



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

UNA CARTOGRAFÍA NARRATIVA DE IBAGUÉ

SERGIO DANIEL ROJAS SIERRA

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Maestría en Comunicación y Medios
Bogotá
2014

UNA CARTOGRAFÍA NARRATIVA DE IBAGUÉ

SERGIO DANIEL ROJAS SIERRA

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Comunicación y Medios

Director:

Mg. Jairo Danilo Moreno Hernández

Línea de Investigación:

Comunicación-Ciudad

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Maestría en Comunicación y Medios

Bogotá

2014

Resumen

Este trabajo de investigación presenta una cartografía narrativa, en medio digital (<http://unaibaguenarrada.blogspot.com/>), de la ciudad de Ibagué a través de la elaboración de *puntos* a partir de distintos espacios de la urbe.

Palabras clave: ciudad, comunicación, espacio, escritura, Ibagué.

Abstract

This research presents a narrative mapping, on digital media (<http://unaibaguenarrada.blogspot.com/>), of Ibagué city through elaboration of *points* from some spaces of city itself.

Keywords: city, communication, space, writing, Ibagué city.

INTROYECCIÓN-PROYECCIÓN

(a manera de capítulo introductorio)

La ciudad es la expresión de un intercambio permanente. Las edificaciones, las plazas, las calles, son escenarios de intercambio físico y simbólico, un flujo constante de sentido y acción en continua, múltiple y fragmentada construcción. Esta comprensión de ciudad va más allá de las visiones sobre el área urbana, la densidad de población, los sectores productivos, el trazado de las calles; se trata (además de aquellos) de trama social, de interacción, de experiencia sensible, de representación simbólica, de la configuración constante un cierto ser-hacer urbano. De esta forma, la urbe contemporánea, más allá de las funciones primarias del habitar, es la materialización de una posición frente al mundo, una posición que se revela en sus heterogéneas lógicas de ser y hacer, en cuanto a relaciones sociales, espacios, economía, política, entre muchos otros. Todo esto, a su vez, puede suponer que cada ciudad desarrolla en sí misma lógicas de ser y hacer, y fragmentada en su unidad, proyecta imágenes que pueden ser comprendidas de diversas formas por un sujeto que habite y viaje a través de sus espacios.

La ciudad es experimentada, imaginada, transformada, representada, por aquellos sujetos y subjetividades que se mueven por las calles. Por ello, una variedad de ojos disciplinarios pone sus miradas allí, la ciudad es un espacio común y presente; se entiende que es inevitable pensar la urbe contemporánea. En América Latina, los estudios culturales y los estudios en comunicación han ido de la mano en el planteamiento de diversas reflexiones con el objetivo de construir un enfoque para comprender la ciudad. Armando Silva, Rosana Reguillo, Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini, Alicia Entel, entre muchos otros, son una constelación de estudiosos que traza un mapa de pensamiento sobre aquella cuestión; y entre textos, lecturas y encuentros desde la década del noventa, del siglo pasado, surge una suerte de consolidación e

institucionalización de aquel enfoque (Badenes, 2007). Si bien, este es solo un enfoque, resulta interesante y aprovechable para nuevos estudios, pues es un acervo teórico, un repertorio de conceptos y unas logradas reflexiones, todo en torno a comunicación y ciudad a partir de nuestros propios contextos.

Daniel Badenes hace un recorrido histórico por los planteamientos de este enfoque y reconoce un panorama de cuatro líneas: “la que prioriza las prácticas urbanas en la *ciudad vivida*, la que enfoca los imaginarios o las representaciones sobre la ciudad, la que tiende a debatir la condición “post” (posmoderna, posindustrial, etcétera) de una ciudad en proceso de transformación, y finalmente ciertas lecturas del espacio urbano como un relato en sí mismo, asociadas a la reflexión sobre los sitios de memoria.” (s. p.). En este texto, Badenes se detiene brevemente en cada una de aquellas líneas y las enuncia en cuanto a autores, trabajos y reflexiones. Me resulta interesante esta lectura retrospectiva, ya que encuentro en aquel panorama no solo un recuento histórico, sino proyecciones en un muy interesante espacio por explorar.

Y por esos caminos se llega a comunicación-ciudad, una doble y recíproca entrada a sí misma, la ciudad como espacio orgánico de prácticas comunicativas, infraestructura identitaria, representación urbana de la existencia, lucha, mutación y multiplicidad de sentidos en la calle, densidad de cuerpos en masa, espacio comunicante. Esta concepción de la ciudad como espacio mediado de comunicación es uno de los puntos de partida del presente trabajo.

En *La capacidad comunicante del espacio*, Juan Carlos Pégolis y Danilo Moreno afirman que: “Toda ciudad genera un discurso, una narrativa particular, esa es su instancia comunicacional, que se construye al integrar su arquitectura, sus fachas y los espacios públicos a los acontecimientos, las celebraciones, los encuentros y desencuentros.” (22). Esta postura se acerca bastante a la cuarta línea enunciada arriba por Badenes, *el espacio como un relato en sí mismo*. De esta manera, las acciones y prácticas en espacios urbanos, las representaciones de

ciudad, las percepciones subjetivas de la infraestructura, toda la construcción sujeto-espacio en el escenario de la ciudad, todo ello puede ser comprendido y expresado a través de una subjetividad analítico-creativa.

El espacio, la ciudad y la comunicación son los intereses macro de este trabajo. Sin embargo, solo en la ciudad concreta, en los espacios concretos, en las representaciones variadas y en los fragmentos dispersos es que esto va tomando forma. Se trata de una puesta en forma de la capacidad comunicante de ciertos espacios en cierta ciudad: *una cartografía textual azarosa y disciplinada de la ciudad de Ibagué, hecha a partir de información moldeada por los sentidos, saberes y conocimientos de un sujeto-investigador.*

Se trata de la búsqueda de una cierta comprensión de ciudad; el percibir, reflexionar, analizar e interpretar diferentes informaciones sobre los espacios de una urbe. Así el producto de este trabajo termina siendo parte de un proceso mayor: la apropiación y comprensión de nuestros espacios urbanos, y sus dinámicas de ser y hacer. Para enunciarlo con claridad, el objetivo del presente trabajo es presentar en medio digital una cartografía narrativa de la ciudad de Ibagué a través de la elaboración de *puntos* a partir de distintos espacios de la urbe. El interés por elaborar textualmente una Ibagué a partir de espacios es el origen de esta investigación.

Este origen se acerca, aprecia y termina moviéndose en la relación comunicación-ciudad, enunciada antes, pues comprende la ciudad como redes de espacios comunicantes, y en esa medida la construcción textual tendría como objetivo apropiar y expresar, desde las gramáticas del sujeto-investigador, aquello que transita, se apropia y significa en la ciudad. De este modo el producto del trabajo serían expresiones, desde una escritura creativa, que pretenden presentar una comprensión del espacio comunicante de Ibagué.

Así como se conecta con comunicación-ciudad, el impulso original para hacer este trabajo también va reconociendo y apropiando otros aspectos que le son relevantes para ir construyéndose. Uno de esos aspectos es que ante una concentración de representaciones homogeneizadas de ciudad a través de los medios, de lo oficial y de lo institucional, siempre es necesario otro tipo de representaciones que se construyan desde formas creativas, desde puntos de vista alternativos y desde contenidos heterogéneos. De allí la problemática y la posibilidad de dar espacios a géneros como la crónica, los audiovisuales alternativos, las formas literarias. Específicamente, presentar la ciudad desde formas y contenidos ajenos a los cristalizados resulta una posibilidad y un reto.

Otro aspecto a resaltar aquí es el de la forma de expresión de este trabajo. Construir una escritura estética para aproximarse a sociedades y culturas implica asumir posiciones éticas en el trabajo de una afección recíproca. Este punto de partida es, sobre todo, una sinceridad, saberse un sujeto interpretante de hechos, limitado por sus propias percepciones, reflexiones, saberes, conocimientos y experiencias. Este sujeto (que también puede ser visto como una multiplicidad de subjetividades en proceso) permanece en un devenir continuo en las redes de sentidos y de poderes, y sus realizaciones dependen tanto de sus potencialidades en sí como de las afecciones en las redes en las que se mueve. Así en la construcción de una escritura estética se ve comprometida la puesta en forma de un sujeto individual y social.

Por supuesto, en los cotidianos ejercicios de poder, aquella sinceridad del sujeto limitado resulta otra cosa, ya que las formas económicas, bélicas, políticas, entre muchas otras, se encarnan en poderosas máscaras, orgánicas a sujetos que bien pueden ser individuos, colectivos, comunidades, empresas o, aun, países. El tablero resultante de aquello no más sino los escenarios de lucha micro y macro del día a día. Entonces el sujeto que busca construir una escritura estética para aproximarse a sociedades y culturas no solo se reconoce como limitado, sino que reconoce, dentro de sus limitaciones, aquellas dinámicas en las que sujetos se

presentan como ejecutantes ilimitados; así pues, es inevitable que una posición ética emerja inseparable de la forma estética: el sujeto que traza graffías se traza a sí mismo para declarar una expresión comprensiva de hechos *limitados*¹.

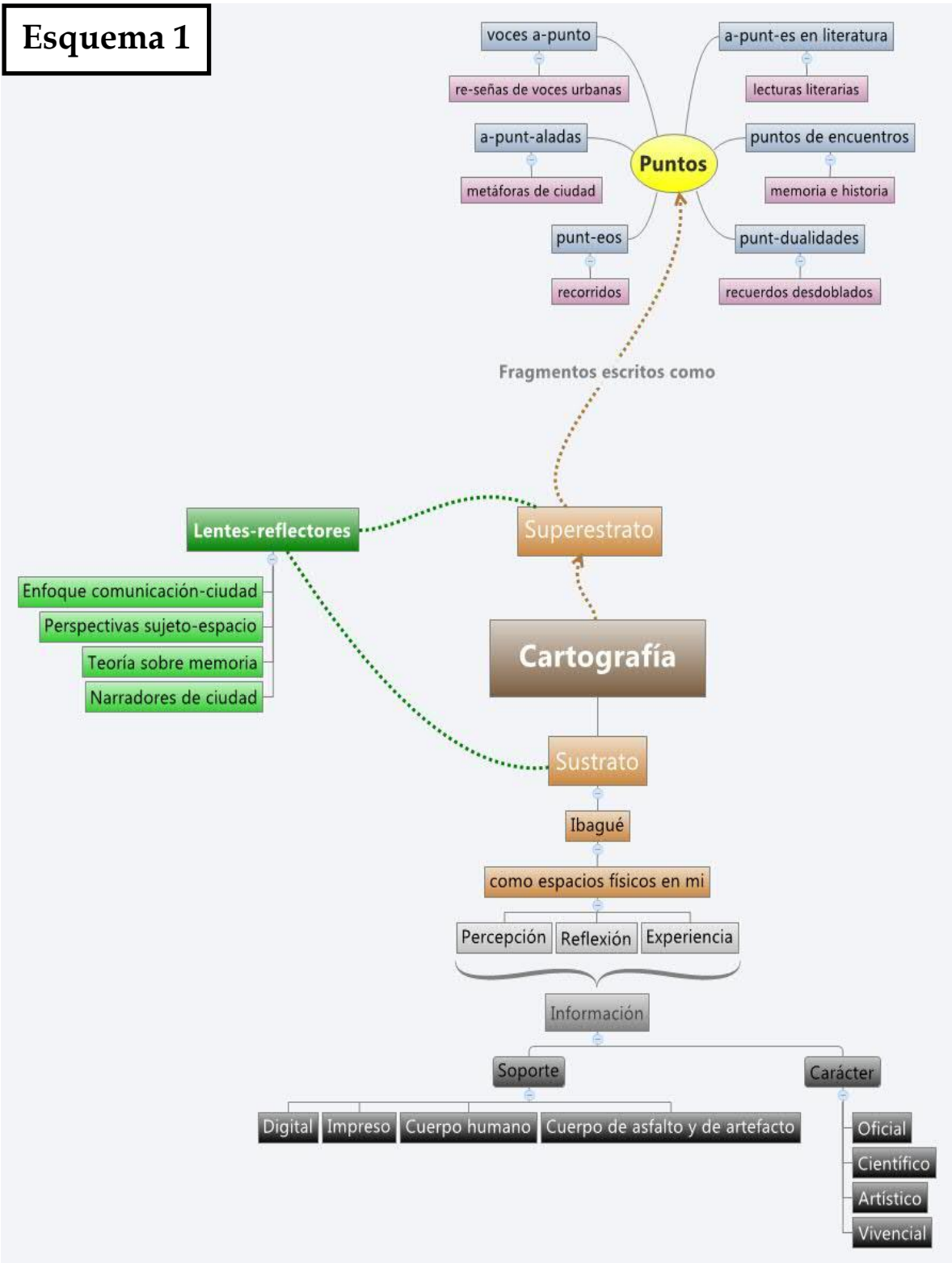
Una escritura estética, cercana a la literatura, inmersa en un mapa digital es el producto que se entrega para esta maestría; esto obedece a una apropiación de un campo como la comunicación y los medios, que por naturaleza atraviesa múltiples disciplinas y saberes. Considero que las reflexiones y los conocimientos deben tomar la forma de su campo y construirse en múltiples expresiones. En este aspecto también evoco investigaciones sobre la escritura académica, sus juegos de poder y resistencias², ya que desde la dinámica de esta joven maestría se pueden generar distintas formas de expresar y comunicar que no solo privilegien a la escritura académica. La escritura estética, entonces, la veo allí, no por novedosa (la escritura estética es tan antigua como los lenguajes humanos), sino por ponerla a jugar de otro modo en otros campos.

Ahora bien, a continuación presento a través de un esquema el diseño de esta investigación en cuanto la elaboración de los *puntos* de la cartografía. Este esquema es fundamental para el trabajo puesto que su ejecución como proceso pone en marcha los mecanismos metodológicos y teóricos; y por otra parte, resulta útil en esta *introyección-proyección* para presentar la forma en que opera la investigación, sus referentes teóricos y algunas otras consideraciones antes de ver el producto, que es la cartografía como tal.

¹ En la medida en que el sujeto es limitado, los hechos que puede experimentar y comprender resultan limitados por metonimia, y por supuesto se deja afuera o en duda la existencia del hecho *en sí*.

² Me refiero en específico a la investigación de doctorado de Nancy Ortiz Naranjo titulada *Escribir en ciencias humanas. Juegos de saber, poder y resistencia en la escritura académica*.

Esquema 1



Sustrato

Ibagué en mi **percepción-reflexión-experiencia**

“Entiendo por gramática la organización articulada de la percepción, la reflexión y la experiencia; la estructura nerviosa de la consciencia cuando se comunica consigo misma y con otros” (Steiner, 15). Amplia y valiosa es la concepción de gramática que presenta George Steiner. Lejos de la definición restringidamente lingüística, este pensador habla de filosofía del lenguaje, de comunicación y de vivencia. La gramática surge como una forma de organizar la percepción sensible que ha sido motivo de reflexión, y que tal reflexión como producto es experiencia. Steiner habla del futuro y del subjuntivo en las lenguas como forma de concepción del mundo: “La esperanza y el temor son supremas ficciones potenciadas por la sintaxis” (16). Las lenguas son formas de poner en común una materialidad para que individuos se relacionen, compartan y construyan formas de realidad. Sin embargo, allí no se agota el planteamiento de Steiner, una *estructura nerviosa de la consciencia que se comuniquen consigo misma y con otros*, implica dimensiones subjetivas, sociales e incluso ecológicas de puestas en común. En este sentido una gramática puede ir desde el *sensorium* de un individuo hasta la constitución sociedades y culturas; puede configurarse en las relaciones y transformaciones materiales de un entorno con y por las acciones humanas.

