

LA NOVELA URBANA EN COLOMBIA: REFLEXIONES ALREDEDOR DE SU DENOMINACIÓN*

Clara Victoria Mejía Correa**
Universidad de Antioquia

Recibido: 01/09/2009 Aceptado: 12/12/2009

Resumen: Este artículo plantea una reflexión sobre la definición de la novela urbana para incluirla como un capítulo importante en la historia de la literatura colombiana. Propone que esta posibilidad narrativa se consolida en Colombia durante la década del setenta y que su delimitación puede hacerse comparándola con su predecesora la novela de ciudad: en la

* Este artículo hace parte de la primera etapa de la investigación “La novela urbana en Colombia (1973-1984): un cambio de perspectiva en la configuración del protagonista” para optar al título de Magíster en Literatura Colombiana en la Universidad de Antioquia. En esta investigación se estudia la configuración del protagonista en cinco novelas urbanas colombianas: *Aire de Tango* (1973), de Manuel Mejía Vallejo; *¡Qué viva la música!* (1977), de Andrés Caicedo; *Los parientes de Ester* (1978), de Luis Fayad; *Hojas en el patio* (1978), de Darío Ruiz Gómez y *Sin Remedio* (1984), de Antonio Caballero. Dicho trabajo está inscrito en el Grupo de Estudios Literarios GEL de la Universidad de Antioquia. Una versión resumida de este artículo fue presentada en el I Coloquio Nacional de Historia de la Literatura Colombiana (Medellín, Universidad de Antioquia, abril 24-26 de 2008).

* * Antropóloga de la Universidad de Antioquia. Estudiante de la Maestría en Literatura Colombiana de la Facultad de Comunicaciones de la misma universidad. Contacto: clara.mejia@gmail.com.

novela de ciudad ésta aparece como escenario mientras que en la novela urbana la ciudad es el foco desde el cual se configura la narración.

Palabras clave: Estudios literarios; Crítica literaria; Novela; Historias de la literatura y materiales afines; Literatura urbana.

URBAN NOVEL IN COLOMBIA: SOME CONSIDERATIONS ON THE DIFFICULTY OF A TERM

Abstract: This paper analyzes the definition of urban novel in order to include it as an important chapter of Colombian history of literature. This narrative perspective emerges in Colombia in the 1970's and its definition can be made comparing it to its predecessors novels where the city is just a landscape. In urban novel the city is not a mere setting anymore, but the place where the discourse configures itself.

Key words: Literary studies; Literary criticism; Novel; Histories of literature and related materials; Urban Literature.

LE ROMAN URBAIN EN COLOMBIE: REFLEXIONS AUTOUR DE SA DENOMINATION

Résumé : Cet article propose une réflexion sur la définition du roman urbain afin de l'inclure comme un chapitre important dans l'histoire de la littérature colombienne. Il avance que cette possibilité narrative se consolide en Colombie durant les années 70 et que sa délimitation peut se faire en la comparant avec son prédécesseur, le roman de ville : dans le roman de ville cette dernière apparaît en tant que théâtre tandis que dans le roman urbain la ville est le foyer depuis lequel la narration se configure.

Mots-clés : Etudes littéraires ; Critique littéraire ; Roman ; Histoires de la littérature et matériels analogues ; Littérature urbaine.

El proceso de consolidación de la novela urbana debe ser tenido en cuenta como un capítulo importante en la historia de la literatura colombiana. La definición de esta posibilidad narrativa, cuya designación se ha topado con algunas resistencias por parte de la crítica colombiana, puede hacerse a partir de un rastreo de la forma en que se ha representado la ciudad en la producción novelística de dicho país y esclareciendo algunas diferencias precisas que la crítica colombiana ha señalado entre la novela urbana y la novela de ciudad, que la precede como forma discursiva. La década del setenta del siglo XX ha sido señalada como el período durante el cual

se consolida esta posibilidad narrativa en Colombia (Bedoya, 2007; Giraldo, 1994, 2004; Jaramillo, 2000; Pineda Botero, 1994; Valencia Solanilla, 1989) que, como veremos, obedece al proceso histórico mismo de desarrollo de las ciudades y a su inserción en la mentalidad de los escritores. Durante esta década, apunta Luz Mary Giraldo (2000b), lo urbano deja de ser un simple escenario de los acontecimientos novelados para convertirse en el suceso literario mismo, en una posibilidad de conocimiento y construcción del mundo e incluso en una nueva posibilidad de lenguaje. A continuación veremos cómo se ha hecho presente la ciudad en la literatura colombiana y cuál ha sido la incidencia del proceso histórico de masificación de los centros urbanos en la configuración de la novela urbana y en la producción de la crítica literaria alrededor del tema en Colombia.

