la conciencia de un “todo se puede hacer ahora”; es la dirección del “hurto”. Esta dirección se concreta en la práctica intertextual, que ofrece la posibilidad de re-contextualizar elementos tomados al fragmentar materiales de la cultura en general. El plagiarismo, la citación, la retoma irónica, serían operaciones propias de esta dirección, en la que el concepto mismo de originalidad se disuelve.

El juego intertextual —que también se ha reelaborado dentro de un marco de reflexión autoconsciente— sirve aquí para que el autor actúe como un “bricoleur”: no opera ya con materias primas, sino con materias ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trazas, y fabrica su texto a partir de un universo textual ya dado. La obra se hace múltiple y el escritor —como figura autoritaria— desaparece, pues asume el papel de compilador y organizador (editor) de las materias narrativas al interior del mundo ficticio; y aunque no es un inocente colector de textos preexistentes —sino un activo productor de discurso— se esfuerza por borrar toda huella de su acto.

La ficción del sujeto creador se hace franco hurto. La toma de citas y extractos, la acumulación, la repetición de imágenes ya existentes, socavan las nociones de originalidad, autenticidad y presencia. Surge una nueva superficialidad, opuesta a la pretendida profundidad performativa de la estética de formas, constituida por elementos difícilmente relacionables.

5. “La literatura es un modo de escritura diferenciado por la búsqueda de su propia identidad: el cuestionamiento de la literatura se convierte en el marco de lo literario. la novela incluye la parodia de la novela y la teoría de la novela. La esencia de la novela reside en no tener esencia, en ser proteica, indefinible, en abarcar aquello que pudiera situarse fuera de ella” (Culler, p.161.)

En esta dirección, la novela postmoderna parodia la realidad y revela la inestabilidad del proceso de significación. Es por esto que es posible afirmar que, consecuente a su rechazo a una estética de formas, la novela postmoderna, en sus dos direcciones (la metaficción y el bricolage), asume una actitud antidiscursiva: ya sea porque desenmascara la discursivización, incluso de la misma literatura, como un artificio ideológico, o porque relativiza el proceso de la significación y desenmascara el carácter arbitrario de la relación continua entre el referente y objeto, entre mundo y realidad.

Posmodernidad en la novela colombiana de final de siglo

Una revisión de la situación actual de la novelística colombiana nos conduce a varios hechos. Es posible afirmar, en primer lugar, que su ingreso a la modernidad no ha respondido a un proceso de evolución teleológica, sino más bien a una dinámica de discontinuidades y recuperaciones, esencialmente distinto del de rupturas de la tradición. En segundo lugar, se observa una suerte de “liberación” del género, en el sentido de que sus tradicionales compromisos con la mimesis de lo social o con la vehiculación ideológica se van reduciendo hasta permitir una marcha autónoma y heterogénea. Finalmente, es posible observar una fuerte tensión entre lo que hemos llamado escritura moderna y escritura posmoderna.

Así por ejemplo, en el texto del escritor colombiano Julio Olaciregui: **Trapos al sol**, no sólo se propone abiertamente la doble productividad (gracias a una composición que busca más imitar una dinámica de acumulación de episodios que una trama propiamente dicha), sino que se presenta un fuerte matiz autoconciente que lo convierte en una máquina de fuerzas creativas: “Pero aquí no hay por ahora personajes, hay un hombre escribiendo. La ficción, el mito, el argumento, el sentido, deben intuirse” (p. 74). Como en el caso de la poesía concreta⁶, ahí, la línea narrativa no se impone, sino que ha de recomponerse. La estructura, la historia, la trama, surge, no se expone, y los fragmentos que componen la novela actúan como un motor no-discursivo que impulsa el sentido de cada lector hacia una conformación discursiva personal, como en una “gestalt”: “Todas las historias se reúnen en el observador (el viejo), en su imaginación, forzando empalmes o inventando encuentros. Está obligado a hilar cien historias... por él, sin voces, atraviesa un impulso narrativo, siempre está comenzando, en aquellos tiempos,

-
6. El movimiento concretista busca crear a partir de la poesía un nuevo lenguaje poético, agregando a la estructura verbal otras funciones de significación como el espacio blanco y los artefactos visuales. Los concretistas apuntan a la teoría misma del lenguaje y de la función poética: el poema concreto se convierte en poema-objeto que pretende instaurar una nueva forma de comunicación, donde la poesía deja de ser discursiva, lineal, tradicional, y se erige en práctica textual, que implica un cambio en la lógica de la percepción y en la recepción del poema. Esta misma antidiscursividad está presente en la obra de Olaciregui, sólo que aquí su efecto se dirige a la función narrativa.