Esta noción de gramática es importante para la concepción de eso que llamo *sustrato*. Siguiendo el esquema 1, el *sustrato* es la información que tenga y obtenga sobre espacios físicos de Ibagué mediada por mi percepción, reflexión y experiencia. Esto implica asumir algo que parece obvio, pero que quizás desde la dimensión ética de una escritura creativa no lo sea tanto: toda la información sobre Ibagué está, desde el comienzo, fuertemente mediada por mi propia gramática subjetiva; esto conlleva la selección de los espacios y la información que encuentre sobre los mismos. No se trata de agotar fuentes, ni de hallar

verdades, sino de recolectar un material que sirva como materia prima para el resto del proceso.

Por supuesto, la recolección de esta materia prima también está influenciada por aquella noción de gramática. Al reconocer que la información pasa por *mi* percepción, reflexión y experiencia, estoy poniendo en evidencia mi limitación como sujeto-investigador. Frente a tal limitación podría tomar la decisión de delimitar un corpus *a priori*, pero lo que decidí fue darle un papel al azar. De esta manera, la información en sus distintos soportes y caracteres llegará sobre la marcha, sobre el trabajo de campo, sobre las consultas y lecturas.

Lo que establezco *a priori* son unos mínimos: una primera selección de lugares, unas formas de recolección de información, una base de material bibliográfico sobre la ciudad como fuente de aquella materia prima.

- ¿Qué lugar es más importante? ¿Una esquina de cualquier cuadra es un lugar referencial válido? Había una luz que traspasaba unos cristales verdes, y el verdor iba y venía con los rumores de los grandes, los de quinto, y el lugar de los rumores se repetía ¿Cuántos nos asustamos con los rumores? ¿Cuántos buscábamos ese ángulo, el lugar exacto, desde donde se podía ver los cristales encendiéndose de verde? Así que siguiendo esa lógica parto de lugares, simplemente lugares, públicos y privados, que aumentarán o disminuirán o cambiarán conforme camine por Ibagué. Estos fueron los espacios sobre los que finalmente elaboré los *puntos*.

El Conservatorio del Tolima. El Parque de la Música. La Plaza de Mercado de la 21. La Biblioteca Darío Echandía. La Universidad de Tolima. Multicentro. Arkacentro. El Parque Deportivo. Teatro del Tolima. El Panóptico. La Iglesia Claret. El Colegio Nuevo Liceo. La carrera primera, El cementerio san Bonifacio...

- Mi propósito es el de elaborar una cartografía narrativa, no busco reconstruir pasados, ni abarcar presente, solo quiero presentar una mirada de lo que encuentre a través de una escritura estética; voy por la palabra oral de algunos, por las acciones de otros, por las huellas de algunos otros.

Mis recuerdos. Mis evocaciones serán material para la escritura. Examen a la gramática propia.

El flâneur *in situ*. En el lugar con una cámara fotográfica o con una libreta de apuntes o con una grabadora de sonidos o con todos o solo con los sentidos y la memoria. Observación-descripción del espacio físico. Ir todo un día o unas horas como parte de un recorrido que incluya varios de los lugares. Charlas casuales con quien se pueda, con el habitante del lugar o con el que va de paso. *Formas de mirar operativas* de acuerdo con las mediaciones de mi propia gramática y los lentes-reflectores. *Formas de mirar a través del recuerdo*, la nostalgia se puede apropiarse de la mirada. Formas de actuar según el ambiente y sus lógicas.

El escucha *non in situ*. Partiendo de mi círculo familiar y de conocidos, escucharé diferentes historias sobre los lugares. ¿Entrevista libre? ¿Historia de vida?

Toda la información que se recoja va a un documento; es una suerte de diario de campo con observaciones analíticas e interpretativas; es la base material de los *puntos*, fragmentos de descripción, de charlas, de miradas, que se irán moldeando en el trabajo de la escritura; en otras palabras se busca un *continuum*, como transformación de escritura, entre todo lo que se vaya recogiendo (conversaciones, impresiones, observaciones analíticas, notas y datos a partir de las fuentes escritas...) y el producto final (*puntos*).

- Material bibliografía. Conocer algunas cosas que se han escrito sobre Ibagué. La funcionalidad de este material sobre la investigación es doble: saber cómo se ha escrito la ciudad (estado del arte) y usar algunos de estos textos como fuentes (recolección de información). El cuadro que presento a continuación recopila y clasifica este grupo de textos; los criterios usados aquí obedecen, por supuesto, a aspectos centrales de la investigación, a saber:

- **Narrativa, Historia, Periodismo y memoria** (historias oficiales, expresiones literarias, notas informativas)
- **Asuntos socio-económicos** (contextos, reflexiones sociales y culturales, estudios socio-económicos)
- **Asuntos urbanísticos y de sitios específicos** (espacialidades, representación de espacios, problemática en lugares)

Autor	Título	Año
Pérez Salamanca, Camilo. 1949-	Piel de la ciudad : mapa mental de Ibagué /	2011
Carvajal Morales, Hernando.	Ciudades y ciudadanías : una posibilidad para gobierno lo local /	2009
Museo de Arte del Tolima : (Ibagué)	Botero en Ibagué /	2008
López Castaño, Hugo.	¿Por qué el desempleo en Ibagué ha sido tan alto? /	2008
Yepes, José Hilario.	Ibagué, una ciudad en la mitad de sueño : poesía /	2008
Saravia Ríos, Elizabeth.	Museo panóptico /	2007

González Calle, Jorge Luis, 1967-	De la ciudad al territorio : la configuración del espacio urbano en Ibagué 1886-1986 /	2006
Rojas Betancur, Mauricio.	El fenómeno de la corrupción en Ibagué : una reflexión in-formada /	2006
Universidad de Ibagué Corunversitaria.	Universidad de Ibagué Corunversitaria : 25 años 1980-2005 /	2005
Ibagué (Colombia). Alcaldía.	Conoce tu ciudad Ibagué /	2004
Clavijo Ocampo, Hernán.	Educación, política y modernización en el Tolima : el centenario salesiano de la ciudad musical de Colombia 1904 - 2004 /	2004
Academia de Historia del Tolima (Ibagué, Colombia)	Compendio de historia de Ibagué /	2003
Carrión C., Julio César.	La cultura universitaria entre prometeo y orfeo : (una propuesta para la proyección social y cultural de la Universidad del Tolima) /	2003
Cruz Betancourt, Martha.	Plan estratégico para la competitividad del cluster de turismo de Ibagué /	2003
	Así es Ibagué : un recorrido por sus comunas y corregimientos.	2002
Pérez Salamanca, Camilo, 1949-	Ibagué : la ciudad donde Dios leyó un poema /	2001
González Calle, Jorge Luis, 1967-	Ciudad y cambio urbano en Ibagué : 1886-1950, ensayo /	2000
Asociación de Egresados en Ciencias Sociales de la Universidad del Tolima	Ibagué 450 años /	2000
Ortiz Bernal, José Afranio.	La música : identidad y espíritu de	2000

1955-	Ibagué o memoria cultural de una ciudad, ensayo /	
Parra Sandoval, Francisco, 1938-	La voz de los jóvenes /	1999
Gutiérrez, María del Pilar	Mitos, costumbres y música de mi tolima /	1999
Rengifo Cárdenas, Tito Heriberto,	El cuento de mi barrio : historia de mi barrio /	1999
Pérez Salamanca, Camilo, 1949-	Breviario periodístico del Tolima /	1998
Colombia. Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.	El mercado laboral urbano en Ibagué : tendencias y desafíos /	1997
Ibagué (Colombia). Alcaldía.	Manejo de residuos sólidos de las plazas de mercado de Ibagué /	1997
Corporación Universitaria de Ibagué.	Proyecto Ibagué : (seminario permanente sobre cultura urbana) : pensar Ibagué /	1997
Cuartas Coymat, Alvaro, 1951-	Ibagué : ciudad histórica /	1994
Espinosa, Miguel Antonio.	Crecimiento urbano de Ibagué : 1938-1989 /	1993
Pardo Rodríguez, Carlos Orlando, 1947-	Ibagué, ciudad musical /	1993
Monroy González, Ernesto.	Diagnóstico general sobre la plaza de mercado de Chapinero del municipio de Ibagué /	1993
Chalita Sfair, Antonio,	El Ibagué de ayer y el Ibagué de hoy /	1992
Hernández Santos, Dagoberto, 1910-	Raza de pijaos y fundación de Ibagué /	1992
Ramírez Arbeláez, Rubén	Ibagué : (1890-1990), evolución y	1990

Dario,	valores humanos /	
Clavijo Ocampo, Hernán,	La élite ibaguereña en el siglo borbónico /	1990
Echeverry Bayona, Jair Gustavo.	Terminal de transporte interurbano de pasajeros para Ibagué : lugar de intercambios y difusión de la cultura de un pueblo /	1989
Carvajal Gallego, María del Pilar.	Análisis y propuesta de la imagen urbana en el centro de Ibagué /	1988
Trujillo Muñoz, Augusto.	Evocación de Ibagué /	1988
Pardo Rodríguez, Carlos Orlando, 1947-	Ibagué : siglo XXI /	1987

El desarrollo del proceso investigativo dirá cuáles fuentes apropiaré, cuáles ojearé y cuáles finalmente no tendré en cuenta. Otras fuentes podrán ser incorporadas según el azar, además de las fuentes digitales. La bibliografía da cuenta de todo ello.

Lentes-Reflectores

LENTE-REFLECTORES

Si lo que he llamado *sustrato* puede ser, con sus distancias, equiparable al *objeto de estudio* clásico, lo que ahora presento como *lentes-reflectores* podría ser la puesta operativa de un *marco teórico*. Sin embargo, más que un marco teórico lo considero una serie de mediaciones conceptuales e inspiraciones textuales. Me refiero a que no voy a definir de antemano la aplicación sistemática del concepto

x al objeto A, sino que he considerado cuatro grupos de distintos temas interrelacionados, sobre la base de algunas preguntas: ¿cómo se ha comprendido la relación entre ciudad, espacios y comunicación? ¿Cómo se puede caracterizar la relación sujeto-espacio? ¿Cómo se construye la memoria de los lugares? ¿Cómo la memoria de los lugares puede ser representada en narraciones que tienen como eje la relación espacio-sujeto? ¿Cómo la narración y la imagen literaria puede ser una expresión de memoria creativa de los espacios de la ciudad? ¿Quiénes han convertido su ciudad en literatura? ¿Cómo es una ciudad de palabras? ¿Qué le dicen a mi escritura las ciudades-literatura?

Estas preguntas buscaron y encontraron diferentes expresiones para ser respondidas. Si bien no tenían pretensiones de agotarse, sí dejaron una constelación para ser usada; lo que aquí se enuncia como *lentes-reflectores*. Su función es mediar entre *sustrato* y el *superestrato*, es decir, enriquecer al sujeto-investigador con miradas analíticas, con conceptos operativos, con formas de escritura; de esta manera su gramática (la del sujeto-investigador) puede apropiarse elementos para moldear los puntos del *superestrato* a partir de la materia prima del *sustrato*.

❖ Enfoque comunicación-ciudad

Al comienzo de este texto se resaltó la cuestión de comunicación-ciudad, sobre todo desde lo latinoamericano, como uno de los puntos de partida de la investigación. Las miradas sobre ciudad que se construyen con este enfoque resultan un referente importante para la comprensión de lo urbano desde la inter y la transdisciplinariedad. Para el presente trabajo, este enfoque significa, en un primer momento, una genealogía de investigaciones y propuestas que muestra cómo se ha ido pensando la ciudad desde allí; y en un segundo momento, significa la apropiación concreta de algunas de estas reflexiones según las necesidades del trabajo mismo.

Los antecedentes del enfoque comunicación-ciudad se encuentran en observaciones culturales amplias que buscaban pensar la ciudad más allá de trazados urbanísticos y económicos. Obras importantes a este respecto son *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976) de José Luis Romero y *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama. Romero elabora una historiografía de las ciudades que presenta a la urbe latinoamericana como la apropiación evolutiva del espacio por parte de mentalidades y culturas, sociedades y sociabilidades, estilos de vida y modelos económicos; así traza una ruta desde los actos fundadores de ciudad, hasta las metrópolis que le permite observar su marco temporal. Por su parte, Rama en su ya clásico texto presenta, articulada en los muchos temas que desarrolla, la relación el poder y la letra en la constitución de nuestras sociedades y ciudades. Propuestas como éstas fueron precursoras del pensamiento sobre lo urbano que poco a poco se iba desarrollando.

En 1994 tuvo lugar en la ciudad de Medellín el VII Congreso de Antropología en Colombia. El simposio “Ciudad y Cultura en el mundo contemporáneo” dejó unas memorias bautizadas como *Ciudad y Cultura. Memoria, Identidad y Comunicación*. En estas memorias aparecen reflexiones de Armando Silva, Jesús Martín-Barbero, Jairo Montoya Gómez, entre otros. Ese mismo año en la Asociación Latinoamericana de Investigadores en Comunicación (ALAI) se constituye el grupo de trabajo *Comunicación y Ciudad*, coordinado por Rossana Reguillo (Badenes, s.p.). Por otra parte, desde el 93 se registran una serie proyectos, documentos y publicaciones apoyadas por la UNESCO para el trabajo sobre comunicación y ciudad en América Latina (Miralles, 2001). También por esa época aparecen textos como *Imaginario Urbanos. Bogotá y Sao Paulo, cultura y comunicación urbana en América Latina*. (1992) de Armando Silva, *En la calle otra vez. Las Bandas: identidad urbana y usos de la comunicación* (1991) de Rossana Reguillo, *La ciudad bajo sospecha* (1996) de Alicia Entel, *Imaginario urbanos* (1997) de Néstor García Canclini.

Una de las lecturas de este panorama propone cuatro líneas por las cuales se fue desarrollando el enfoque. Antes ya las habíamos citado; las traigo aquí de nuevo: “la que prioriza las prácticas urbanas en la ciudad vivida, la que enfoca los imaginarios o las representaciones sobre la ciudad, la que tiende a debatir la condición “post” (posmoderna, posindustrial, etcétera) de una ciudad en proceso de transformación, y finalmente ciertas lecturas del espacio urbano como un relato en sí mismo, asociadas a la reflexión sobre los sitios de memoria.” (Badenes). Con este sucinto recorrido solo buscaba dejar enunciada la dinámica intelectual e investigativa que se fue moviendo sobre este tema, y las interesantes posiciones que se fueron gestando a partir de los distintos trabajos.

Encuentro en este enfoque múltiples puntos de conexión con mis intereses para esta labor investigativa. Con todo, dada cierta especificidad en la cartografía que busco hacer, además de la multiplicación y especialización en trabajos, he tomado más de cerca algunas propuestas y textos que ayudarán con la elaboración de la cartografía.

Los planteamientos de De Certeau resultan valiosos en cuanto a estos aspectos. En la cotidianidad moderna, una de las expresiones concretas de esa actitud vital humana es la ciudad. La ciudad como un tejido múltiple en la difícil concepción simultánea objetiva y subjetiva del espacio. Mirones o caminantes; en cuanto a la ciudad, es interesante conectar los mirones y caminantes que plantea De Certeau (103-105) con aquella tensión subjetivo-objetivo, y aun con espacios matemáticos y vivenciales. Los mirones, aquellos que configuran una visión desde la altura, son quienes sobrevuelan una clarísima ciudad como gruesos cartógrafos, organizadores de ciudad en su proyección de espacios matemáticos: “La ciudad-panorama es un simulacro “teórico” (es decir, visual), en suma un cuadro, que tiene como condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las prácticas” (De Certeau, 105).

Los caminantes son quienes conocen, viven y hacen las prácticas³, una espacialidad que se construye en sus pasos. Las prácticas del abajo, del caminante, "cuyo cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los más finos [de la caligrafía] de un "texto" urbano que escriben sin poder leerlo." (De Certeau, 105). Por otra parte, la mirada sobre el vagabundeo resulta interesante para el trabajo, pues es una forma azarosa y significativa de apropiar espacio urbano; como práctica "multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar; una experiencia, es cierto, pulverizada en desviaciones innumerables e ínfimas (desplazamientos y andares), compensada por las relaciones y los cruzamientos de estos éxodos que forman entrelazamientos, al crear un tejido urbano [...]"(De Certeau, 116).