1. La ciudad y su historia en la novela colombiana

La aparición de la ciudad en la literatura colombiana se remonta a las primeras manifestaciones del discurso literario en el país y el pensamiento urbano puede señalarse con certeza desde finales del siglo XIX cuando el modernismo comenzó a surtir efecto en los movimientos artísticos nacionales. Según Luz Mary Giraldo (2000b) el primer esbozo de la novela de ciudad en Colombia es *El Carnero* (1536), de Juan Rodríguez Freyle, una crónica criolla –que presenta desde el siglo XVI algunas características del género novelístico– en la que se relata la vida pública y privada de las ciudades colombianas que comenzaban a configurarse alrededor del poder político y religioso. Durante el siglo XIX aparecen novelas como *Manuela* (1859), de Eugenio Díaz Castro, o *María* (1867), de Jorge Isaacs, en las que la ciudad aparece como un ente físicamente lejano pero se convierte en referente a la hora de determinar un ideal de identidad nacional (Pineda, 1994: 124). *De sobremesa*, escrita por José Asunción Silva en las postrimerías del siglo XIX y publicada póstumamente en 1925 es, según Álvaro Pineda Botero (1994), una de las obras que anuncia la aparición de la autoconciencia en la novela colombiana, característica que se hace esencial para la posterior consolidación de la novela urbana. En *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, la ciudad es perfilada, apunta Giraldo, como “un escenario ausente del que es necesario huir, una forma de vida que obliga a desprenderse, un estado de civilización que barbariza y agobia” (Giraldo, 2009: 61). Según Edison Neira (2001) uno de los fundadores de la literatura de la gran ciudad en América Latina es José Antonio Osorio Lizarazo que a mediados del siglo XX con *El día del odio* (1952) plasma con plena conciencia social la ciudad colombiana masificada y caótica. Por la época de publicación de este novela, Antonio Curcio Altamar (1975) señala el

afán de la novela que denomina “contemporánea” por volver a la tierra y narrar la sociedad colombiana con mayor precisión que la novela hasta entonces escrita con tintes europeizantes, que desencadena en la atención de los autores a los problemas sociales nacionales entre los que resulta imposible dejar de considerar el desarrollo conflictivo de las ciudades modernas. Este autor apunta que el carácter distintivo de la novela contemporánea de mitad del siglo XX fue “su carácter sociológico con su acusada índole de muestrario de miserias, problemas y dolores sociales” (189), carácter que el historiador califica de “comprometido” y que, podemos pensar, continúa en la ruta de acercamiento hacia el pensamiento urbano, enmarcado aún en la novela de ciudad. Hasta mediados del siglo XX la historia literaria colombiana no contiene obras que hayan sido calificadas de urbanas por la crítica en el país. Durante la década del sesenta (Giraldo, 2000a) aún eran características de la literatura colombiana temáticas como el ruralismo, la violencia bipartidista y, tras la aparición del “boom”, la problemática de la identidad latinoamericana. Es a finales de los sesenta y durante la década del setenta que comienzan a tomar fuerza manifestaciones literarias que se alejan de manera radical de estas temáticas y comienzan a mostrar una renovada conciencia sobre la ciudad y el mundo contemporáneo que va a dar cabida a la novela urbana. Ángel Rama (2006) incluye a varios de los autores destacados en Colombia durante los setenta como parte de la generación de “los contestatarios del poder”, preocupados por registrar el proceso de urbanización de las ciudades latinoamericanas que en su producción literaria cobró un interés sustantivo, ya no sólo temático, al vincularse al proceso mismo de modernización de la literatura, proceso en el cual se daba una evolución temática paralela a una evolución formal (87). Giraldo apunta que es insuficiente enmarcar dentro del concepto “literatura urbana” la gran parte de la producción literaria colombiana que viene acercándose a este término con especial énfasis a partir de la segunda mitad del siglo XX, y sin embargo ubica el “pensamiento urbano” en un punto privilegiado a la hora de señalar la formación de un nuevo canon en la narrativa colombiana emergente desde 1975. Esta autora argumenta que es posible rastrear la aparición de lo urbano en esa búsqueda de un nuevo canon desde mediados del siglo XX a partir de tres momentos que denomina: de “transición”, de “ruptura” y de “fin de siglo”.

El momento de “transición” estaría representado por una generación de escritores que desde mediados de los años sesenta del siglo XX exploraba la vida cotidiana de las ciudades y los imaginarios urbanos de forma novedosa y distanciada de la obra paralela de Gabriel García Márquez. En esta generación de narradores ubica Giraldo el surgimiento en Colombia de una prosa en la que “lo urbano no es solo un tópico sino una concepción del mundo formalizada en la escritura” (11). Según el corpus propuesto por Lida Cristina Bedoya en su investigación *Ciudades literarias en la literatura colombiana: revisión crítica e historiográfica, hacia un estado del arte*