érase una vez, y luego se le olvida todo..." (p. 186). La obra vehicula la conciencia de que la realidad es una aventura imposible que nos condena a la repetición, a la fragmentación, al fracaso, a la obra eternamente inacabada, eternamente reanudada.

Con esta misma conciencia catastrófica, el escritor colombiano Rodrigo Parra Sandoval entrega su obra: **El álbum secreto del sagrado corazón** al lector para que re-componga el caos a su propia manera. Pero, además, Sandoval expone, paradójicamente, el principio y los procedimientos que han guiado el texto y los justifica incluso como modelo del mundo. El libro que resulta no obedece ya a ninguna regla de presentación genérica; en él la contigüedad no existe, la pluralidad se instala como sugiriendo un nuevo saber-oír el mundo que exige ahora competencia para escuchar la polifonía del carnaval. La parodia y la teoría adquieren un mismo nivel de prioridades. La representación oral, el intertexto, la ironía y, por supuesto el collage, operan libremente a lo largo de este antidiscurso que se niega a obedecer cualquier norma y donde ni la apertura, ni el final existen (es decir no hay un "orden del discurso") para que tampoco exista un orden compuesto desde la escritura. Un lector "moderno", es decir, acostumbrado a la falsa continuidad del género, tendrá dificultades para acceder a la obra: posiblemente las fuerzas de la creación expuestas tan descarnadamente aquí como lo que son: débiles cortapisas del caos, le impidan reconocer la propuesta y se detenga horrorizado por esa superficie textual catastrófica. Si espera encontrar el tradicional hacer-saber del relato, no podrá acceder a su hacer-hacer y, mucho menos, al hacer-ser que nos propone, quizás lo defrauden esos odiosos "momentos explicativos" donde la estructura, el sentido y el contenido son sintetizados para escándalo del "lector-policía" y entonces se paralice ante la imposibilidad de encontrar el juego: proponer instrucciones de uso, ejecutar el performance que demanda la obra.

De una manera más o menos similar, se comporta la obra de otro escritor colombiano, José Luis Díaz Granados: **Las puertas del infierno**. Esta obra también opera por collage, se impone la simultaneidad (que ya exige un acercamiento distinto) y se radicaliza la escritura. La escritura, no la representación, es la manera de esta novela. Novela que posee un alto grado de auto conciencia, que se auto-critica y se auto-destruye. Novela que hace redundante la voz del autor (y por lo tanto lo condena), que se juega a la autonomía, que rompe los marcos entre literatura y vida, que también se desnuda y se retuerce, que se niega al silencio, pero que no desea expresarse como una ecolalia, que, sin embargo, por un vía que no es la representativa, nos devuelve una realidad: su propia realidad.

Una estrategia distinta utiliza el colombiano Boris Salazar en su obra **La otra Selva**. El autor se vale aquí de la estructura del relato policiaco para mostrar la complejidad del mundo contemporáneo. Una estructura como ésta, aparentemente leve, se complica: la voces no confluyen, y el lector se ve forzado a recomponer (aunque, con este esfuerzo, disfruta de la capacidad de crear y transcrear la misma

obra). Hay capítulos que no se relacionan, capítulos “isla” que quizá cargan la significación más profunda. Continuamente se presentan líneas de equivalencia entre lenguaje y realidad (aquí específicamente entre relato policiaco y realidad) y la conciencia de escritura es expuesta por los propios narradores, que participan como hilos de un tejido que sólo el receptor podrá configurar. La acción de bricolage aquí plantea un continuum: no sólo el autor y los personajes lo juegan, también el lector se ve impelido a convertirse en bricoleur.