Saliendo de este filósofo francés, aterrizo en un referente más cercano, los trabajos de Juan Carlos Pérgolis. Su obra gira en torno a comprender la ciudad, la estética de la ciudad, los espacios urbanos, la arquitectura y sus cambios. En su libro "La capacidad comunicante del espacio", escrito con Danilo Moreno, explica lo siguiente: "Esa condición o capacidad que tiene el espacio para comunicar se manifiesta de dos maneras: una por medio de su forma, que genera sensaciones de todo tipo y emociones tanto positivas como negativas en quien participa; la otra manera como el espacio se comunica es por medio de relaciones o prácticas que el hombre establece con él" (12). Esta condición del *espacio comunicante* es básica para mí, ya que es el punto de partida de la narración que pienso elaborar; en los espacios de la ciudad están las historias, las prácticas, las memorias, la arquitectura que es la materia prima de mi investigación.

Ibagué es una experiencia que busco y construyo, "No puede haber deseo sin una huella previa, sin un anhelo: conocemos la ciudad por una experiencia

³ "La acción caminante se vale de las organizaciones espaciales, por más panópticas que sean: no les resulta ni extraña (no sucede en otra parte) ni conforme (no recibe su identidad de ellas). Ahí crea una sombra y algo equívoco en ellas. Ahí insinúa la multitud de sus referencias y citas (modelos sociales, usos culturales, coeficientes personales)" (De Certeau, 113).

primaria con ella, o anhelamos la ciudad que conocemos por medio del relato de otro, de los otros [...]” (Pérgolis y Moreno, 92). Esta visión conecta la ciudad con el relato; Pérgolis ha sido capaz de ver cómo en esa relación esencial del hombre con el espacio en una dinámica de ciudad se tejen las formas de ser-hacer de una sociedad, es decir, es posible que al analizar el espacio comunicante de la ciudad, se vislumbre algunas características profundas de una sociedad determinada.

❖ Perspectivas sujeto-espacio

Si el enfoque comunicación-ciudad me provee de unas ciertas formas para comprender la ciudad y lo urbano en tanto construcción comunicativa, estas perspectivas son un mapa de luces sobre la enorme cuestión acerca del sujeto-espacio, lo que un sujeto es en un espacio y lo que un espacio es en un sujeto. Por supuesto, tal mapa solo está iluminado por unas cuantas experiencias y reflexiones que, desde distintos frentes, resultan interesantes para mi trabajo.

Perspectiva filosófica y poética (entre fenomenologías): aquí aparecen dos textos imperdibles *Hombre y espacio* de Friedrich Bollnow y *La poética del espacio* de Gaston Bachelard. Cada uno de estos autores apropia de una manera singular la fenomenología para expresar entendimientos sobre el espacio. Bollnow propone una geografía holística inter-determinada e inter-construida por la relación hombre y espacio, *Mensch und Raum*; lo estrecho y lo vasto, las cercanías y las lejanías, la casa y los caminos, la distancia en una revisión de la geometría, son puntos de anclaje para que Bollnow despliegue su planteamiento fundamental sobre el espacio vital. Por su parte, Bachelard deconstruye la casa y sus elementos como un *microcosmos*, fundamental resulta su concepción de la intimidad en relación con la oposición espacial dentro/fuera.

Friedrich Bollnow diferencia el espacio matemático del espacio vivencial. El primero se presenta como un espacio donde los puntos son indistinguibles unos

de otros, los movimientos son por conveniencia de ajustes, se trata de coordenadas vacías que rotan indistintas. El segundo aparece como un espacio con valores y significaciones determinados por la vivencia del hombre; hombre y espacio tienen allí una relación indisoluble (24-25). Esta relación es fundamental para Bollnow, pues es enfático en decir: “la estructura misma de la existencia humana en cuanto ésta se encuentra determinada por su relación con el espacio” (28).

Su manera de comprender esta relación lo lleva a rechazar el planteamiento en términos puramente psíquicos de vivencia del espacio, es decir, la superposición subjetiva e independiente de una vivencia espacial a la manera como se vivencia el espacio mismo (25). Sobre esta misma idea crítica, Bollnow retoma La poética del espacio de Bachelard, cuando afirma que en los postulados de esta obra no hay una posibilidad de conocimiento objetivo a partir de espacio vivencial, sino que toda esta experiencia termina siendo obra de imaginación poética (28).

Es en una delicada tensión entre lo objetivo y lo subjetivo que Bollnow piensa la manifestación del espacio en la vida humana. Espacio y hombre no es una relación accidental, no se trata de que el primero contenga al segundo en un estar-en independiente. Así, se aleja de lo estrictamente matemático y de lo puramente psíquico para decir que el hombre es un ser espacial, un ser que despliega espacio para vivir: “El espacio se convierte entonces en forma general de la actitud vital humana” (30).

Un claro en el bosque, producto de un despliegue humano, es una de las primeras imágenes que presenta Bollnow para conceptualizar la relación entre hombre y espacio. Se puede plantear desde allí que el desplegar humano es una conexión vital entre cuerpos. El cuerpo, desde la definición de Spinoza, como res extensa tiene la propiedad intrínseca de ser un modo de expresión. Además, la imagen que se desprende de la palabra expresión () puede ayudar a comprender la lógica del cuerpo y el espacio. Se trata de cómo la consciencia de

ocupar un espacio, de desplegar un espacio con el cuerpo, de expresar un modo en un espacio, deviene en la construcción de sentidos en/de los mismos espacios desplegados.

Perspectiva psicológica: desde un ángulo diferente y complementario, las reflexiones de la psicología ambiental son visiones transdisciplinares entre la psicología, la sociología, la comunicación, la arquitectura, el urbanismo, entre otras, que aportan una perspectiva interesante para el tema. La línea de psicología social y ambiental de la Universidad de Barcelona, específicamente el centro de investigación CR Polis, ha trabajado largamente sobre la relación entre personas y espacios; parte del fruto de este trabajo son textos sobre psicología de la ciudad, representaciones del medio ambiente, identidades sociales y lugares, diseño urbano y calidad de vida.

Los catedráticos Tomeu Vidal Moranta y Enric Pol Urrutia (2005) desde esta línea de investigación hacen una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. Se parte de que los lugares surgen de la interacción entre las personas y los espacios; las personas *apropian* con sus acciones y procesos simbólicos los espacios que recorren y habitan. Luego el lugar como un proceso siempre en marcha desempeña un importante papel a nivel individual y social en cuanto a aspectos cognitivos, afectivos, identitarios y relacionales.

❖ Teoría sobre memoria

“¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?” es el título del segundo capítulo del libro de Elizabeth Jelin “Los trabajos de la memoria” (2002). La socióloga argentina plantea un acercamiento a las *memorias* como una construcción desde varios puntos de vista, desde la memoria colectiva en los marcos sociales propuestos por Maurice Halbwachs, la memoria en su relación con la identidad, las memorias y los olvidos, a propósito de Paul Ricoeur, las

memorias habituales frente a las memorias narrativas, entre otros. Llamo la atención sobre algunos puntos; en primer lugar, cuando se toma la memoria colectiva, se deja de lado una visión demasiado durkheimiana sobre el hecho social, para hablar más bien de memorias compartidas, producto de una interacción y afectación en la construcción social, en la que los individuos son nodos, mas no por eso dejan de ser individuos y actores sociales (22-23); en segundo lugar, Jelin tomando un artículo de Michael Pollak señala que los acontecimientos, personas o personajes, y lugares, son hitos alrededor de los cuales se organizan las memorias para dar una cierta consistencia a la identidad⁴ (25); en tercer lugar, hay una diferenciación entre memoria habitual, las prácticas cotidianas, aprendidas y rituales, y memoria narrativa en donde “el acontecimiento rememorado o “memorable” será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la manera que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia” (27); por último, señalo una idea simple pero valiosa que se cifra en un verbo de Benedetti “El olvido está lleno de memoria”, la memoria implica una operación de selección y descarte, las formas del olvido son inapelables.

Retomando la perspectiva psicológica del anterior *lente-reflector*, considero que tanto *el trabajo de memoria* de Elizabeth Jelin como *la apropiación del espacio* de Vidal y Pol comparten aspectos que en una interacción conceptual pueden volverse operativos para mi propia labor. Así, está la cuestión de la identidad (o de las subjetividades) vista bajo cierto sentido de permanencia (por leve que sea), y que ésta puede estar constituida en parte y como parte de un lugar (en el sentido de Vidal y Pol). Por otra parte, tanto identidad, como el apego, y el espacio simbólico, todos aspectos clave en *la apropiación del espacio*, pueden expresarse tanto en unas memorias habituales, como en memorias narrativas, y

⁴ Por supuesto, el tema de la identidad resulta mucho más complejo, si se mira desde Foucault, en un posible contexto no dominado por esencialismos donde la pregunta no es ¿quién soy?, sino ¿quién estoy siendo en estos momentos? Entonces la identidad, o más bien las subjetividades, sí tienen una consistencia, pero una que constantemente se está transformando.

de ahí la posibilidad de usar éstas últimas como una expresión comprensiva de los lugares.

Si bien mi trabajo no pretende (ni puede) *hacer memoria in strictu sensu*, sí busca trabajar sobre ciertas formas de la memoria, y para ello, los planteamientos del historiador Pierre Nora resultan provechosos. En *Los lugares de la memoria* Nora afirma que “Todo lo hoy llamamos memoria no es memoria, entonces, sino que ya es historia” (25); insiste en que una cosa es la *memoria verdadera*, aquella viva en el silencio, en la comunicación de oficios y rituales, y otra cosa es la *memoria transformada por su pasaje a la historia*. Esta metamorfosis es planteada en tres estadios (25-32)⁵.

<p>Memoria- Archivo</p>	<ul style="list-style-type: none"> • “Cuanto menos se vive la memoria desde lo interno, más necesita soportes externos y referentes tangibles de una existencia que solo vive a través de ellos” • “Lo que llamamos memoria es en realidad la constitución gigantesca y vertiginosa del almacenamiento material de aquellos de los que nos resulta imposible acordarnos” • “No solo conservar todo, conservar todo de los signos indicadores de memoria, aun si no se sabe exactamente de qué memoria son indicadores”
<p>Memoria- Deber</p>	<ul style="list-style-type: none"> • “El pasaje de la memoria a la historia ha hecho que cada grupo redefiniera su identidad mediante la revitalización de su propia historia” • “El deber de memoria ha convertido a cada uno es su propio historiador”

⁵ Todas las citas del cuadro son tomadas en este rango de páginas.

	<ul style="list-style-type: none"> • “Crea en cada uno la obligación de recordar y convierte a la recuperación de la pertenencia en el principio y el secreto de la identidad” • “Cuanto menos colectivamente se vive la memoria, más necesita hombres particulares que se vuelvan ellos mismos hombres-historia”
Memoria-Distancia	<ul style="list-style-type: none"> • “nuestra relación con el pasado (...) ya no es una continuidad retrospectiva, sino la puesta en evidencia de la discontinuidad” • “Nuestra percepción del pasado es la apropiación vehemente de lo que sabemos que ya no nos pertenece” • “Memoria-espejo, podría decirse, si los espejos no reflejaran la historia de lo mismo cuando, por el contrario, lo que buscamos descubrir en ellos es la diferencia”

Si bien los planteamientos de Nora fueron pensados para el contexto específico de Francia, no resulta descabellado considerar que con lentes apropiados a otros contextos se pueda hacer una lectura de tales construcciones teóricas. En el caso particular de mi interés investigativo, los distintos estadios de la memoria, incluyendo la llamada memoria *verdadera*, se pueden apropiar no en su devenir de metamorfosis, sino como una simultaneidad que hace coexistir los estadios de las memorias en la ciudad. Así, en la memoria *verdadera*, en la memoria-archivo y en la memoria-deber encuentro fuentes de información, el material básico: los archivos, los libros, las prácticas cotidianas, los relatos orales, los monumentos, los edificios. El asunto es comprender que para el relato mínimo de la ciudad cualquier muesca puede resultar interesante en la medida en que sobre esa muesca se pueda ver un relato común, una comunidad para la que la muesca sea memoria, de alguna manera, en algún estadio. Por otra parte, la memoria-distancia se torna una idea seductora si es conectada con aquello que antes dije sobre la limitación del sujeto y las posiciones en el campo, pues es reconocer que la comprensión de un objeto solo existe en tanto redes de procesos mediados por

distancias, discontinuidades y diferencias; entonces la construcción de una mirada sobre un objeto, en este caso una ciudad, se proyecta como una cierta apropiación de una inapelable distancia que el sujeto-investigador reconoce como propia y elabora como semejanza a través de una escritura estética.

Para redondear los aspectos que se han ido desarrollando hasta aquí, me remito a las cercanías y especificidades entre la memoria, la historia y la ficción que nos recuerda Roger Chartier en *La historia o la lectura del tiempo*. Para sintetizar una noción de memoria afirma que esta “es conducida por las exigencias existenciales de las comunidades para las que la presencia del pasado en el presente es un elemento esencial de la construcción de su ser colectivo” (39). Esto se acerca a lo expuesto por Pierre Nora, aunque éste último hace más complejo el asunto, al presentar la metamorfosis de la memoria en distintos estadios, tal y como lo presentamos antes. Con todo, es común para ambos autores considerar las propiedades de lo vivo, emotivo, repetitivo, como características de la memoria. También tienen puntos en común cuando presentan la historia en su especificidad. Chartier, por una parte, habla de un saber universalmente aceptable; por su parte, Nora habla de una representación del pasado como una operación intelectual, siempre problemática y con necesidad de análisis. De esta forma la memoria y la historia tienen su lugar específico, pero con conexión recíproca.

El tercer elemento enunciado arriba, la ficción, también tiene sus puntos de contacto y de separación con la memoria y la historia. Con respecto a la memoria, la ficción tiene un punto de separación en la medida en que la literatura se da cuenta de su autonomía como ficción, es decir, la capacidad de construir una visión-ético estética a partir de una toma de posición. Por puesto, esto solo se puede ver en el devenir del oficio literario puesto que, por ejemplo, los poemas épicos de la antigüedad son un caso de literatura condicionada por la memoria. En tal devenir la literatura termina siendo un *artificio* desligado de la inocencia sagrada de una memoria viva. Y como artificio se acerca a la historia, ya que si

ésta tiene pretensiones de saber universal a través de la representación del pasado, la literatura tiene pretensiones de proponer visiones del mundo a través de *artificios* hechos de palabras. Ni la historia ni la literatura son inocentes como la memoria; la historia y la literatura son autoreflexivas y críticas, pero cada una en su propio campo, tocándose, y, según Chartier, la historia con pretensiones emancipadoras (48).

❖ Narradores de ciudad

La literatura hace lugares de palabras, los esculpe, los modela, crea una visión de una ciudad o de pueblo, o de una habitación, o de la mente de alguien como lugar. Así el Macondo de García Márquez no es más ficticio que el Buenos Aires de Borges; pero, al mismo tiempo, ninguno de estos dos lugares ficticios se puede desprender de un sustrato inherente hecho de memorias de espacios físicos. El escritor uruguayo Juan Carlos Onetti creó un lugar llamado Santa María, un escenario sórdido y gris junto a un río; allí se desarrollan personajes e historias, también allí se despliega una visión de Montevideo. Un ejemplo reciente es la obra 2666 del escritor chileno Roberto Bolaño: Santa Teresa es una ciudad al norte de México donde asesinan mujeres de manera serial; Santa Teresa es una ciudad hecha de palabras, sus muertas también están hechas de palabras, pero la visión de esta ciudad es ser un simulacro de aquella otra, Juárez, un lugar hecho con muertas de carne y hueso. Este aspecto de la puesta en forma de lugares en la literatura resulta especialmente pertinente para mi proyecto de maestría.