(2007)¹, las novelas urbanas representativas del momento de “transición” serían *Aire de Tango* (1973) de Manuel Mejía Vallejo, señalada en este caso como la primera novela que podría denominarse urbana en el país, *Crónica de tiempo muerto* (1975) de Oscar Collazos, *¡Que viva la música!* (1977) de Andrés Caicedo, *Los parientes de Ester* (1978) de Luis Fayad, *Hojas en el patio* (1978) de Darío Ruíz Gómez y *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero. El momento de “ruptura” es ubicado por Giraldo a finales de la década del setenta y durante la década del ochenta, momento en que se evidencia “un claro distanciamiento de lo regionalista”, una exploración más amplia de los “imaginarios de la ciudad” en la historia y en la escritura y un “regodeo con la palabra sin perder de vista lo nacional, lo urbano y lo contemporáneo” (12) y está representado en el mapa de Bedoya por *El álbum secreto del sagrado corazón* (1978), de Rodrigo Parra Sandoval, *El fuego secreto* (1987) y *Los caminos a Roma* (1988) de Fernando Vallejo, la serie *Femina suite* (publicada entre 1977 y 1988) y *Los felinos del canciller* (1988) de R. H. Moreno Durán. Según Giraldo el paso del momento de “transición” al de “ruptura” puede ser estudiado en autoras como Fanny Buitrago y Marvel Moreno. El momento denominado de “fin de siglo” es caracterizado por un grupo de escritores nacidos a finales del cincuenta y sobre todo en los años sesenta que se alejan del carácter contestatario de la generación anterior y “buscan más bien recuperar el sentido lúdico de la fábula y la narrativa como ejercicio de escritura del mundo actual” en el que la dosis de horror de la literatura negra, por ejemplo, “coincide con realidades inmediatas” (Giraldo, 2000b). Como novelas urbanas características del “fin de siglo” aparecen en el corpus de Bedoya *El Capítulo de Ferneli* (1992) de Hugo Chaparro y *Angosta* (2003) de Héctor Abad Faciolince². Álvaro Pineda Botero señala varias novelas de finales del siglo XX como novelas de ciudad. Entre ellas se cuentan: *El pelaíto que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, *El cielo que perdimos* (1990) de Juan José Hoyos, *Compañeros de viaje* (1991) de Luis Fayad, *Las horas secretas* (1990) de Ana María Jaramillo, *La calle ajena* (1992) de Flor Romero, *La estrella de papel* (1990) de Enrique Cabezas Rher, *La ceremonia de la soledad* (1992) de Fernando Cruz Kronfly, también *Toda esa gente* (1980) de Mario Escobar Velásquez y *El vuelo de la paloma* (1992) de Roberto Burgos Cantor (Pineda Botero, 1994: 136).

-
- 1 Bedoya (2007) identifica en su investigación cuarenta y una novelas desde la aparición del *El Carnero* en el siglo XVIII hasta la publicación de *Angosta* de Héctor Abad Faciolince, en 2003, que han sido denominadas de ciudad o urbanas por críticos e historiadores literarios.
 - 2 El mapa que traza Bedoya deja un espacio sin comentarios de novelas ni autores entre 1994 y 2003 y se queda sin mencionar a varios de los autores ubicados por Giraldo en el momento denominado *de fin de siglo*, momento que se quedaría entonces con un pequeñísimo corpus de novela urbana. Otros autores mencionados por Giraldo son, por ejemplo, Fernando Vallejo, Santiago Gamboa, Mario Mendoza y Rafael Chaparro Madiedo.

Este corpus de novelas nos permite ver la dificultad que se presenta al tratar de establecer un límite cronológico exacto para señalar la aparición de la novela urbana en Colombia. Definir esta posibilidad discursiva se hace posible, como decíamos anteriormente, estableciendo las diferencias que presenta la novela urbana frente a la novela de ciudad. Antes de establecer estas diferencias debemos considerar la incidencia que la historia de las ciudades colombianas ha tenido en este proceso literario.

La ciudad y la historia han estado interrelacionadas en el desarrollo de la literatura colombiana. Según Luz Mary Giraldo, “la ciudad y la historia se compenetran: no hay ciudad sin historia, ni historia sin ciudad: las dos aseguran la presencia de una cultura y trazan el perfil de las regiones sobre las que las ideas de la historia y la civilización ejercen influencia” (Giraldo, 1994: 18). Por su parte, César Valencia Solanilla (1988) dice que una gran parte de las novelas colombianas de las décadas del sesenta y del setenta del siglo XX representan un pasado cercano a los autores y, a través de historias individuales, actualizan las problemáticas del momento histórico correspondiente. El paso de la novela de ciudad a la novela urbana en Colombia hace parte de un proceso literario que se da ligado a un proceso histórico y social: la masificación de las ciudades. Éste fue uno de los procesos sociales más relevante del siglo XX en América Latina. José Luis Romero (1999) anota que la fundación de ciudades fue una herramienta protagónica en la ocupación y el sometimiento de los habitantes del continente desde la llegada de los primeros españoles a América. El ideal colonial imaginado por España fue una red de ciudades cuya fundación cumplía con erigir, más que un entorno físico, una “sociedad urbana–compacta, homogénea, militante– [que] se constituía conformada por una ideología y era invitada a defenderla e imponerla sobre una realidad que se juzgaba inerte y amorfa” (Romero, 1999: xxv). Es en esta red de ciudades donde se gestan las primeras formas de literatura colombiana, como es el caso de *El carnero* obra en la que se ve cómo la ciudad y la sociedad urbana aparecen desde fechas muy tempranas de manera tangencial o como escenario ocasional de escritos literarios. A finales del siglo XIX y especialmente durante las primeras décadas del XX las principales ciudades latinoamericanas comenzaron a sufrir cambios físicos y sociales que las llevaron a la modernización, es entonces cuando surgen novelas como *De Sobremesa*, que da clara muestra de la inserción del pensamiento moderno en la cultura colombiana. Estas ciudades comenzaron a sobrepoblarse a mediados del siglo XIX con grupos provenientes del campo que se incorporaban a sus dinámicas a través de las clases populares. Para 1930 los antiguos habitantes de los centros urbanos comenzaron a percatarse del diverso conjunto de grupos sociales que entonces componía sus sociedades y de la dificultad que representaba comprender e interpretar dicho conjunto. Entre la década de 1880 y la de 1930, dice Romero,