Uno de los rasgos más frecuentes en una escritura que ha optado por la estética de fuerzas es el de la metaficción, entendida como expresión de una conciencia que ha identificado el mundo como escritura. Quizás una de las novelas colombianas que mejor ejemplifica las posibilidades expresivas de la metaficción es **La Ciudad interior** de Fredy Téllez, no sólo porque “tematiza” el problema de la escritura, sino porque revela las dinámicas de ruptura presentes en el proceso de creación-comunicación de la novela. En efecto, el narrador de la novela nos afirma que “la escritura es como una fractura imprevista... probablemente un desdoblamiento”; y entonces no sólo aparece una escritura “desdoblada” en el texto mismo (dos columnas, una para la narración, otra para la reflexión), sino que la figura del “doble” empieza a jugar como paradigma de la expresión de esas fracturas propias de la escritura. **La ciudad Interior**, además, opera por agotamiento de una metáfora: la equivalencia entre escribir y caminar. La noción de territorio aplicada al campo de la “literatura” actúa como una limitante del escritor, quien sólo puede narrar lo que ese texto —camino— territorio le ofrece; su escritura dependerá ya no del espacio como del recorrido: “Me paré ahí porque yo también estaba en un pasaje difícil, acordándome de mi manuscrito y sin saber qué hacer, si continuar escribiendo (perdón, paseando, quería decir)...”

Esa misma dinámica de equivalencia está presente en **La ceremonia de la soledad** de Fernando Cruz Kronfly. En esta novela no se presenta una reflexión explícita sobre el proceso creativo, pero es posible identificar una especie de dramatización de dicho proceso a través de su estructuración en dos planos. En efecto, si asumimos que, el mundo del “personaje” Graciana (gobernado por el azar) y el de “su escritor” Arcángel (orientado por la cotidianidad) están representando respectivamente las dimensiones de la imaginación creativa y de la expresión, no sólo sería posible establecer un contexto (alegórico) que pudiera dar cuenta del absurdo y de la discontinuidad narrativas de la obra, sino que podrían explicarse las situaciones más complejas: la “imposibilidad” del amor entre Arcángel y Graciana sería entonces una metáfora de la dificultad del autor para “presentar” la obra, el constante sentimiento de manipulación de Graciana se traduciría como una conciencia de mundo como escritura y el onanismo al que están condenados ambos como la salida a esa “catástrofe” de la creación. De este modo, la novela se constituye en un modelo del esquema de fuerzas en la novela posmoderna.

En **Cárcel por amor** de Alvaro Pineda Botero se combinan varios factores: intertextualidad, autoconciencia, desplazamiento de la palabra por la imagen, constitución de una estructura simbólica propia y singular que reta la racionalidad, ocultamiento de las huellas del autor, deconstrucción de la frontera entre realidad y ficción, marginalidad (y naturaleza kitsch) y exigencia de nuevas competencias narrativas. Todos estos factores sumados y articulados le otorgan un claro carácter posmoderno. Para destacar de esta novela dos de tales factores: de un lado el alto grado de autoconciencia que alcanza (la novela no sólo incluye una reflexión sobre el proceso creativo, sino la deconstrucción misma del “canon” novelesco y, además, estrategias de figuración de las fracturas del proceso creativo -específicamente para la ruptura emisor / receptor); de otro, la elaborada estrategia de deconstrucción de la diada realidad/ficción que, en este caso, se alcanza mediante la sustitución de la figura del autor por la de un “editor”.

Ese “ocultamiento” del autor en la función del “editor” se radicaliza en **Una lección de abismo** de Ricardo Cano Gaviria. La obra de Cano Gaviria se presenta como una serie de cartas cuya “orden” ulterior no responde ni a una “edición” ni a una función narrativa clara; se constituye así, en el elemento esencial para el juego del secreto que pone en movimiento la obra; juego que a su vez está en función del derrumbe de las fronteras entre ficción y realidad: todo puede ser un mal entendido, todo puede ser una ficción, aún dentro de la ficción; el sentido de realidad está debilitado no sólo porque no existe la autoridad narrativa que nos indique el orden, sino porque el ambiente romántico y un tanto enfermizo que se va percibiendo a través del cruce epistolar, deja al lector sin un piso sólido desde donde vislumbrar la certidumbre. Cano Gaviria propone un rompecabezas narrativo cuya imagen final estará para siempre vedada, ya sea porque faltan piezas, ya sea porque no es posible inferir todas las relaciones, con lo cual se llega a la conciencia sorprendente de que ni la verdad ni la perfección son posibles. Con esto, la novela nos enfrenta a la incapacidad para acceder a una realidad que sólo puede considerarse como texto.