La construcción de una escritura estética será concretada en los fragmentos textuales, y con ella una particular visión de la ciudad de Ibagué. Por esto, en el plano estético, he intentado trazar una constelación de autores que hayan edificado ciudades escritas; en ellas se pueden comprender diversas dimensiones ético-estéticas. Así: la New York de Gay Talese, llena de cosas inadvertidas, escrita un estilo sobrio y puntual, un estilo que no es para todas las

ciudades, pero que es modelo para una crónica contundente. La Estambul de Orhan Pamuk, llena de familia, de niñez, de recuerdos, frente al Bósforo, la Estambul de Pamuk camina en la memoria propia y de los otros, en las fotografías. La Ciudad de México de Carlos Monsivais que es tan barroca como el estilo en que está escrita, estilo heredero de aquella monja Sor Juana Inés de la Cruz, el barroco americano, el neobarroco, los rituales del caos y los días de guardar, la máscara de una crónica que parece ensayo. La Santiago de Chile de Pedro Lemebel, tan enrevesada como Monsivais, a veces prologada por este mismo, pero Lemebel es visualmente más loca que Monsivais, y su Santiago habla de eso, de esos homosexuales que se esconden como anacondas en el parque, se ocultan del aparato de vigilancia de aquel dictador.

En aquella constelación de ciudades y autores revelan las múltiples posiciones encarnadas en palabras; así, por ejemplo, la Estambul de Pamuk despliega desde sus memorias infantiles los cambios de la ciudad, mientras que la New York de Talese aboga por un silencioso punto de vista que se posa elegantemente sobre cosas y personajes.

- Pedro Lemebel y su Santiago de Chile (*La esquina es mi corazón. Loco Afán. De Perlas y Cicatrices*)
- Gay Talese y su New York (*New York, ciudad de cosas inadvertidas*)
- Orhan Pamuk y su Estambul (*Estambul. Ciudad y Recuerdos*)
- Carlos Monsivais y su Ciudad de México (*Los ídolos a nado*)
- José Joaquín Jiménez y su Bogotá (*Las famosas crónicas de Ximénez*)
- Italo Calvino y sus hermosas y problemáticas ciudades (*Ciudades invisibles*)

¿Quiénes han convertido su ciudad en literatura? ¿Cómo es una ciudad de palabras? ¿Qué le dicen a mi escritura las ciudades-literatura? La lectura de estos textos me acercará a las creaciones de esos que admiro, autores que han escrito *su* ciudad.

SUPERESTRATO

puntos, puntos, puntos

La cartografía está compuesta de *puntos* presentados como marcadores en un mapa, entradas pensadas para un mapa-hipertexto narrativo. El *punto* es el producto de este proceso: un fragmento textual hecho a partir de la reflexión (*lentes-reflectores*) sobre una materia prima (*sustrato*), y moldeado por una escritura estética. El esquema 1 muestra una clasificación de seis tipos de puntos; esta distribución fue hecha como una proyección en marcha que tuviera en cuenta la relación que se fuera construyendo el *sustrato* y los *lentes-reflectores*. El medio digital corresponde a un blog que soporta un mapa interactivo de Google. Ahora, ya en la lógica de los *puntos*, presento algunos fragmentos textuales como reflexiones a propósito del trayecto que lleva al *superestrato*.



Ha de exigirse del investigador abandonar una actitud serena, la típica actitud contemplativa, al ponerse enfrente del objeto; tomando así conciencia de la constelación crítica en la cual este preciso fragmento del pasado encuentra justamente a este presente.

Walter Benjamin. Eduard Fuchs, coleccionista e historiador

Obras II, 2, p. 71

El narrador es un medio, media la experiencia y la representación de la experiencia; en otras palabras, todo narrador es un lenguaje capaz de comunicar algo de la in-mediatez. Walter Benjamin, aunando varias de sus temáticas recurrentes, afirma en 1936 que el arte de narrar se está acabando. En ese mismo texto, *El Narrador*, también se dice que una forma de comunicación que

ha llevado la narración a la crisis es la información⁶. Para la época, para el contexto, la lucidez de Benjamin es asombrosa, y qué pasa ahora con la lectura de aquel texto previo a la Segunda Guerra Mundial. ¿Los narradores se han reproducido en los *mass media*? ¿En serio, son narradores? ¿Serán informaciones disfrazadas de narraciones? ¿Qué pasa con las voces de los múltiples blogs y las páginas personales que riegan historias, historias? Benjamin vio la soledad en la lectura de una novela y la colectividad en la narración de una historia, así que desde esa posición benjaminiana ¿el *nuevo* medio no es una forma contemporánea de reciclar en un nivel global la *antigua* práctica colectiva?



Y así lo híbrido. Las formas de lo híbrido. Hablo de materializar una escritura estética que toma una posición en el campo académico; hablo de un sujeto-investigador cuyo interés navega entre comprensiones explicativas racionales y expresiones subjetivas re-creativas; hablo de una puesta en abismo de las formas expresivas de ciertos sectores de la academia a través de *otras* expresiones; hablo de una ciudad hecha de expresiones que transitan entre lo literario y lo académico, lo imaginario y los datos. En suma, lo que intento decir es que no solo las culturas, las sociedades, los *objetos de investigación* son los híbridos, sino que, por extensión, los que teorizan e investigan no pueden quedarse en formas cristalizadas de ver, y allí la contaminación es necesaria para la posibilidad de formas de ver y comprender híbridas.

Ya García Canclini había dejado la pregunta “¿Cómo estudiar las astucias con que la ciudad intenta conciliar todo lo que llega y prolifera, y trata de contener el

⁶ El apartado VI de *El Narrador* se dedica al tema de la información como una forma de comunicación que ha puesto en crisis el arte de narrar. Benjamin dice la prensa se ha consolidado como un instrumento del capitalismo avanzado, y con ello se consolida la difusión de la información. Ésta posee unas características específicas que, en la dinámica de la prensa y las noticias, en nada benefician a la narración, a saber: 1. La noticia que viene de lejos no importa tanto como la información cercana verificable; 2. La información tiene que sonar plausible, por lo tanto abunda en explicaciones.

desorden (...)” (2001: 37). Al entender la ciudad como un espacio de lo heterogéneo, lo multitemporal y lo híbrido, este teórico de la cultura entiende también que los sesgados repertorios de lo culto, popular y masivo estallan sus límites. Entonces las disciplinas deben confluir y mutar si quieren comprender los ritmos y las formas de sus objetos de estudio (2001: 39). Y con ello también se está apelando a las formas de expresión de las disciplinas; el mismo García Canclini dice con respecto a la forma de su texto: “...tal vez sería mejor no hacer un libro (...) Quizá pueda usarse este texto como una ciudad a la que se ingresa por el camino de lo culto, el de lo popular o el de lo masivo. Adentro todo se mezcla, cada capítulo remite a otros (...)” (2001: 37).



Así las cosas, mi interés con mi trabajo de maestría es proponer en un ámbito académico una forma de cartografía⁷ digital que comprenda la ciudad como espacio comunicante desde una escritura estética, en cuyo sustrato hay búsqueda y reflexión investigativa⁸. En otras palabras, se trata de asumir un sujeto interpretante y limitado que no busca dar una explicación vertical, extensiva y abarcadora de su *objeto*, sino que busca presentar una forma intensiva de visión de ciudad que asuma una posición entre las muchas otras⁹.



⁷ “mapa abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (Deleuze y Guatari, 17)

⁸ “[...] La cartografía es entonces no sólo un forma de representación sino una estrategia de análisis del lugar y de las relaciones sociales, subjetivas y culturales que en él se dan a partir de nuevas estructuras.” (Valencia, 4)

⁹ “La cartografía opera como una forma de interpretar la ciudad textualmente, es decir identificando sus narrativas y relatos, sus lógicas simbólicas y sígnicas, sus campos discursivos.” (Valencia, 7)

Porque hablar de amargura también tiene eso de bueno.

Al escribir o dibujar en el cristal, se me disipa la pena, me divierto, y cuando acabo de escribir y pintarrapear, limpio el cristal y puedo ver el paisaje que hay detrás. Pero el paisaje también acaba resultándome amargo. Es necesario entender un poco más ese sentimiento que toda la ciudad parece compartir como un destino común.

Orhan Pamuk. Estambul, Ciudad y Recuerdos.

Escribir una ciudad implica recortar sus calles y olvidar a la mayoría de sus transeúntes. Tal selección estaría condicionada por la forma de la escritura ¿qué busca trazar? Los espacios físicos son mi interés, o mejor formulado los espacios físicos de la ciudad como lugares de construcción de memoria y expresión de subjetividades, la comunicación espacio-sujeto. Aun así el tema es enorme y quienes mejor me sirven como ejemplo en la selección de memorias son los narradores de ciudad; Orhan Pamuk, al narrar su Estambul, parte de sus vivencias, de sus lecturas, de sus impresiones, para construir una memoria de la ciudad. La evocación de eso que alguna vez fue parte de la memoria habitual, se transforma en recuerdo y es moldeado por la escritura. El acto de evocar supone un trabajo por parte del sujeto, no es solo un reconocimiento, sino una reconstrucción subjetiva (Jelin, 23). Entonces allí está la memoria narrativa que posee unas miradas particulares y que está moldeada sobre ciertas formas, apropiando acontecimientos, personajes y lugares diversos. A propósito de esto, Jelin insiste en que “No se trata de acontecimientos importantes en sí mismos, sino que cobran una carga afectiva y un sentido especial en el proceso de recordar o rememorar” (27). Y de nuevo un modelo valioso es Pamuk, pues a través de una mirada sobre el paisaje, su casa y las desapariciones de sus padres, plantea una mirada sobre la amargura de Estambul, proceso de creación y abstracción en el que llega con una evocación personal y termina en la proposición sobre el carácter de una ciudad entera.

En la tensión entre los múltiples factores que construyen la relación entre las personas y los espacios, ver la memoria como un trabajo en marcha resulta una propuesta apropiada para una escritura de ciudad. Las memorias habituales que apropian los espacios pueden ser vistas por una mirada estética, que con un trabajo de composición pueden dar lugar a ciertas memorias narrativas, producto de una dinámica múltiple que involucra al investigador-escritor con los lugares, las personas, los relatos, los aspectos socio-culturales, entre otros. “Los trabajos de la memoria” es un punto de partida para comenzar a hacer conexiones adentro de una posible memoria de los lugares.



Hoy la frontera se borra, y sobre la muerte casi simultánea de la historia-memoria y de la memoria-ficción, nace un tipo de historia que debe a su nueva relación con el pasado, otro pasado, su legitimidad. La historia es nuestro imaginario sustituto. Renacimiento de la novela histórica, boga del documento personalizado, revitalización literaria del drama histórico (...)

Memoria, promovida al centro de la historia:
es el duelo resplandeciente de la literatura.

Pierre Nora en Les lieux de mémoire

La ciudad de Estambul, escrita por Orhan Pamuk, está llena de memoria-distancia, es una prosa que se intenta apropiarse de una ciudad que no es de él, de Pamuk, ni la ciudad, ni sus recuerdos de infancia, ni los turcos, ni el Bósforo; pero es la puesta en forma de esa posición lo hace de ese libro algo tan interesante. Se usa el material disponible, desde los propios recuerdos de Pamuk hasta los documentos que él mismo buscó, mas no está haciendo historia, tampoco está ficcionalizando la ciudad, es más bien una intersección de varios puntos. Lo que yo quiero hacer con mi proyecto, con la ciudad de Ibagué, es algo así. Quiero combinar distintas operaciones propias de otras disciplinas para abordar la

memoria, tanto la mía como la de otros. Busco que el producto de esa investigación esté en la intersección entre memoria y literatura, presentando lugares físicos en una plataforma digital.



La pregunta por la ciudad, sus personajes, sus calles, sus texturas, sus textualidades, sus gestualidades, está siempre en la escritura de Carlos Monsiváis. Y en esta la ciudad la obsesión es lo mexicano, no como esencia, ni siquiera como identidad cristalizada, sino como unas formas y expresiones que se reinventan y se redescubren en el devenir de una sociedad. La mirada de Monsiváis recorre todo lo puede: el cine nacional, sus rostros, sus voces y sus ídolos; la canción romántica desde sus orígenes hasta papel en las industrias culturales y en los *mass media*; las prácticas familiares y los días de guardar; Salvador Novo y Agustín Lara; la nota roja como género; la cursilería, la democracia y la diversidad sexual; los grandes movimientos políticos y las historias mínimas de la noche en la ciudad mexicana.

A continuación transcribo un párrafo de *La noche popular...*¹⁰ como una pequeña muestra de una escritura estética que aborda la ciudad con mirada comprensiva y cómplice:

En la Noche Popular transitan los reacios a la seguridad extrema, a la sociedad de consumo (sección discoteques burguesas) y a la inspección detallada del vestuario ajeno. No todos ellos carecen de dinero, hay hordas de clase media y se localizan algunos burgueses, pero lo constante es el registro de límites: “Ora regreso a estos antros hasta la quincena próxima”. Y si vuelven es por la premura de agenciarse algo, lo que sea, de aquí a que se acabe la juventud. (Y la juventud se acaba

¹⁰ El título completo es *La noche popular: paseos, riesgos, júbilos, necesidades orgánicas, tensiones, especies antiguas y recientes, descargas anímicas en forma de coreografías*; este texto apareció en la colección *Apocalipstick*.

cuando viene a menos la ambición de nunca morir.) Antes, en épocas sin televisión y sin violencia a la vuelta de la esquina, la Noche Popular fue requisito –garantía de conciencia urbana y rito de pasaje generacional- de los jóvenes de recursos escasos; hoy es asunto de aquellos tan intrépidos que todavía anhelan aventuras y *con personas desconocidas*, en los días en que la gente llega a tenerle pánico a la experiencias con su propia pareja, no obstante los veinte o treinta años de casados o tal vez por eso. (123-124)

El tono general del texto es de descripción, la escritura se para en lo que hay en la noche popular sin escatimar algunos detalles que se podrían considerar *históricos*. Pero ésta es solo la superficie del texto, son los detalles, los giros y los paréntesis, los que moldean y le dan vida a la posición que subyace al texto. Al comienzo y al final del párrafo hay una idea sobre el riesgo que encarna la noche popular frente al confort de otro *tipo* de noche que incluye la mención a la discoteque burguesa y el comentario ácido con respecto a la asepsia de ciertas relaciones íntimas; estas dos formas de noche bien podrían ser conectadas con los planteamientos de la *sociedad del riesgo*. Por otra parte, la enunciación de las clases sociales, de la noche popular como rito, de la noche popular como aventura, se hace con precisión objetivadora, con distancia, pero al mismo tiempo hay intercalada una imitación de oralidad, también hay un paréntesis (el segundo) con una sentencia aguda, mordaz y subjetiva. Y la Noche Popular puede ser la noche específica de la que Monsiváis habla, pero también puede ser una noche en otra ciudad, en cualquier otra ciudad en la que se pueda identificar algunos de estos ambientes y elementos; relaciones entre ciudades, local-global, la posibilidad de lo *glocal*. La textura del párrafo con todos estos pequeños elementos hilados puede ser leída más allá de la descripción, y lo considero ejemplo de una forma de escritura para explorar en otros contextos.

La obra de Monsiváis como ejemplo es una muestra de un repertorio por explorar dentro de las posibilidades expresivas de la investigación académica.



El extrañamiento y la distancia en la relación sujeto-objeto trabajados por la escritura como acercamiento en la construcción de un punto de vista híbrido.

¿Y el infierno?

–Como Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos.

Roberto Bolaño. *Entrevista con Mónica Maristain*

Una descripción de Zaira como es hoy debería contener todo el pasado de Zaira. Pero la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en los ángulos de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, surcado a su vez cada segmento por raspaduras, muescas, incisiones, cañonazos.

Italo Calvino. *Las Ciudades Invisibles.*

Las ciudades y la memoria 3



Aquí termina la introyección-proyección; se da paso a los distintos puntos, los cuales sencillamente están puestos en papel como texto impreso, en un orden cualquiera; la no-linealidad, el hipertexto, la imagen visual, el resto del material y la interactividad en el mapa, está en el blog que contiene la cartografía digital¹¹.