Las ciudades fueron, sobre todo, la pantalla en la que los grandes cambios sociales se advirtieron mejor y, en consecuencia donde quedó más al desnudo la crisis del sistema interpretativo de la nueva realidad. Se entrevió que no se la entendía y no pudiendo captarse el nuevo y diferenciado conjunto como tal, se hizo hincapié en cada uno de sus grupos. Entonces se descubrió que la ciudad no era un conjunto integrado sino una yuxtaposición de grupos de distinta mentalidad (Romero, 1999: 380).

El cambio físico de los centros urbanos desembocó en la redistribución de los espacios de trabajo y de residencia. El viejo casco de las principales ciudades latinoamericanas –y más adelante el de las pequeñas– se había convertido para esta época en centro administrativo y comercial en el que se reunían las oficinas estatales, las redacciones de los diarios, las oficinas de abogados, las sedes de partidos políticos, las universidades, los teatros, ateneos, cafés, librerías y prostíbulos que convocaban al centro, por cuestiones de trabajo o de esparcimiento, a la gran mayoría de los intelectuales de la época. De este grupo habían comenzado a formar parte individuos pertenecientes a las clases medias y nuevos habitantes de las ciudades que buscaban un lugar de residencia también en el centro que Ángel Rama definía como “ese cuadrilátero de diez manzanas por lado donde transcurría la vida activa de la ciudad y era el salón público de la sociabilidad, ese espacio en que, según la mecánica de las novelas de la época, los personajes siempre se encontraban, ¡casualmente!” (Rama, 2006: 179). Las ciudades latinoamericanas se convirtieron así en multitudinarias yuxtaposiciones de grupos que no compartían un sistema común de normas y valores y la explosión demográfica que se había producido durante las primeras décadas habría de transmutarse para la mitad del siglo XX en lo que Romero (1999) denomina una “Explosión urbana”. Todo este proceso social se hace evidente en las novelas de ciudad que precedieron a las que aquí denominamos novelas urbanas. Es en medio de esta sociedad donde transcurre por ejemplo la historia de Tránsito, protagonista de *El día del odio*, que tiene que enfrentarse a todas las hostilidades que como campesina encuentra al insertarse en las dinámicas de la ciudad.

Las principales ciudades colombianas comenzaron a desenvolverse como centros urbanos plenamente masificados durante las décadas del sesenta y el setenta, y los cambios sociales que conlleva este proceso se hacen presentes también en el desarrollo de la historia literaria en Colombia. Es durante la década del setenta que comienza a percibirse en la novela colombiana un cambio en la perspectiva sobre la ciudad que es consecuente con la masificación definitiva de los centros urbanos. Desde el surgimiento de *Aire de tango*, por ejemplo, empezamos a encontrarnos con personajes que, a pesar de su procedencia campesina, se configuran con identidad urbana. Su mentalidad, su intimidad, su manera de ver el mundo

y de desenvolverse en él, concuerdan con su pertenencia a la ciudad, una ciudad en la que las raíces campesinas se hacen parte fundamental de la vida de los pobladores pero que hace parte esencial de su identidad. A lo largo de la década del setenta y de allí en adelante, las características sociales de los centros urbanos comienzan a ser representadas en la literatura colombiana con las características que exponemos a continuación.

2. La novela urbana y la novela de ciudad en Colombia

Para definir el lugar que el estudio de la novela urbana tendría en la historia de la literatura colombiana es necesario preguntarse desde dónde se hace posible delinear su aparición y no solo características de lo urbano en la novela de ciudad, además de definir cuáles son las características específicas que diferencian estas dos formas narrativas. Los trabajos de algunos críticos colombianos nos ayudan a aclarar las diferencias que, a nivel nacional, se han planteado entre una y otra forma.