Finalmente, en **Los Cuadernos de N** de Nicolás Suescún, se sintetizan todos los gestos posmodernos que hasta ahora hemos reseñado: debilitamiento de la autoridad discursiva a través del prólogo que anuncia la reducción del contenido de la obra a simple materiales “hallados” por casualidad, fragmentación radical que le resta unidad narrativa, juegos extralingüísticos, heteroglosia, intertextualidad, autoconciencia, ausencia de trama o de perfiles psicológicos, estructuración azarosa que no confluye, entre otros rasgos. Pero quizás lo más valioso es que no sólo se trata de un procedimiento formal suelto: la obra intenta “mostrar” las condiciones culturales de la posmodernidad: la anomia, la fragmentación del sujeto y todos los rasgos de lo que Jameson ha llamado el piso afectivo de la cultura posindustrial. Aquí, tanto la expresión como el contenido son posmodernos; un libro “rizoma” para una vida rizomática, la propuesta de una nueva expresión para una nueva

percepción potenciada desde lo molecular. Aquí, el problema no es la organización, sino la composición, de modo que a lo trascendente y profundo (la forma y los sujetos), se antepone lo molecular (las “envolturas” de formas y sujetos) que han de actuar como un motor de observación de nuestra realidad.

Bibliografía

- BREWER, Rolf. “La auto-reflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett” En: **La realidad inventada: ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?** (Comp.) Tr. Nélide M. de Machain, Ingeborg S. de Luque y Alfredo Báez. Bs. As: Gedisa, 1989.
- CANO GAVIRIA, Ricardo. **Una lección de abismo**. Madrid: Versal, 1991
- CRUZ KRONFLY, Fernando. **La ceremonia de la soledad**. Bogotá: Planeta, 1992.
- CULLER, J. **Sobre la deconstrucción**. Madrid: Editorial Cátedra, 1984.
- DIAZ GRANADOS, José Luis. **Las puertas del infierno**. Bogotá: Universidad Central, 1987.
- GIRALDO B., Luz Mery. “La novela colombiana de fin de siglo. Calidoscopio de una narrativa”. En: Universitas Humanística, revista de la facultad de ciencias sociales y educación de la Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá: Julio/diciembre de 1991, XX (34). p. 8 - 15.
- JAMESON, Fredric. **El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado**. Tr. José Luis Pardo. Barcelona: Ediciones paidós, 1991.
- JENCKS, Charles (Editor). **The postmodern reader**. New York: Academic Editions, 1992.
- LYOTARD, Jean-François. **La condición posmoderna**. Tr. Mariano Antolín Rato Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- LYOTARD, Jean-François. **La posmodernidad (explicada para niños)**. Tr. Enrique Lynch. Madrid: Gedisa, 1986.
- OLACIREGUI, Julio. **Tropos al sol**. Bogotá: Planeta, 1992
- PARRA SANDOVAL, Rodrigo. **El álbum secreto del Sagrado Corazón**. Bogotá: Oveja negra, 1984.
- PINEDA-BOTERO, Alvaro. **Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX**. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990.
- . **Cárcel Por amor**. Bogotá: Pijao Editores, 1994.

- ROBBE-GRILLET, Alein. **Por una novela nueva**. "Del realismo a la realidad". Barcelona: Editorial Seix Barral, 1964.
- RYAN Marie-Laure. "Hacia una teoría de la competencia genérica". Tr. Eugenio contreras.
- SALAZAR, Boris. **La otra selva**. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1991.
- SHAW, Donald L. **Nueva narrativa hispanoamericana**. Madrid: Editorial Cátedra, 1981.
- SUESCUN, Nicolás. **Los cuadernos de N**. Bogotá: Planeta, 1994
- TELLEZ, Fredy. **La ciudad Interior**. Madrid: orígenes, 1990.
- VATTIMO, Gianni. **El fin de la modernidad, nihilismo y hermeneútica en la cultura posmoderna**. Barcelona: Editorial Gedisa, 1985.
- WALTZLAWICK, Paul. **La realidad inventada: ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?** (Comp.) Tr. Nélida M. de Machain, Ingeborg S. de Luque y Alfredo Báez. Bs. As: Gedisa, 1989.
- WILLIAMS, Raymond L. **Novela y poder en Colombia. 1844-1987**. Tr. Alvaro Pineda-Botero. Bogotá: Tercer mundo Editores, 1991.