¹¹ <http://unaibaguenarrada.blogspot.com/>

PUNTOS DE ENCUENTROS (PRÓLOGO META-REFLEXIVO)

Me verás volar
Por la ciudad de la furia
Donde nadie sabe de mí
Y yo soy parte de todos

En la ciudad de la furia – Soda Stereo

La memoria de la descripción y el habla de las fuentes se citan en esta sección. *Puntos de encuentros* propone espacios concretos y panorámicos; los espacios escogidos son lugares donde prima lo público de la ciudad y la convergencia de los sujetos (ya como cuerpos, ya como representación). Así, el sustrato de esta sección está hecho tanto de la mirada descriptiva concreta de los espacios como de la apropiación de fuentes y representaciones librescas y mediáticas. El punto termina siendo la representación de una armonía posible.

Por otra parte, han sido valiosas algunas de las concepciones presentes en los lentes-reflectores, especialmente las de comunicación-ciudad. Estas ayudan a conformar el aparato crítico, que es constitutivo y fundamental de algunos de los puntos. La lógica de una polifonía perspectiva sobre el mapa tiende hacia la idea de este trabajo: “representaciones gráficas de un espacio, son maneras de poseer y controlar un territorio determinado, pero por otra parte, como textos, son lugares de manifestación de sentido, posibilitan intervenciones y operaciones sobre dicho territorio” (Valencia, 8). Entonces, en esta sección se elaboró *un punto de encuentro* por...

...la intervención de un efígie pública y sus ecos históricos e identitarios en *La ausencia de (la) (Ga)(r)(za)*.

...el crecimiento de la ciudad y una mirada a los cambios que suponen modernización en *Un camino hacia el bautista, La urbanización de un parque y La frontera de un centro comercial*.

...un atardecer en los habitantes de una descripción mínima de ciudad en *Si un observador distraído en la plazoleta Darío Echandía*.

La ausencia de (la) (Ga)(r)(za)

Aquí ya no está, quedan muescas en sus anteriores aposentos, aquella cabeza de adarga española, en un parque con el que comparte nombre, Andrés López de Galarza, en la esquina de la 19 con segunda. Desde allí, con los rasgos metálicos que le labró el escultor Enrique Saldaña, solía imponer su mirada vacía a quienes llegaban al terminal, y quizá con la voz anacrónica del símbolo decía: *¡Qué talle y qué donaire! ¡Qué alto cuello, Galarza!* Con la cabeza, el lugar completaba las coqueterías de una desesperada presunción de origen e identidad: aquí el sereno busto del fundador español, allá la primera piedra de la ciudad; cruzando la calle, el monumento a la raza en las curvas de un indio belicoso (al que los hijos de la ciudad le robaron su lanza); en frente, todo un monumento a la tricolor nacional, encaramada a varios metros; a un lado los librerías y al otro las putas. Pero la cabeza ya no hace parte de este cuadro, hace unos años la mandaron para el viaducto del Sena, la reinauguraron con saludo militar y se la pasan limpiándola de los revisionismos grafiteros que le gritan “genocida”.

Los revisionistas del spray y los del saludo militar saben algo del busto al costado del viaducto. Los revisionistas están al tanto de que era colonizador español y los del saludo militar notan que tenía grado de capitán. Los oidores Góngora y Galarza lo conocían, incluso este último era su hermano. Así encomendaron la cabeza de una expedición a él, el recién por capitán nombrado, don Andrés López de Galarza, contador de la hacienda real en Santafé. La Audiencia Real había olido oro y proyectado caminos por el Valle de las Lanzas; sus ojos de patas largas vieron la expedición como algo necesario. El camino por entre las lanzas de este valle, al que los comedores de carne humana llamaban

Combayma, Anaima y Metaima, en lengua de no nuestro señor, fue harto arduo y lleno de aventuras dignas de saberse y contarse¹².

Fray Pedro Aguado fue uno de los que más cercanamente relató este hecho como crónica verdadera, la cual ocupa el libro séptimo de la primera parte de su *Recopilación historial*. Esta obra es documento y símbolo del proceso de colonización en el llamado Nuevo Reino de Granada¹³. Específicamente, aquel libro séptimo es quizá la narración más emblemática del origen de la ciudad de Ibagué, por supuesto contada en palabras de los conquistadores. Allí el capitán Galarza se gana su puesto como conquistador de ese difícil Valle de las Lanzas y como fundador de Ibagué, punto intermedio entre Santafé y el occidente por el camino del Quindío.

La expedición de Galarza y la narración de Aguado son precursoras del conflicto en la apropiación de la efigie del costado viaducto¹⁴. Unos pintan la cabeza, otros

¹² “En el libro sétimo se escribe y trata la población y fundación de la ciudad de Ibagué, hecha por el capitán Andrés López de Galarza, que antes había sido contador de la hacienda real del Nuevo Reino de Granada, en el año de mil quinientos cincuenta, siendo oidores de la Chancillería y Audiencia real del Reino los licenciados Góngora y Galarza.” (Aguado)

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/rehis1/rehis37.htm>

¹³ “La “Recopilación Historial”, meritoria obra que fray Pedro Aguado, fraile franciscano de la Provincia de Santafé, redactó a base de sus propias anotaciones y los tratados históricos y apuntes que dejó otro fraile de la misma Provincia, fray Antonio Medrano, constituye una obra básica, indispensable para el estudio de la época de la conquista y población de las tierras de la actual Colombia y de una parte de las de Venezuela [...]” (Leer más). <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/rehis1/rehis0.htm>

¹⁴ Este conflicto no es otra cosa que el mestizaje mismo, un barroco manierista que implica el claroscuro, la configuración de un odio y de un amor propio, en la imagen del español y del indígena que nunca hemos sido, pero de cuya mezcla somos herederos. Un ejemplo está en el mismo Aguado, quien consideró la evangelización de los indios Cogua como una empresa exitosa; sin embargo, una imagen que recoge fray Pedro Simón, decenios después, es la de un cacique Cogua que en su lecho de muerte dentro de sus manos, que sostienen un crucifijo, está Bochica. Tal imagen resuena en nuestras culturas híbridas, producto de la colonización; Aguado nunca comprendió que no estaba produciendo católicos de contrarreforma, sino que estaba siendo parte de un proceso multiforme de mestizaje, cuya imagen fundadora es la de aquel cacique sosteniendo, simultáneamente, en sus manos y en su fe a Cristo y a Bochica.

saludan con honores, unos critican la falta de pertenencia a la ciudad, otros recuerdan la sangre derramada, unos dicen pasado pisado, otros trazan vagos epítetos de los pacificadores, unos piden vigilancia para los espacios públicos, otros atacan la memoria-monumento de la ciudad. El ahora en la memoria conflictiva mestiza hace de la cabeza del capitán un espacio de lucha en el que se enfrentan: la exterminación genocida, la labor fundacional sobre la sangre, la impostura de apropiarse directamente lo indígena, la dura devoción en el amar y el odiar simultáneamente lo español, saberse híbrido en el espejo y negarse un poco como parte de una hipocresía fundacional, odiarse un poco, como se odia un poco a la ciudad y a su fatal fundador. La cabeza bronceada de ojos amarillos y llanto bilioso congela una convergencia de sentires discordantes.

La frontera de un centro comercial

1. Es la noche de un viernes caluroso y algo húmedo.
2. Hace unos meses que han inaugurado el nuevo centro comercial¹⁵.
 - 2.1. Este es un verdadero centro comercial¹⁶.
 - 2.1.1. Pisos pulidos
 - 2.1.2. Mediaciones de marcas famosas
 - 2.1.3. Apariencia de espacio público
 - 2.1.4. Salas de cine seriales
 - 2.1.5. Plaza de comidas estandarizada
 - 2.1.6. Tiendas de cadena

¹⁵ “Con una inversión cercana a los 30.000 millones de pesos, la constructora Pedro Gómez y Cía. S.A. empezará el proyecto comercial más ambicioso que haya llegado en los últimos años a la capital de Tolima.” (Viana) <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1513427>

¹⁶ “Desde finales de los setenta, los centros comerciales entran a definir nuevos espacios públicos de la ciudad. Allí se va a comprar y a estar. Los diferentes comercios que se establecen en su interior articulan nuevos puntos de encuentro” (González, 309). Si desde esta década ya se estaban configurando estos espacios urbanos, para Ibagué Multicentro plantea el juego de construir un símbolo cosmopolita con marcas nacionales e internacionales, que evidencia la diferencia con lo local. De esta forma, comienza a desplazar espacios como el Centro Comercial la Quinta, que termina un poco aislado y pasa a ser espacio para oficina.

3. Una masa de jóvenes llena la entrada oriental, las escaleras, los quicios.
 - 3.1. La masa es en apariencia estática.
 - 3.1.1. La cantidad de cuerpos se confunden.
 - 3.1.2. Los cuerpos intercambian lugares en el espacio.
 - 3.2. La masa apropia espacio privado como si fuera público¹⁷.
 - 3.2.1. Los jóvenes son consumidores de espacio, no de productos del centro comercial.
 - 3.2.1.1. Los jóvenes consumen el valor del espacio, como espacio nuevo, como espacio de moda.
 - 3.2.1.2. Los jóvenes potencian el espacio de moda, para consolidar dinámicas de comunicación y encuentro.
 - 3.2.2. Los jóvenes muchas veces están en silencio, hacen comentarios silenciosos, están ahí y no se van.
 - 3.2.3. Otras veces hay charla bulliciosa y hay licor compartido.
 - 3.2.4. Las personas extrañas a esa dinámica o evitan esa entrada o la surcan como un espacio de desconfianza.
4. Esos viernes fueron cesando, la masa se fue disolviendo.
 - 4.1. El problema de la moda espacial.
 - 4.1.1. Los jóvenes estaban por el contacto, por la novedad de ese espacio comunicante¹⁸.

¹⁷ Minkowski, leído y citado por Bollnow, habla del espacio diurno como algo claro, transparente y preciso, un *espacio socializado* que termina por revestir el carácter de lo público (196). Las luces del centro comercial son una simulación de ese espacio diurno de sociabilidad; en la noche el brillo de ese capital privado simula la claridad de un espacio vivencial que puede ser apropiado en la seguridad de las luces y las marcas. Son los jóvenes, desocupados y sin dinero que gastar, los que apropian la entrada como un rincón privado, una masa de códigos oscuros y con alguna cerveza, sin mucha conversación y mucho de estar-ahí.

¹⁸ “La idea de “lugar” es la categoría más representativa cuando hablamos de los espacios públicos. El lugar llega a tener un significado colectivo por su reconocimiento y, por lo tanto, es un generador de sentido en la vida urbana, escenario de deseos y proveedor de huellas en la comunidad, por la intensidad de las interacciones que allí se desarrollan” (Pérgolis y Moreno, 98). Es interesante observar, a partir de esta conceptualización de lugar, que la entrada del centro comercial se transforma en un espacio público, a pesar de que no lo es en sentido estricto. Los jóvenes construyen un sentido colectivo en el encontrarse ahí; los primeros meses después de la inauguración la entrada al centro comercial era un archipiélago de grupos de

La urbanización de un parque

Antes era más oscuro, el parque y sus habitantes eran una sola noche, una sola mancha negra interrumpida, cada tanto, por un opaco y discontinuo alumbrado público. Antes, se caminaba invisible entre otras respiraciones, calladas, que inhalaban el humo de un porro o de un suspiro. Antes, las horas de oscuridad en el parque de Arkalucía se vivían como la noche. Entonces, en el amanecer del nuevo milenio, de los potreros comienzan a emerger los bloques residenciales *Millenium*; atrás, en la esquina maldita de la 64 con Jordán, donde nada prosperaba, ancla sus curvas una M con los colores amarillo, verde y rojo, el tricolor ibaguereño, la M corresponde a *Multicentro*, un centro comercial moderno; y a media cuadra de allí, por la 64, se comienzan a levantar las torres y las rejas del *Club Residencial Multicentro*. Al surgir las construcciones, el parque se volvió escampadero de jovencitos que deambulaban por la nueva zona de moda; la luz de los bloques residenciales reconfiguró la visibilidad nocturna del parque; unas sendas de cemento en-rutaron pasos cotidianos. Ahora, se ha tranquilizado la moda inicial y el río de jovencitos, pero el espacio se ha visibilizado, se ha iluminado, se ha normalizado. El humo de porro nocturno y místico es ahora de todas las horas; ya no hay espectros peligrosos y callados, sino grupos jóvenes y dicharacheros que rotan el día y la noche en la risueña de la yerba. Quizá se

jóvenes, todos por el estar-ahí, el estar-con, el mirar-a, la posibilidad de encontrarse-con. Nora Mesa en su reflexión sobre las nuevas espacialidades y significación de lo pública presenta que “Los centros comerciales son definidos como las “nuevas catedrales”, los nuevos espacios públicos que albergan la recreación, el sentido del deambular y el transitar de la calle, con la seguridad que le brinda el contenedor que inhibe su uso a otros pobladores, y que promueve los nuevos elementos simbólicos del encuentro: las esquinas, las intersecciones, los “malls” y terrazas de comidas, las plazoletas cerradas, los pasillos, el almacén, el cajero, *la entrada por la calle o por la carrera*. Los nuevos sentidos de circular y permanecer, la posibilidad de sólo mirar, el voyerismo y el espectáculo de los cuerpos, los peinados y la moda.” (126). El resaltado, que es el mío, resulta interesante en cuanto a que es un punto de encuentro, pero es un punto de encuentro fronterizo en el que público y privado se confunden en la apropiación (no en lo urbanístico); aun en la dinámica inicial de esa entrada se daban ocasiones en que ese punto fronterizo no representaba la *seguridad* del adentro del centro comercial.

trata de la acomodación de la luz, quizá la urbanización sea solo el manejo de la luz.