Pineda Botero (1994) deja entrever desde el título de su ensayo *Novela ¿urbana? en Colombia: viaje de la periferia al centro*, la prevención que hay respecto al término “urbana” para designar un tipo específico de novela en Colombia. Sin embargo, propone estudiar la aparición del pensamiento urbano en la novela colombiana a partir de un grupo de conceptos cuyo tratamiento en las obras literarias permite comprender el proceso de configuración de la novela urbana, más que establecer una categoría cerrada de lo urbano. Este postulado de Pineda Botero puede ser reforzado desde los estudios de disciplinas sociales como la antropología, que se ocupan también del tema urbano. Según la antropóloga Setha M. Low (1996), lo urbano debe ser visto como un proceso y no como un tipo o categoría. Para nuestro caso, tomar este concepto como tipo o categoría conduciría al encasillamiento de diversas manifestaciones literarias dentro de una forma que se pretende definida. Abordarlo como propone Low puede hacer mucho más comprensible su incidencia en la novela y la posibilidad de retomarlo como eje alrededor del cual se estructura este subgénero literario, pues nos permite comprender su incidencia en la literatura, especialmente en el género novela, que, según Mijail Bajtin (1989), es un género inacabado, es decir, en proceso de formación constante. Entre los conceptos que Pineda propone analizar con el fin de comprender el proceso de consolidación de la novela urbana en Colombia estarían la oralidad y la escritura, lo moderno y lo tradicional, y la visión externa o interna de la voz narrativa en la novela. Comprender este proceso y señalar elementos que permitan una especie de definición es posible si se tiene en cuenta el curso mismo de configuración de la ciudad y la manera en la que la literatura adopta formas de dicho proceso. Para Giraldo (2004), lo urbano identifica todas las expresiones artísticas contempo-

ráneas. Esta autora dice que resulta inocuo establecer hoy una dicotomía entre la literatura que podría llamarse rural y la literatura urbana ya que en las manifestaciones literarias del mundo contemporáneo “la literatura de y acerca de la ciudad se fundamenta sobre las relaciones entre el sujeto literario y el objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes” (xiv), dicotomías como ésta desaparecen de la literatura debido a que se hacen difusas también en la ciudad real. Con el fin de establecer una delimitación entre la novela urbana y su predecesora diremos pues, basándonos en las afirmaciones de estos críticos, que al referirnos a la novela de ciudad hablamos de novelas en las que ésta aparece como escenario de la trama, incluso como tópico de la narración. En cuanto la concepción de la ciudad es superada como simple tópico, en cuanto la ciudad deja de ser escenario y se convierte en proveedora de la estructura ideológica que permite construir el mundo imaginado, podemos hablar de una novela urbana. Las contraposiciones tradicionalmente trazadas entre la ciudad y el campo o la civilización y la barbarie, y entre lo moderno y lo tradicional, desaparecen en la literatura colombiana en la medida en que la novela se hace urbana. En palabras de Pineda (1994), la novela urbana es aquella que permite que la periferia se incorpore al centro. Elementos como la barbarie o la oralidad que en las primeras novelas colombianas y en aquellas del siglo XX que ofrecen una mirada épica de la historia³ aparecen como fuerzas contrarias a la civilización o la escritura, se conjugan ahora con sus opuestos tradicionales para producir héroes alienados cuya realidad externa deja de ser objetiva, ordenada o aprehensible. Pineda Botero define la novela urbana diferenciándola de la novela de ciudad diciendo que “la ‘novela de ciudad’ está relacionada más que todo con la cartografía del espacio físico y el paisaje, con las menciones concretas de lugares, monumentos, edificios y avenidas. Es realista y mimética y se establece por lo general como testimonio. La novela urbana implica una concepción más amplia: es un horizonte en el que todo es posible; es el espacio abierto para que surjan la cultura y la creación literaria” (136). Luz Mary Giraldo (2000b), por su parte, parece coincidir con esta definición de la novela urbana cuando escribe que “no bastan el espacio y su poética, los lugares y los no lugares, los objetos y los habitantes, las calles, las avenidas y demás signos de la topografía cambiante que caracteriza y define a las ciudades, para hacer con ellos novela urbana o sobre las urbes. Es necesario apropiarse de esa multiplicidad que la conforma, ver que las ciudades literarias como las reales trazan mapas invisibles y fronteras indecisas donde todo confluye de manera diversa” (69).

3 Según Pineda (1994) novelas como *La marquesa de Yolombó* (1927), *Cien años de soledad* (1967) o *Changó el gran putas* (1983) que presentan una mirada ordenadora, en este sentido mítica, del mundo.

Según Pineda Botero, a medida que avanza el siglo XX en la literatura colombiana comienzan a tomar fuerza obras en las que la mirada totalizante de la nación, épica si se quiere, deja paso a la aparición de la ciudad masificada. En el proceso de configuración de la novela urbana en Colombia se dan cambios importantes en el punto de vista del narrador y de los protagonistas que también pierden su carácter épico, abarcador de una totalidad histórica, social o cultural, para volcarse sobre su propia experiencia de la historia. Pineda arguye que en la novela urbana el protagonista se vuelca sobre sí mismo, pierde la capacidad de valorar desde el exterior una realidad concreta y se presenta como víctima de la historia más que como agente externo a las circunstancias. El mundo representado en la novela urbana se conforma a partir de la experiencia de la ciudad que deja de ser simple escenario del acontecer para convertirse en “horizonte ideológico”, para usar un término de Mijail Bajtin (1989), que refracta la realidad para configurar también un mundo interior que da espesor psicológico a los personajes del relato. En palabras de Pineda, “de la periferia externa del mundo objetivo de la novela de ciudad se ha pasado a la vida psíquica interior. Pero la visión es parcial y fragmentada, caótica. Las cosas y los hechos, generalmente, carecen de sentido y el protagonista se pregunta por el significado de su propia vida” (1994: 136).

Teniendo en cuenta estos elementos que permitirían caracterizar la novela urbana, podemos plantear aquí una pregunta por la separación entre éste y otros subgéneros de la novela, como es el caso de la novela negra o policíaca que ha tomado fuerza también en la literatura colombiana de las últimas décadas. En la investigación llevada a cabo por Bedoya (2007) se pone como ejemplo de este subgénero que se presenta como paralelo al de la novela urbana, *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo. Sin embargo, en su texto *La novela policíaca en Colombia*, Hubert Pöppel (2001) señala, entre otras novelas que podrían denominarse policíacas, *El cielo que perdimos* (1990) y *El capítulo de Ferneli* (1992), obras que a su vez son denominadas como “de ciudad” por Pineda Botero. Según los postulados de Giraldo estas novelas estarían incluidas en el momento denominado de “fin de siglo” en el que la narrativa colombiana presenta un cruce de narrativas de lo liviano y lo truculento, lo doméstico y lo existencial, el consumismo y la frivolidad (Giraldo, 2000b: 13), características que no escapan a la definición misma del pensamiento urbano. Teniendo en cuenta las características que son atribuidas por la crítica colombiana a estas novelas podría pensarse pues en la novela negra o policíaca como una de las formas en las que se manifiesta el pensamiento urbano en la literatura colombiana. No resultaría preciso pensar en ésta como una forma discursiva paralela, probablemente sería más apropiado pensar que las novelas adscritas por la crítica al género negro también participan del proceso de consolidación de la novela urbana en Colombia y que adquieren en un momento determinado de su desarrollo características del pensamiento urbano.

3. La prevención de la crítica respecto al término “novela urbana”

A pesar de la dificultad que hemos visto para marcar un límite cronológico entre la novela de ciudad y la novela urbana en Colombia⁴, es claro que la de ciudad precede a la urbana con forma discursiva y que las características que diferencian una y otra son planteadas de manera compatible entre los estudiosos del tema. Sin embargo, como ya hemos visto, cierta reticencia a utilizar el rótulo de novela urbana se hace presente entre estos críticos probablemente debido a la dificultad que se presenta para establecer una frontera inmóvil e impermeable entre una forma y otra y al hecho, que precisamente ahonda esta dificultad, de que críticos, historiadores y teóricos del fenómeno están tan inmersos como los escritores mismos en el horizonte ideológico que posibilita el surgimiento del pensamiento urbano en la literatura colombiana, es decir, en el conjunto de los medios ideológicos operantes entre la década del sesenta de siglo XX y el momento actual.

Para detenernos en el primer problema –la dificultad para establecer un límite impermeable entre una forma y otra– acudiremos a la reflexión que hace Bajtin en su texto *Teoría y estética de la novela* (1989), según la cual la novela, como género esencial de la literatura, es, por definición, imperfecta e inacabada debido a su preocupación central por el presente inmediato que enmarca al escritor como conocedor del mundo; presente también imperfecto, inacabado. La novela, dice Bajtin, “se halla en contacto con los elementos del presente imperfecto, lo que impide que el género se petrifique” (472). Es debido a esta característica que, dice, no puede hablarse de un canon estable dentro del género novela. Este elemento aclarado por Bajtin nos permite señalar que la novela, y por lo tanto la novela urbana, incluso la novela de ciudad, no serían formas acabadas y por lo mismo no pueden ser estrictamente delimitadas en la práctica. Por oposición a la epopeya, que se ocupa de un pasado perfecto, absoluto, Bajtin afirma que la novela se conforma en un lugar de contacto con el presente que permite tanto al autor como a los personajes de la obra adoptar puntos de vista y valoraciones individuales frente al mundo que se representa. Incluso cuando a través de ella se representa un elemento que parece distante en la historia social, la novela lo pone en contacto con el presente inmediato del autor. Así el tiempo pasado y el mundo representado pierden su perfección al ser mirados desde el presente del autor, la imagen artística es introducida en el proceso de formación del mundo y la realidad contemporánea se convierte en el punto de partida para la formación, valoración y comprensión del objeto de la representación artística, que puede ser comprendido, valorado y representado precisamente porque no es perfecto,