Si un observador distraído en la plazoleta Darío Echandía

Al fondo, una palmera de la plaza Murillo Toro se delinea sobre los edificios y el cielo. Más cerca, un viento suave se desliza por el callejón de la biblioteca Darío Echandía. Con el nombre de la biblioteca como espaldar, una chica contiene con fuerza un llanto que se le fuga entre las manos cuando tapa su cara. El fresco de la noche va bajando sobre el asiento caluroso de la tarde. Sobre el escenario de la plazoleta, un presentador despide una intervención musical con nombre de música sacra, a cargo de unos de niños con camisetas blancas. Saliendo de la plazoleta, los niños intérpretes y sonoros, entre risas, una tambora y una guitarra, hablan de sus nervios e ignoran, al igual que aquel presentador, por qué se les presentó como música sacra. Huele a lluvia evaporada. Tomando el escenario de la plazoleta, una señora anticipa el próximo evento de una fundación con nombre latinesco. Abandonado el escenario y armando corrillo, aquella señora junto a otras hablan sobre la proyección de la fundación, dicen que podrían hacer un baile realmente bueno, mencionan un par de nombres obscenos y se persignan. Cerca de la charla de las señoras, un niño de camiseta amarilla hace rebotar un balón inconsciente, la esfera no comprende su espacio, salta descontrolada, los pies del niño interceden, un silencio seco se escucha cuando el balón rebota en un transeúnte apurado. Tras las entrecortadas palabras del molesto balonazo, aparece un elegante perro peludo que lleva el ritmo del caminado de su dueña. Con paso distraído sobre el viento de la tarde, un perro pardo husmea un par de bancas y bebe agua de un charco iluminado por las recién encendidas farolas del callejón. Siguiendo el paso de la dignidad, el perro pardo comienza a saltar alrededor del perro peludo, mientras este anda con aire de aladas patas. Del costado del escenario de la plazoleta, sale un humo contento que exhala un tipo de jeans y que persigue un sujeto harapiento. A los pies del humero, pisquero y yerbero, cae un rebote del balón de aquel niño de camiseta amarilla, quien al

recogerlo es jalado por una señora materna que lo regaña por acercarse a ese humero, ya que está bien dar balonazos a los transeúntes, pero no aproximarse a esos indeseables. Al fondo, apenas se desdibuja una palmera de la plaza Murillo Toro. Un vigilante de la biblioteca que cierra sus puertas a las seis de la tarde, amonesta a unos jóvenes sentados en las gradas más próximas a la entrada de su vigilancia. Un tipo de camisa a cuadros se sienta al lado de la chica que tenía como espaldar el nombre de la biblioteca; se miran. Atrás de una de las bancas está escrito un oscuro graffitti: "Un cuervo estará frente a tus ojos mientras duermes". La ciudad sigue su atardecer, si un observador distraído...¹⁹

Un camino hacia el bautista

La comuna 5 surgió en la década del sesenta con desplazados y dinero extranjero. "Alianza para el progreso" era nombre oficial del dinero extranjero y "La violencia" era el nombre común para ese desplazamiento. El Jordán... así fue bautizado el proyecto urbanístico del que surge aquella comuna²⁰. No pudo ser otro nombre, la metonimia mística haría que al menos el sector y sus habitantes vivieran sobre las aguas de ese nombre bautismal. El sector en cuestión era

¹⁹ "El uso define el fenómeno social mediante el cual un sistema de comunicación se manifiesta en realidad; remite a una norma. Tanto el estilo como el uso apuntan a una "manera de hacer" (de hablar, de caminar, etcétera), pero uno como tratamiento singular de lo simbólico, el otro como elemento de un código, Se cruzan para formar un estilo del uso, una manera de ser y una manera de hacer." (De Certeau, 112)

²⁰ Canclini nos plantea que, además de calles, casas y parques, la ciudad se configura con imágenes (107). De la inauguración del Jordán, hay una interesante fotografía en la que el arzobispo de turno va acompañado de lo que parecen dos diáconos y un presbítero; están de espaldas en un plano entero y caminan hacia un conjunto de pequeñas casas seriales de una planta, que están al fondo de la imagen, después de un alto pastizal (González, 351). Quizá el camino hacia el bautista tuvo su inauguración en ese entonces, antes de que se alargara la carrera quinta bajo el nombre de Avenida El Jordán. La imagen es un eco que se repite en el hecho de que estos hombres portadores de bendiciones son la forma mestiza de la violencia primigenia con que se fundaron los primeros pueblos en el hispanizado Valle de las Lanzas.

parte de la expansión de la ciudad hacia el oriente²¹. Uno de los puntos de crecimiento y conexión partió de la confluencia en frente del Sena, la cual conforma un nudo hecho por la llegada simultánea de la carrera quinta, la avenida ferrocarril y la carrera cuarta²². De este nudo, se desprenden dos caminos principales: la vía a Mirolindo que lleva a la Ruta 40 y a la salida sur oriental de Ibagué; y por otra parte, es el camino hacia el bautista, la avenida El Jordán, continuación de la Carrera Quinta, vía que termina por conectar aquella comuna naciente con el resto de la ciudad. Así se va consolidando este sector, y en medio de las aguas de esas primeras etapas del Jordán inauguran la iglesia san Juan Bautista.

²¹ “El Plan de Desarrollo Urbano reordena la ciudad en torno a los viales que señalábamos en apartados anteriores, proyectando la ciudad hacia el oriente a partir de la Avenida el Jordán, que aparece como una continuidad de la Avenida quinta, y de la Avenida Mirolindo que se constituye como una continuidad de la carrera cuarta. De igual manera la ciudad va ampliando su trazado urbano a través de la urbanización que se da entre los ejes viales [...]” (González, 265). Esta expansión es la que delinea la forma geométrica de la ciudad actual: limitada al norte y al sur, la ciudad se proyecta como un corredor occidente-oriental. Así en su forma geométrica habita la fatalidad primigenia de ser una ciudad intermedia de conexión, el camino del Quindío en el occidente y la ruta hacia la Capital en el oriente. Sin norte y sin sur la ciudad se ensancha a la espalada de su bostezo fundador.

²² Tal nudo se volvió poco a poco un punto de congestión vehicular, entonces para la década del 2000 se construyó un puente elevado que conectó la Avenida Ferrocarril con la Avenida El Jordán. Por debajo de este puente, la carrera quinta desaparece en una bifurcación, una parte lleva a la Vía a Mirolindo (salida oriente de la ciudad) y la otra parte pasa por debajo de un puente, que antaño fuera el camino del ferrocarril, y transforma en la carrera 2ª; esta ruta un tramo más abajo conecta con la Avenida el Jordán y es paso obligado de la busetas que vienen del occidente por la Quinta y van a tomar La Jordán hacia el oriente.

PUNT-DUALIDADES

You are coming home
Are you still alone
Are you not the same as you used to be
Used to be –Beach House

En un intento por comprender y expresar mis propias subjetividades en las manifestaciones concretas de algunos espacios, toman forma los siete puntos que he llamado *punt-dualidades*. Son espacios cuyo sustrato principal es la gramática de mi propia memoria en la ciudad. No estoy seguro si en esas elaboraciones me terminé alejando de la sutil tensión sujeto-objeto de Bollnow y acercando a imaginación poética Bachelard, pero considero las distintas formas de la dualidad que encarnan en estos puntos; las considero en cuanto al espacio como manifestación de un desplegar vital humano (Bollnow, 42).

La dualidad aquí es un doble impulso en el que toma forma esta ciudad. Ese doble impulso surge en el movimiento para representarme a mí mismo *como a un otro momentáneo* que se despliega en una escritura. El espacio de la escritura extiende el espacio de la ciudad a través de las formas que toma el sujeto-espacio. Así, los diferentes puntos configuran diferentes dualidades en las que el sujeto-espacio intenta comunicar la ciudad misma.

En *punt-dualidades* el doble impulso puede estar trabajado sobre una nostalgia que combina la experiencia vivencial de un mismo espacio en un antes y un ahora (*Anversos y Reversos de Villa Café*). También está en dos espacios cuyas vivencias se confunden en una sola (*La otra Karen*) y en una enumeración de prácticas espaciales (*Una entrada y diez imágenes del Nuevo Liceo*). Figura, por otra parte, la dualidad entre la forma de moldear las palabras y la experiencia, en un espacio vivencial, para dar diferentes versiones de un momento específico (*Tres versiones del costado del pez*). En otra instancia, la relación entre el

espacio y el nombre bucea en un pobre torbellino (*Formas de la parroquia Claret*). Y en otros puntos del mapa, un cuerpo inconsciente descubre el espacio exterior a través de los límites y despliegues del espacio interno (*Los fantasmas del Acuario, Desencuentro con el mango*).

Anversos y Reversos de Villa Café

Algunos años después de ese tiempo luminoso y violento, tiempo de sonrojos sinceros y de golpes puros, recorro con ojos de viejo un barrio cuyos espacios contienen recuerdos y cuyas muescas me dicen que quizá los recuerdos no son solo espectros proyectados por unos ojos envejecidos.

Anverso: ya no está el camino de piedras redondas que conectaba el colegio con el barrio Villa Café, ahora todo el colegio está bien delimitado por ladrillo, malla y alambre. El camino se lo tragó la tierra.

Reverso: el sabor de un brebaje espumoso blanco, espolvoreado con fresco royal del rojo, servido grande, en vaso ancho de plástico, porque tenía unas monedas de más, una tarde opaca y eléctrica, con un viento suave que iba disolviendo el calor residual del medio día, esperando que la ruta llegara, bajo un palo de mango, viendo zapatos cafés, negros y blancos que salían por el camino de piedras redondas, una tarde común, una tarde tan común.

Anverso: rodeo una estructura alargada de ladrillo a la vista, se ven algunos locales comerciales, pero al recorrerla con detalle, me acompaña una sensación de abandono íntimo. Se suben y se bajan algunos escalones, pero parece que todo es parte de una misma planta, a pesar de que son dos, como si un minimalista hubiera trazado una de las escaleras de Escher. Los soportales de la parte posterior, los pasadizos interiores y el salón central dan la sensación de un espacio limbo, un espacio confuso entre lo privado de los locales y lo público de la calle. En el salón central, parece que uno hubiera entrado sin permiso a un

espacio íntimo, pero desierto, como si esa intimidad no le perteneciera a nadie y cualquiera pudiera llegar a hacerla suya.

Reverso: llegada, golpe, avivar, eléctrico, noche, columnas, izquierda, caída, polvareda, nudillos, sudor, sangre, turnos, bofetadas, ovaciones, oscuridad, escape, risas, choques.

Anverso: mientras estoy allí, llega una señora que elabora un juicio de mí con sus cejas y sus labios; finalmente dice: “Lo vi tomando fotos, ¿está interesado en comprar algún local?”. Le esbozo una sonrisa y le digo que solo estoy ahí por nostalgia. La señora baja un poco sus cejas y desentume los apretados labios. De repente, estoy hablando animadamente con ella; me cuenta sobre el resurgimiento del centro comercial de Villa Café, me dice que su local, una peluquería, fue de los primeros después de tanto abandono; me relata el proceso que ha sido darle otra cara a ese espacio, limpiarlo en cuerpo y alma, de adentro hacia afuera; también me susurra sobre las malas energías que dejó la gente que tenía tomado ese lugar a ratos. Una nostalgia se me escapa en forma de risa. La señora se despide y me deja allí, en ese polvoroso salón central. Vuelvo mi mirada hacia afuera, a un edificio, a una puerta que se ve al fondo, blanca, metálica.

Reverso: Tú abrías la puerta y hablábamos en el descansillo de la escalera exterior, mirábamos el cielo, desde allí, el salón se veía con cierta claridad ¿cuántas lágrimas derramaste? ¿Sabías que, en secreto, mi perversión era sentirme superior al consolarte? Y a pesar de que te disculparas, era evidente que, en secreto, tu perversión era creer que me tenías a tus pies. Nos regocijábamos en nuestros descubrimientos de aquellas sensaciones dulces y turbias. Te dijeron que yo era de esos que andaba por ese sitio oscuro y medio abandonado, pero tú me escribiste una dulce carta. ¿Te asomaste alguna vez en las noches en que sombras se escurrían y se adueñaban de ese edificio alargado en frente de tu casa? Quizá por eso no volví a tocar a tu sonora puerta blanca.

Algunos años después de ese tiempo luminoso y violento, tiempo de sonrojos sinceros y de golpes puros, recorro con ojos de viejo un barrio cuyos espacios contienen recuerdos y cuyas muescas me dicen que quizá los recuerdos no son solo espectros proyectados por unos ojos envejecidos. Busco entre los grafitis, entre las ruinas renovadas, entre el polvo de aquel salón alguna muesca que me diga si en verdad alguna vez existí aquí.

Desencuentro con el mango

Cuando íbamos a visitar a mis abuelos maternos, los pichones de jiriguelos permanecíamos en la casa, no salíamos mucho ni muy lejos, si acaso al antejardín y poco más allá; igual mi hermana y mi prima eran aún muy pequeñas y los demás eran grandes, poco interesados en salir a hacer a nada. Por otra parte, las advertencias de los mismos adultos ponían una línea divisoria entre la seguridad familiar y el peligro de la calle, una línea que casi se podía tocar. Pero no importaba, a mí me encantaba esa casa, su espacio estaba lleno potencia, lleno de cosas por apropiarse: se podía jugar con unos cojines grandes y café; leer algunos textos de los tomos de *El mundo de los niños* (sobre todo de los primeros, que eran donde estaban los cuentos); ver televisión en ese aparato caliente que tenía dieciséis pequeños rectángulos oprimibles, plateados y enumerados para cambiar canales (pero solo en tres de ellos no había lluvia blanquinegra); también se podía comer pan mariquiteño de *Matheus* que traía mi abuelo, galletas Ducales, caramelos de leche, unos pequeños cuadritos enfrascados en un tarro barrigón y transparente... y el mango.

En la esquina próxima a la casa de mis abuelos, a veces se estacionaba un puesto de fruta ambulante. A veces lo veía, por unos segundos, cuando pasábamos. Mango, mango biche con sal y limón, para mí la única razón por la que ese señor y su carretilla de madera existían. Pero el mango estaba afuera,

en la calle, partido en gruesos y jugosos pétalos irregulares de cáscara verde y carne pálida amarillenta, alrededor de un centro coronado con sal en el que se adivinaba un pepa que se podía roer. Pero no todos veían el mango como esa apetecible flor ácida. No recuerdo quién, pero uno de los adultos hablaba mal de ese mango, decía que lo lavaban con agua puerca de las piletas de la Plaza de Bolívar.

Una vez, acompañé a la tía Ángela, a mi mamá y a mi abuela, a hacer una visita en una casa que quedaba a la vuelta de la esquina, justo en frente del puesto de fruta. Cuando acabaron de hablar, ya en el antejardín, la despedida fue eterna, como si la visita continuara. Me separé un poco y con disimulo, rodeo a rodeo, me acerqué al puesto de fruta, aunque tenía los ojos de mi mamá clavados en la espalda. Allí estaban los mangos, coronando la carretilla, sobre el resto de frutas, manzanas rojas, bananos oscuros, lunas redondas de patilla y piña.

Un señor viejo, de barba larga y curtida se acercó a la carretilla, preguntó el precio de un banano. Con lentitud abrió su mano, miró algo en ella y en seguida la cerró. Se alejó un poco, con unos pasos cortos que tambaleaban su enjuto cuerpo de un lado a otro, como si hubiera una marea desganada bajo sus pies. Se volvió hacia mí, hacia las frutas, hacia la carretilla, abrió su mano y miró de nuevo.

Su expresión venía del espacio exterior, un espacio lejos de mí, con el que de repente hacía contacto, un lugar donde las palabras que expresaban pequeños deseos rebotaban en la cara de quien las pronunciaba y nada pasaba, un sitio en el que sacralizar un mango y desprestigiar las otras frutas de la carretilla era pena de muerte, una zona donde el constante vaivén hacía imposible jugar con cojines, una franja que abría su frontera y aproximaba la mirada de su barba curtida, y su caminar pálido que volvía al puesto de frutas preguntaba otra vez por un banano, se alejaba y miraba su mano llena, quizá, de monedas invisibles.

En su ir y venir final, dijo con una serenidad helada: “Tengo hambre”. La marea retomó sus pies y se lo llevó. Entre tanto, yo volvía la mirada hacia los mangos; era como si una media apestosa me atragantara entre algodón sucio y sudor rancio, y una opresión al rojo vivo amordazaba una parte de mí, una parte invisible conectada con la sensibilidad de mi cara y mi piernas.

Después, cuando pasábamos por ahí, evitaba mirar el espacio; pero antes, en el momento en que mi tía Ángela, mi mamá y mi abuela se terminaban de despedir, caminé del puesto de frutas al lado de mi mamá sobre un compás que ignoraba mi caminar cotidiano. Me pegué a la pierna de mamá soltando unas gruesas lágrimas, cuya intensa naturaleza me era desconocida, pero en ese momento era todo lo que yo era.