4 Mientras una novela de la década de los setenta como es *¡Que viva la música!* (1977) es señalada por la crítica como novela urbana, *El capítulo de Ferneli* (1992), publicada en la década de los noventa, es señalada como de ciudad.

porque no está acabado. El concepto de forma que Raymond Williams presenta en su texto *Marxismo y Literatura* (1980), también nos ayuda a aclarar esta afirmación. La forma sería, según Williams, un concepto referido tanto a la configuración visible, exterior, de una obra como al impulso configurativo inherente que la constituye. En la producción de toda obra literaria participan tanto formas aprovechables de una continuidad estética como las posibles nuevas formas producidas a partir de la misma, estas formas se relacionan como representaciones de lo social –lo colectivo– y lo individual en la producción artística. La forma que adquiere una obra es señalada por Williams como una relación, un proceso a través del cual se convierte en elemento comunicativo, es decir social. El caso de la novela es señalado por este autor como “forma experimental, innovadora y móvil” (Williams, 1980: 217), más que como género acabado.

Una obra literaria y los elementos ideológicos que la componen, dice también Bajtin (1989), no pueden ser entendidos por fuera de una realidad socioeconómica dada. Así, la novela puede entrar a representar ideologías en formación y procesos sociales que apenas comienzan a gestarse. Los cambios y procesos de la realidad social determinan cambios en la configuración de este género literario, cada subgénero se configura también en torno a una realidad social que se inserta ideológicamente en la serie literaria.

Las apreciaciones de Bajtin sobre la novela nos permiten también reflexionar sobre el segundo problema: si la novela es un género o una forma literaria imperfecta, esto se debe a su inevitable relación con el presente inacabado. En otro ensayo este mismo autor (Bajtin, 1989) subraya la capacidad de la literatura, de la novela en especial, para “penetrar en el propio laboratorio social” en el que surgen las ideologías y a partir de esta penetración en el proceso social mismo y su valoración, el autor de la obra literaria logra incluso adelantarse a poner en evidencia ideologías o formas sociales que otras disciplinas no tienen aun por objeto de estudio definido. La construcción artística del pensamiento urbano surge con su conformación social, es inherente a ella, en otra palabras, la relación narrativa de la novela con el pensamiento urbano es una relación inevitable en términos históricos: lo urbano no puede dejar de hacer presencia en la narrativa colombiana de la segunda mitad del siglo XX porque se constituye como foco mismo de la construcción estética. Con el surgimiento de la novela, apunta Bajtin, “el autor mismo, auténtico, formal, primario (autor de la imagen del autor), [adquiere] nuevas relaciones con el mundo representado: ambos se hallan ahora en las mismas coordenadas valorativas y temporales; la palabra del autor que representa, está situada en el mismo plano que la palabra representada del personaje, y puede entrar (más exactamente no puede dejar de entrar) con él en relaciones dialogísticas y en combinaciones híbridas” (Bajtin, 1989: 472). Lo mismo sucede con los críticos, historiadores y teóricos que tratan de delimitar este

subgénero de la novela: están inmersos en las mismas coordenadas valorativas y temporales del autor. En la producción novelística colombiana de la segunda mitad del siglo XX dichas coordenadas están ubicadas en el mundo y en el pensamiento urbanos. Para entonces la explosión urbana señalada por Romero (1999) se había constituido como el horizonte ideológico que obligaba a los escritores a dar el paso estético de la ciudad como escenario de ideologías a la ciudad como ideología misma que configura el discurso. La masificación de las ciudades colombianas y su proceso de urbanización no sólo facilitaba el surgimiento de una literatura urbana, sino que hacía inevitable la aparición del pensamiento urbano que, como serie cultural (Bajtin, 1989), como medio ideológico, se nutre de las demás series sociales en configuración para insertarse en la serie literaria. Según Giraldo (2004), la narrativa colombiana de la segunda mitad del siglo XX provee una diversidad de imágenes de la ciudad que confirman que lo urbano es una forma de expresión, de sensibilidad, que se desprende de la historia. Esta autora dice que la materia expresiva de esta literatura

Es espacio y es ámbito, modo de vida y forma de pensamiento, de acción o reacción y se concentra en las ciudades con sus presencias individualistas, íntimas, cotidianas, alienadas y desoladas cuyos personajes transeúntes y transitorios representan o cumplen su rol en una vida acelerada y monótona, caótica y conflictiva. El orbe en que se moviliza el hombre moderno es, pues, más que un tópico, materia de tratamiento estético y foco desde el cual se mira el mundo, se analiza su habitante y se comprende la historia, la sociedad y la cultura (Giraldo, 2004: xvii).