Formas de la parroquia Claret

Antonio María Claret decía que los pobres se debían resignar a la voluntad de Dios en cuanto a su pobreza, también decía que a falta de bienes materiales debían ser ricos en bienes eternos, un *Camino recto y seguro para llegar al cielo*, así se llama el libro más famoso de Claret donde dice eso sobre los pobres, quizá por eso de niño veía tantas caras suplicantes en la misa del domingo, en la iglesia Claret, del barrio Claret, cerca del barrio América, donde viven mis abuelos paternos, donde vivieron mis abuelos maternos, y donde se conocieron mi mamá y mi papá, él vivía allí desde antes y le decían *el sepulturero*, porque cuando le preguntaban que donde vivía, decía que por el cementerio, y claro el Cementerio San Bonifacio está a unas cuadras de la casa de mis abuelos paternos desde donde partíamos los domingos en la tarde para ir a “oír misa”, como decía mi abuela paterna, pero Antonio María Claret escribió, en ese mismo libro sobre el caminito de sentido único, que “Para oír devotamente la Santa Misa” hay que saber más de veinte oraciones en dialecto castellano y tituladas en latín, y seguro que ni esas retóricas ni esos latines eran de conocimiento de mi abuela paterna, quizá por eso ella cantaba, cantaba con una brillante voz

distintiva, con un timbre chillón entre velar y nasal, como si apretara todo el aire contra el velo del paladar y el resto saliera por la nariz, y el sonido llenaba la nave central de la iglesia Claret los domingos en la tarde, tarde en la que después de la misa solía haber empanadas que hacía mi abuela paterna y vendía a la siniestra de Dios padre, es decir, al ladito izquierdo de la puerta de la iglesia, y siempre estaban buenas con ají, sobre todo si competía con mi hermanita y mi primita a ver quién le echaba más, pero eso de las empanadas y el ají no lo trata Antonio María Claret como parte de la misa, aunque debió haberlo tratado, pues el párroco de la iglesia Claret era repetitivo y cansón con lo del diezmo, repetía, repetía, mis abuelos paternos lo tomaban como una dulce reprimenda y lo repetían, por eso Antonio María Claret debió haberle dedicado una oración a la relación entre empanadas y diezmo, pero no lo hizo y lo que hizo fue escribir obligaciones para todo el mundo, para los maridos y esposas, para los hijos y dependientes, para los jóvenes, doncellas y viudas, también para los ricos y pobres, además no se le escaparon los mercaderes, artistas y jornaleros, con todo, aunque nadie en mi familia conociera el libro, eso no impedía que algunas de aquellas obligaciones salieran de la tinta piadosa a la carne de las relaciones familiares, pienso que en el fondo de la casa de mis abuelos paternos, entre los bizcochos, habitaban las máximas de Antonio María Claret, que eran susurradas cuando, para el desayuno, sacaban los bizcochos, los de maíz, los de manteca y las achiras, ¿será que entre los susurros se oían aquellos mandatos que dictaban a las esposas respetar a los suegros como padres o ser humilde con las cuñadas? El susurrar de los bizcochos hacía que los de la casa paterna, sobre todo mi abuela y dos de sus hijas, se aprovecharan de las palabras de Antonio María Claret y trataran mal a mi mamá y a una tía, hermana de mi mamá, ellas se habían casado con los hijos varones de aquella familia que vivía en el barrio América, cerca del barrio Claret, donde queda la iglesia Claret, en la que hay, al lado izquierdo de la nave central, un jardincito con el que me distraía a veces en la misa del domingo, me gustaban sus breves caminos de piedras planas y sus flores espinosas, además la pared alrededor estaba hecha de varias hileras de huecos cuadrados, unos más grandes que otros, unos vacíos y otros tapados con

piedras, algunas brillosas y otras opacas, que decían nombres, fechas y flores, me dijeron que se eso se llamaba columbario, pero eso me sonaba a colombina y no me decía nada sobre el jardincito, sin embargo no todas las veces miraba el jardincito, sino que también miraba a mamá a ver si se comportaba tan seria como decía que había que comportarse en la iglesia, no miraba a papá porque se parecía a las estatuas pequeñas que estaban encaramadas alto, me cansaba de mirarlo antes de comprobar si había hecho algo fuera de las reglas de la misa, pero todos estarían fuera de la forma oír devotamente la misa según Antonio María Claret, un español, catalán y exorcista, arzobispo en Cuba y apuñalado en la isla, gustaba de destruir libros malos y de escribir cosas como “¡Qué verdad es que hay algunos pecadores que son como los nogales, que no dan fruto sino a palos! Yo no puedo menos que bendecir al Señor y darle continuamente (gracias) por haber enviado la peste tan oportunamente, pues conocí evidente y claramente que era un efecto de su adorable misericordia; porque, por la peste, muchos se confesaron para morir que no se habían confesado en la misión”, me lo imagino en Cuba como un Juan de Mañozga, uno de los personajes de *Los cortejos del diablo*, inquisidor viejo que se lamenta de haber venido de España a estas tierras holladas por la pata de Satán y su culo almizcoso, pero no, a diferencia de Juan de Mañozga que se lo llevan las brujas a Tolú, a Antonio María Claret lo regresaron a España como confesor de la reina, entonces me detengo y miro su imagen, definitivamente lo que hay es un sociópata iluminado en la humildad, obediencia, mansedumbre y caridad, ¡cómo se habrá divertido en su vida! Y después, tiempo después, en la ciudad de Ibagué, en la parroquia Antonio María Claret, en honor del sociópata humilde, bajo un techo sacro que imita sus atributos, me bautizan como Sergio Daniel Rojas Sierra y sacan una bonita foto.

La otra Karen

Casi un año después conocí a Karen, y ella con su mirada felina, sus dientes diminutos, su olor a canela y ceniza, sus rizos negros y su impuntualidad, trajo a mi memoria el recuerdo de la otra Karen.

No recuerdo ni su rostro, ni su nombre, pero estaba usando unas sandalias de un ocre impreciso, mientras una señora de cabello corto, voz gangosa y una blusa que parecía poncho nos advertía sobre las facultades del Espíritu Santo. Tampoco sé bien cómo terminé en ese grupo de oración; recuerdo que tenía la pretensión de volver a los lugares que cuando era niño me parecían sagrados y pesados, en olores, en columnas abrazables y frías, en caras pálidas y en expresiones horripilantemente hirientes o tristes. Probablemente fue mi abuela materna la que me habló del sitio y del grupo de oración para jóvenes que se estaba formando. Fui un par de veces, pero no hallé sensación mística en ese grosero patio cubierto por tejas translúcidas, demasiado grande tanto para la mísera selección de citas bíblicas como para la colección de miradas distraídas.

La única vez que la vi a la otra Karen usaba falda corta y se movía como a brincos; atropellaba las sílabas iniciales de las palabras y rezaba con un fervor enrojecido. Su figura era como de palitos de paleta medio recubiertos con masilla para modelar. Su cuerpo de palitos de paleta era el único espacio religioso en ese piso de cemento a medio pulir.

La única vez que la acompañé a su casa me acusó de silencioso y aburrido, pero no paró de hablar. Igual yo solo quería estar cerca de su cuerpo y de sus movimientos, como quien deambula por una iglesia buscando consuelo. Caminamos desde la Guabinal por toda la 22, dejamos atrás portones y sitios de refacciones de autos, una estación de gasolina, casas viejas con fachadas granuladas y grises, muchos camiones pequeños parqueados, por aquello de que

más arriba está la plaza de la 21; y al pasar la carrera cuarta, a media cuadra, la calle 22 cae a un hueco. Allí vivía ella.

La única vez que me despedí de ella tuve que correr de una parvada de chicos.

La versión que se me antoja parte de la premisa de que el camino entre la Guabinal y la Cuarta por la 22 es análogo a la distancia temporal entre las dos Karen. Cuando me estoy acercando a la Cuarta, me estoy alejando del espacio religioso que supone la otra Karen. Y es inevitable que camine, la otra Karen solo aceptó mi ofrecimiento de compañía hacia su casa, no le interesaban las paradas, ni los retrocesos... mucho menos conmigo. Perseguí desesperado el cuerpo de la otra Karen y lo perdí con cada paso, al lado de ella, a lo largo de la 22; al final, la calle cae a un hueco y Karen, un año después, me deja plantado en otro hueco, en otra ciudad y perseguido por otra parvada.

Los Fantasmas del Acuario

Me habían dejado solo en el parqueadero del edificio, habían apagado la luz y se habían subido; antes me habían dicho que contara de cinco en cinco hasta cien, y de cien en cien hasta mil. Pero me habían dejado solo, y lo sabía, había escuchado sus risas. Atravesé el parqueadero en silencio, inmerso en una mezcla entre oscuridad y una luz amarilla verdosa que se filtraba de algún lado. No podía subir de inmediato, me temblaría la voz y se reirían aun más.

Allí, en un arrebató de mi sombra pequeña, pensé que la culpa la tenía mamá, era ella quien me trajo ese pantalón café de pana y esa pálida camisa de cuadros, yo quería el jean ancho y la camiseta grande con las vistosas palabras en inglés que no entendía. Mamá tenía la culpa de que yo fuera el único que tenía una camisa fajada. Y por qué el edificio se llamaba *Acuario*, a mí me causaba curiosidad, pero todos me miraron entre lástima y desconcierto cuando les dije que las rejas de la entrada proyectaban sombras como peces en una

pecera, que aparecían y desaparecían, que se movían y nadaban en ciertas direcciones si la luz se desplazaba.

Seguramente la idea fue de Contre, seguramente les dijo que me dejaran solo, seguramente les dijo: “Dejemos a *gafa* solo con su pinta de ñoño para lo asusten los fantasmas”. A todos les gustan las historias que cuenta Contre sobre los fantasmas del edificio, dice que las ventanas se abren solas, que los muebles chirrían y que de noche en el parqueadero hay cosas que se escurren de las columnas y tocan a los que estacionan los carros. Seguramente la idea fue de Contre, él se puede portar mal aquí, su papá lo deja, pero en la casa de su mamá es distinto.

A mí me gustaba el edificio donde vivía el papá de Contre, aún me gusta, desentona con su fachada de ladrillo a la vista, sus balcones amplios y sus ocho pisos; las demás construcciones alrededor del parque de Belén son bajas y dan su cara con diversos colores pastel. Pero este edificio era distinto, era como una torre profunda y angosta que había encallado por error en el parque de ese barrio viejo. Por eso no me gustaban las historias de Contre, los fantasmas pertenecían a otra Belén, a la de las casas bajas, las verjas, los colores pasteles y el granito.

Aun así, cuando ya había reunido fuerzas para ir a donde estaban los demás, apareció un acuario de fantasmas. Se movían lento, en un compás hipnótico, como pinturas vivas que se deslizaban suavemente por el suelo, las columnas y el techo bajo del parqueadero. Me sentía sumergido en un estanque, mientras ligeras presencias nadaban cerca. Mi sombra pequeña avanzó al compás del acuario, otros fantasmas o los mismos, el claroscuro en el parqueadero de la torre encallada, y todo verdoso y amarilloso y oscuro.

Tres versiones del costado del pez

Pasando por el costado del pez, María Auxiliadora, la iglesia de Cádiz, con su forma de proa / que emerge blanca / con su cruz seca / del suelo verde / cargando peces / de hueso falso / tallados fijos / a lado y lado / de la proa alta / que emerge blanca / bajo un sol claro.

Aunque era de noche, la calle era clara, familiar; la cruz no se veía sobre el cielo negro, pero el murmur-sacro de la misa alcanzaba a llegarme; un sutil tapete de hojas bajo mis zapatos crujía y avanzaba sobre un andén irregular cuyas lozas habían sido levantadas o agrietadas por las raíces de los árboles; había olor a ceniza, como a tierra ahumada, como si caminara a través de los retoques pesados de un pintor de paleta gris; dormitaba tranquilo entre la noche y el silencio de ese barrio; el aire cálido estaba quieto sobre la calle del costado del pez, cuando una ráfaga me dejó despeinado.

Corrió con ganas, la ráfaga ladrona que me había quitado una desleída gorra apestosa... corrí con ganas rasgando el aire quieto... sin razón puse todo el empeño y la velocidad... una cuadra después las yemas de mis dedos casi tocaban a la ráfaga ladrona... el giro en una curva y el choque de dos cuerpos en carrera... me levanto rápido y vuelo hacia el otro cuerpo que se intenta incorporar... una patada con ganas y sin odio, y el otro cuerpo se estremece... otra patada que conecta mi electricidad con el cuerpo quejoso... una tercera patada aplasta el bulto lloroso entre el caucho de mis zapatos y lo oscuro del pavimento... unas voces emergen furibundas y le dan nombre a la masa apisonada... reviento en vuelo por las calles negras y familiares... cuando caigo sin aire, extrañado de mi cuerpo, ya estoy lejos, lejos del costado del pez.

Una entrada y diez imágenes del Nuevo Liceo

En el centro histórico de Ibagué, a media cuadra de la Plaza de Bolívar, sobre una estrecha carrera segunda, media cuadra arriba de la calle décima, entre la marfilosa torre del palacio de justicia y una cevichería cavernosa, hay una fachada colonial coronada con dos simétricas hileras de pequeños balaustres, bajo la corona cuatro altas ventanas grises con rejas forjadas en motivos rectos y eses espirales dan la cara entre dos puertas también grises, una de madera clausurada y otra de metal que cuando se abre lleva al zaguán de una educación primaria tradicional de Ibagué, conocida como el Nuevo Liceo, que comienza pasando aquella puerta gris y metálica de la entrada, el zaguán y la contrapuerta, hacia el patio de entrada, pequeño y cuadrado, con flacas columnas que delimitan el espacio cubierto, y cuya distribución es una herradura de ángulos rectos bajo tres lados de cubiertas inclinadas, de la cuarta pared surge una elevada formación de piedra a manera de una tosca y sacra cueva para una estatua de la Virgen, a cuyos pies continua la estructura pedregosa para formar, en frente, una pileta rectangular de piedras planas en cuyas aguas solía nadar una tortuga, y para completar el espacio abierto, dos jardincitos de flores variadas solían nacer a lado y lado de la pileta.

1. Todos los viernes se rezaba el rosario en el patio de entrada, siempre los misterios dolorosos, la agonía en el huerto, la flagelación, la coronación de espinas, la cruz auestas y el camino al calvario, y la crucifixión y muerte, todos sentados en la herradura cubierta mirando hacia la pileta, hacia la cueva de la virgen, donde se ubicaba el grupo al que le tocara dirigir el rosario ese día.
2. La directora Dálila solía hacer reflexiones didácticas, recuerdo su cómica expresión de dolor personificando a un niño que metía el brazo en un trapiche; la verdad, nunca entendí esa reflexión, pero me perturbaba la imagen de un niño que metía sus brazos como si fueran caña a esa

máquina trituradora y su sangre se escurriera roja como si fuera guarapo ambarino.

3. En el salón maderoso de primero, todo forrado de un café oscuro, con pupitres chocolate, con sonidos astillados, una vez realicé las comas comiendo, pero a la profesora Arabella no le hizo gracia: ella estaba haciendo un dictado y cada vez que decía “coma”, yo comía una crujiente galleta de un paquete que tenía a mano, así que por cada coma un sonoro “crac” rebotaba por las vigas del salón.
4. En el piso del patio de entrada, en una esquinita, justo al lado de la entrada del corredor que llevaba al resto del colegio, había una baldosa que decía “Bogotá” y mil novecientos... algo. Cuando estaba en grado segundo, alguien me dijo que el colegio en realidad estaba en Bogotá, pero que cuando salíamos, por un encanto de la bruja del bombillo verde, volvíamos a Ibagué.
5. En el patio de segundo había una luz verde, detrás de un cristal, un verde de esmeralda encendida que se veía desde cierto ángulo, en algunos momentos del día. Se decía que era una bruja, la verdadera dueña del colegio.
6. Cuando estaba en grado preparatorio, me dieron un trofeo por pararme en frente de todos los alumnos y de la cueva de la virgen, para recitar unos tristes versos titulados “El burrito en la escuela”.
7. Había una leyenda que circulaba por el colegio. Comenzaba por la curiosa pregunta: “¿Por qué no hay puntillas en el piso de segundo?”. El piso de segundo era el segundo piso de un espacio contiguo al patio de entrada, con una estructura similar a este. Una sombría escalera, que estaba encima de lo que decía era la casa de la bruja del bombillo verde, conectaba este patio con un segundo piso. Este piso era de madera y crujía; según la leyenda, uno no debía buscar puntillas clavadas en el piso para desmentir aquella pregunta, pues aparecía una niña cuya habitación había sido lo que fue después los salones de segundo; a la niña la habían matado unas puntillas sueltas, la encontraron clavada al piso; por eso yo

siempre miraba al frente durante las clases, no fuera que por estar mirando al piso encontrara por casualidad una de esas fatales puntillas.