4. Conclusión

El proceso de masificación de las ciudades reclama y afirma una forma de expresión y de escritura que, en el caso que nos compete, sería la novela urbana. Ésta surge pues como una necesidad expresiva, se consolida sobre la base de un horizonte ideológico que se hace inevitable en el proceso histórico de configuración de las ciudades y hace parte del proceso mismo de constitución de la novela en Colombia. Cada vez resultará más difícil señalar novelas que en lugar de ser urbanas sean de ciudad. Aunque la ciudad aparezca como escenario o como tópico de la narración, el pensamiento urbano, que trasciende los límites físicos de la ciudad, resulta cada vez más ineludible para el autor. Sin embargo, para dedicarse al estudio de la novela urbana como subgénero literario, es indispensable distinguirlo teóricamente de la novela de ciudad.

La novela negra o la de violencia (*La virgen de los sicarios*, *Mala noche* o *Perder es cuestión de método*: Poppel 1994), la novela de la música y la noche (*¡Que viva la música!*, *Conciertos del desconcierto* u *Opio en las nubes*: Giraldo, 2004), la novela de la intimidad y del tedio (*Sin remedio*: Valencia Solanilla, 2000), entre

otras que podrían ser exploradas, pueden estudiarse como formas emergentes dentro del proceso de consolidación de la novela urbana. Según dice Giraldo al final de su ensayo *Ciudades escritas...* “puede afirmarse que la narrativa cuyo espacio enfrenta la mentalidad urbana se escribe como una concepción de vida y como una forma de asumir la cultura” (2004: 243). Lo urbano pues debe ser estudiado como elemento inherente al horizonte ideológico que estructura el novelar de la ciudad más allá de los límites físicos, que produce ciudades imaginarias tan intrincadas y con tantos significados, formas y posibilidades de conocimiento como las ciudades reales. Es indispensable construir un capítulo de la historia de la literatura colombiana dedicado a pensar lo urbano, más allá de la discusión alrededor de si existe o no la novela o la narrativa urbana como tal, que la diferencie claramente de la novela de ciudad, reconociendo fronteras imperfectas, porosas, y la comprenda como producto inevitable del medio literario hoy. La novela urbana es una configuración discursiva. Más allá de una evolución en las formas literarias, provee el lente desde el que se mira la ciudad, el prisma desde el cual se reconstruye estéticamente. Más que una corriente literaria o una categoría, más que una forma acabada con delimitación precisa de la que se pueda establecer un canon, la novela urbana es una forma de entender el mundo y como tal debe ser estudiada por críticos, teóricos e historiadores de la literatura colombiana.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail, 1991, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- Bajtín, Mijail, 1989, “Tareas inmediatas de los estudios literarios”, *Textos y contextos*, La Habana: Arte y Literatura.
- Bedoya, Lida Cristina, 2007, *Ciudades literarias en la literatura colombiana: revisión crítica e historiográfica, hacia un estado del arte*. Tesis de Maestría, Medellín: Universidad de Antioquia.
- Curcio Altamar, Antonio, 1975, *Evolución de la Novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Giraldo, Luz Mary, 1994, “De cómo dar muerte al patriarca”, *La novela colombiana ante la crítica. 1975-1990*, Bogotá: Centro Editorial Javeriano, CEJA.
- _____, 2000a, “Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960-1996)”, en: María Mercedes Jaramillo et. al. (Comp), *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX. II: diseminación, cambios, desplazamientos*, Bogotá, Ministerio de Cultura.
- _____, 2000b, *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon 1975-1995*, Bogotá: Centro Editorial Javeriano, CEJA.

- _____, 2004, *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Jaramillo Morales, Alejandra, 2000, “La simbolización de la ciudad en *Opio en las nubes* y *Ese último paseo*”, en: María Mercedes Jaramillo, et. al. (Comp.) *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX. II: diseminación, cambios, desplazamientos*, Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Low, Setha. M., 1996, “The anthropology of cities: Imagining and theorizing the city”. *Annual Review of Anthropology*, 25, pp. 383-409.
- Neira Palacio, Edison Darío, 2001, *La gran ciudad latinoamericana. Bogotá en la obra de José Antonio Osorio Lizarazo*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Pineda Botero, Álvaro, 1994, “Novela ¿urbana? en Colombia: Viaje de la periferia al centro”, en: Rodríguez Vergara, (Ed.), *Colombia: literatura y cultura del siglo XX*, Bogotá: Interamer, OEA.
- Rama, Ángel, 2004, *La ciudad letrada*, Santiago de Chile: Tajamar Ed.
- Pöppel, Hubert, 2001, *La novela policiaca en Colombia*, Medellín: Universidad de Antioquia.
- Romero, José Luis, 1999, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Medellín: Universidad de Antioquia.
- Valencia Solanilla, César, 1988, “La novela colombiana contemporánea en la modernidad”, *Manual de Literatura Colombiana*, Tomo II, Bogotá: Planeta.
- _____, 1996, *La escala invertida: ensayos sobre literatura y modernidad*, Pereira: Fondo Mixto para la Cultura.
- _____, 2000, “*El resto es silencio* y *Sin remedio*: la crisis de la modernidad en la novela urbana”, en: María Mercedes Jaramillo, et. al. (Comp.), *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX. II: diseminación, cambios, desplazamientos*, Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Williams, Raymond, 1980, *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.