8. Mi mamá me cuenta que cuando yo cursaba kínder, solía terminar con prontitud las actividades que ponía la profesora Ligia, me salía por la parte lateral del salón e iba a un patio conocido como el patio grande y corría de un lado a otro. Lo único que recuerdo es la sensación de amplitud al correr en un sitio que durante los recreos siempre estaba lleno de niños grandes.
9. En el hall de danza me escondía detrás de unos arrumes de sillas para que no me tocara bailar, pues siempre confundía la izquierda con la derecha. Veía desde mi escondite, como a través de una ventana, a mis compañeros, que hacían esos movimientos inoficiosos, y que no se parecían a la forma en la que yo corría de un lado a otro moviendo las manos, siguiendo un compás que no se parecía al bambuco.
10. “Mineeerva viiva luuuces / Difuuunta-y prooonto naaazca / en Este claaaustro amaaado / Aurooora de..speraaanzas”. Creo que así decía el coro del himno del colegio. Yo lo cantaba con fuerza, alargando y musicalizando las vocales, saboreando las sílabas, me gustaba sobre todo el último verso, me gustaba como sonaba; por supuesto, nunca tuve la menor idea de lo que significaban esas palabras juntas.

A-PUNT-ES EN LITERATURA (PRÓLOGO META-REFLEXIVO)

You wake up lost in an empty town
Wondering why no one else is around
Look up to see a giant boy
You've just become his brand new toy
No escape, no place to hide
Here where time and space collide

Twilight Zone - Rush

El direccionamiento de una lectura reflexiva hacia algunas páginas literarias construye estos puntos. *A-punt-es en literatura* tiene como sustrato el espacio urbano representado en algunas obras literarias que, de una u otra forma, apropian la ciudad de Ibagué. La selección de estas páginas y sus espacios fue azarosa, encontré por el camino algunos nombres, algunas líneas, algunos versos; encontré recurrencias que vislumbraban algunos intentos de literatura urbana. Sin embargo, faltaría una búsqueda sistemática más profunda para pensar una historiografía de estas letras.

Como referente para estas lecturas tomo parte de los planteamientos de *Las reglas del arte*. Aquí Bourdieu plantea una serie niveles para ciencia de las obras culturales. Se parte del último nivel en el cual está el habitus como el conocimiento adquirido, la trayectoria vital, de un potencial agente de una obra cultural. Con el capital simbólico, que resulta ser el habitus, se entra en la dinámica del campo para ocupar, tomar y/o proponer una posición que entre en la lucha con otras posiciones. Sin embargo, esta posición debe ser algo concreto; en el campo literario está la obra como la puesta en forma de una toma de posición determinada. Esta obra a través de sus estructuras materiales plantea la toma de posición, pero de una forma en la que el mensaje se dice sin decirlo (Bourdieu: 63-65).

Estos *A-punt-es en literatura* tejen una pequeña trama en la comprensión de algunas de las posiciones estéticas de obras que toman el espacio de Ibagué como referente. A pesar de que casi todos estos puntos cuentan con un aparato crítico de un orden analítico- interpretativo, las impresiones y apreciaciones en el cuerpo del texto plantean una mirada sintética de su objeto.

Dos versos sobre la Tercera

Un paseante apurado pasa por aquí, quizá, sin mirar atrás. Otros han quedado atrapados, como en un bucle, en la repetición de las calles, en la experiencia de unas calles que no cesan.

Prendidos de estas calles, algunos consideran la fatalidad de la ciudad y sus fantasmas, algunos otros ven con ojos agridulces lo cultural e histórico del transcurrir; allí siempre hay alguien como experiencia y representación. Pero ahora solo recordaré un verso alfarero de un poeta de apellido Yepes, un cesareense que condensa una imagen de la carrera tercera en los versos: “ascensor: para subir y / bajar a ninguna parte”²³.

Con sencillez y fuerza, esta imagen hecha de versos me deja encantado. Allí el encanto es ese momento en el que la palabra *ascensor* toca la calle en la cabeza

²³ *Ibagué, una ciudad en medio del sueño* es una compilación de poemas del escritor José Hilario Yepes. Cada poema es un espacio de la ciudad en un temperamento estético (Cf. *La Ibagué de Pérez Salamanca*, en este trabajo); los poemas impactan como estampas, todo son breves y construyen una imagen del espacio modelado. Recordemos que la función poética está orientada hacia el MENSAJE. “Esta función, al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos” (Jakobson, 358). Esto, hasta cierto punto, le da a los signos el carácter de autorreferencialidad, ya que los signos no son las cosas y en algunos casos dejan de ser simplemente referentes de las cosas. Así que se busca estudiar la capacidad del “mensaje por el mensaje” (Jakobson, 358), es decir, la capacidad del signo en su propio universo referencial. Visto desde esta perspectiva, el conjunto las imágenes que construye Yepes es en sí mismo una cartografía poética; en el caso específico de la carrera tercera, la metáfora del ascensor emerge en su autorreferencialidad, para construir símbolo en su relación con el espacio concreto de la ciudad.

de quien escucha el poema. Hay quien puede ver en ese contacto conversaciones a pedazos que suben y saludos efusivos que bajan, gritos indignados que suben y dineros públicos que bajan, olores rancios que con el calor suben y pequeñas lozas que desmoronadas bajan, un tránsito de cuerpos que sube y baja a ninguna parte. El ascensor, metáfora encontrada por un costeño que ha hecho de Ibagué su casa.

Emergencia de la ciudad

En este cruce atropellaron a negro. Claro que no estoy seguro si fue en este cruce, pero era de noche y el golpe cerró la antología en la que negro era el último personaje²⁴. Lo más probable es que negro esté muerto y su voz sea una de esas tristezas parlanchinas que se congelan en un instante eterno.

No, creo que este no es el cruce, pero es lindo pensar que sí. Es lindo pensar que negro dice que si seguimos derecho, derecho, varias cuabras al fondo, aparecerá el estadio de fútbol; y contará la vez que se pasó de lateral sur a la zona de graderías, ¡Cómo corría! ¡Qué espectáculo!, negro le reclamaba al estadio y a la ciudad un mejor lugar. Al menos sabe que ese lugar puede estar en graderías, saltando la malla, pero no está detrás de la reja de la universidad con esos estudiantes sin plata. Por eso creo que negro dice que sigamos derecho, derecho, porque si giramos a la izquierda, llegaremos a la universidad.

²⁴ Elmer Jeffrey Hernández es el autor de *Lateral Sur*, el cuento que cierra el libro *Cuentos del Tolima. Antología crítica*. (2011). En la narración la ciudad emerge a través de la voz de un personaje que, después de ser atropellado por un auto, le habla a un interlocutor ausente, su mamá, desde un espacio-tiempo inespecífico. El personaje, un joven, integra en su relato su labor de cuidar carros y ayudarle a su mamá, su opinión sobre la universidad, algunos detalles de un viernes en la noche, un partido de fútbol. En su sintaxis los distintos elementos nos muestran espacios urbanos apropiados por un personaje ubicado en una estratificación social. El personaje urbano surge en acto de poder ser en esos espacios (el parqueadero, el estadio, la calle, su casa). “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” (Giraldo, xiv).

Es curioso, la voz de negro emerge de un espacio indeterminado, como si además de haber escapado de lateral sur, también hubiera escapado de graderías y de cualquier otro espacio de la ciudad²⁵.

Ah, ese pillo que salta mallas y tapias y también se escapa un momentico de su madre; a ella le duele la cabeza de tanto parir y de tanto hacer arepas. Es a ella a quien negro le habla, es una confesión, aunque quizás ella lo sepa todo: el manicomio de lateral sur emerge con la ciudad²⁶.

Pero al final lo único que sé es que a negro lo levantó de un golpe la ciudad, como si un sino fatal lo ligara a lateral sur, a cuidar carros, a voltear arepas, a ser perseguido por los ojos de su mamá. A negro se lo llevaron revolcado por la noche, por los vestidos de viernes, por los ojos de su madre en los ojos de otra mujer, por los universitarios sin plata, por las luces, por un carro, el pavimento, el espacio y el instante.

²⁵ El espacio de enunciación que permite la voz del personaje es el cuento mismo; y aquí el espacio de enunciación y lo enunciado se desarrollan en la manera como el personaje apropia los espacios: en el parqueadero ofrece un servicio no institucional urbano, pero sí dentro de la informalidad de la ciudad; se pasa de lateral sur a graderías burlando los instrumentos de vigilancia y control (la malla y la policía). Lo enunciado muestra la búsqueda de un espacio por apropiar, pero al personaje lo atropellan como si a su vida le figurara un estilo un espacio dado en la estructura de la ciudad. “El gusto, propensión y aptitud para la apropiación (material y/o simbólica) de una clase determinada de objetos o de prácticas enclasadadas y enclasantes, (enlazadas y enlazantes) es la fórmula generadora que se encuentra en la base del estilo de vida” (Bourdieu citado por Cardona, 41).

²⁶ Y a propósito la sintaxis entre tres citas: “Del otro lado de los muros del internado no sólo se encuentran pobreza y locura, sino rostros bastante más variados, y siluetas cuya estatura nos siempre es fácil de reconocer” (Foucault, 126). “Y de moneda en moneda logramos las entradas para lateral sur: las más baratas, mamá. Y el partido estaba muy bueno, aunque desde allí no se ven bien las jugadas. Uno entra a lateral sur como por hacer alboroto, y saltar y cantar y a acompañar al equipo del alma.” (Hernández en Ladino et *alii*, 373). “Esa zona lateral sur, en la que hay fiesta colectiva, desde el afuera tendría otra dimensión, cercana a manicomio o presidio –atendiendo Foucault- [...]) (Ladino en Ladino et *alii*, 380).

La canallada del barrio

Once historias se desenvuelven entre el trazo del dibujo y el decir de la palabra. Varios culpables y varios cómplices se reconocen como artífices de los trazos y de los decires. Una portada de fondo sepia y azulosos frentes anuncia el producto del taller editorial donde se dieron cita los culpables y los cómplices. El logo del Ministerio de Cultura Nacional es un broche en la contraportada, significa una beca de edición ganada por Artemio, el taller editorial del que surgen *Escritos de barrio. Historias de canallas*.

En una media tarde perezosa, le pregunté a uno de los culpables sobre el proceso detrás de las once historias, le escudriñé sobre la expresión *canallas*, le rebusqué su visión de barrio, le indagué a propósito de la ciudad; obtuve algunos rodeos y muchas risas, una risa que parecía simulación, pero era sincera. Debí haber hecho falta más de una cerveza, más tiempo y calma, más charla y menos afirmaciones de prólogo.

Ahora, por el momento, solo he podido fabricar una expresión para algunas de esas once historias. Difícilmente, cada expresión podría figurar una justicia estética, pero es un juicio sincero que proviene de una lectura que conjuga el título del libro y mis preguntas sobre Ibagué como espacio.

En *Uzulo, sangre y miedo*, no hay barrio, ni ciudad; hay aldea, hay clan, hay un canalla fundacional, un triste mal absoluto en la voz de uno que se dice de mala sangre; al final, creo que perturba, no el relato en sí, sino la idea de que somos herederos de Uzulo, de su imposibilidad de retorno a la aldea, de su dudosa valentía, de su alegría sociópata. Perturba, en una bochornosa lectura, que la tumba de su soledad tenebrosa fue abonada con la sangre regada por los colonizadores.

En otras tres historias, no hay barrio, no hay ciudad, no hay espacio; hay personajes y hay situaciones, que buscan ser despreciables con desesperación, pero no, y no hay espacio. En *Mi hermana* un niño se alegra, en una lamentable prosa, de que su hermana esté en coma; en *La Estrella de la muerte* y en *Reunión Familiar* hay dramas y perfiles tan caricaturizados que parecen una triste parodia de noticias amarillistas.

En *Sicarios en la plaza* hay ciudad, hay trama urbana, hay un pensamiento mágico-religioso que tiene injerencia en las balas gratuitas y en los odios infundados; es la plaza de una ciudad sin salvación, heredera de aquel Uzulo. Claro, es lugar común y prosa común, tropezada, aunque enérgica; sin embargo, como en Uzulo, no es el relato lo perturbador, sino pensar que ese sentir es inherente a la ciudad y todo trazo solo puede propagar el terror.

En *Sara* hay vecindad y en *Malos hábitos* hay barriada, en los dos hay un gótico suburbano, romántico y perturbado, que plantea la serena necesidad de la muerte. No hace falta explicar el latido juvenil y la tierna emulación (de los emuladores de Poe) presentes en estos relatos.

El laborioso es un interesante relato, sobrio y charlado. Guillermo y Raúl, dos convictos, intentan comprender la figura de Arnulfo, el laborioso, el mediocre, el engatusador. Al final, el lector es el tercero en la conversación y sin darse cuenta, vislumbra lo oscuro que es Arnulfo, imposible de resolver, una inercia laboriosa, desesperante de vacío. Si bien no hay mucha ciudad, ni el espacio es el protagonista, sí hay un Arnulfo, escrito con buen pulso, como los que alguna vez uno se encontró en los andares de Ibagué.

La Ibagué de Pérez Salamanca

...en 9 tesis y unos versos...

La Ibagué de Pérez Salamanca²⁷ es...

1. ...la expresión de una obsesión por una ciudad.
2. ...la memoria viva de una mirada nostálgica.
3. ...la construcción de una prosa folclórica autóctona que se niega a dialogar con revisiones de estilo.
4. ... la intención primordial para tejer historias sobre una Ibagué múltiple.
5. ...el intento valiente y reiterado de escribir una ciudad.
6. ...el fracasó de mirarse y no encontrar otra forma de narrar el tejido urbano.
7. ...un compendió autoconsciente que acumula títulos para dejarle a alguien una Ibagué escrita.
8. ...la búsqueda de una identidad en una escritura tan memoriosa que resiente cualquier reinvención.
9. ...la cristalización de una toma de posición romántica que pone sus ímpetus en la elaboración de constantes expresiones afectadas²⁸.

²⁷ Camilo Pérez Salamanca (1949-) es un periodista y escritor tolimense, nacido en China Alta, vereda del municipio de Ibagué. Ha escrito más de una docena de libros (entre crónicas, cuentos, poesías, ensayos), en los que Ibagué está como una obsesión constante. Su escritura es una memoria viva y tiene la afectación del que parece leerse solo y se niega repensarse. Con todo, su obra es un valioso punto de referencia como escritura de ciudad y memoria de espacios.

²⁸ Los juicios sintéticos que componen este punto tienen como sustrato teórico los conceptos de toma de posición y puesta en forma de Bourdieau. Para entender el concepto de “toma de posición” es necesario abordar una noción del concepto de campo: “El campo es una red relaciones objetivas (de dominación, de subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones” (Bourdieu: 342). Los elementos composicionales del campo son las posiciones y las relaciones objetivas entre éstas. Justamente, esta clase de relaciones son las encargadas de definir las posiciones, ya que una posición se define por la clase de relaciones que tiene con el resto de posiciones del campo. Aquí entra el reparto de poder en el campo cuya dinámica legitima ciertas posiciones sobre otras. Hay entonces en el campo una lucha entre las

distintas posiciones mediante relaciones objetivas para lograr una preponderancia en la dinámica del campo mismo.

Con respecto al campo literario, “A las diferentes posiciones (que en un universo tan poco institucionalizado como el campo literario o artístico sólo se dejan aprehender a través de las propiedades de sus ocupantes) corresponden tomas de posición homólogas, obras literarias o artísticas evidentemente” (Bourdieu: 342-343). Según esto, en la dinámica del campo literario la lucha de las posiciones está dada por las propiedades mismas que se pueden aprehender en la obra artística concreta. Con todo, se intuye que si bien la toma de posición no es la obra misma en su materialidad, se puede rastrear, construir y analizar a partir a partir de las propiedades concretas de la obra.

En este orden de ideas “las tomas de posición (obras, manifiestos o manifestaciones políticas, etc.) que se pueden y deben tratar como un “sistema” de oposiciones para las necesidades del análisis, no son el resultado de una forma de acuerdo objetivo, sino el producto y el envite de un conflicto permanente.” (Bourdieu: 345). En la obra hay una toma de posición que ocupa una posición dentro del campo y de acuerdo a la propuesta y propiedades de la obra misma se entra en el juego de poder dentro del campo. Por supuesto, este sistema de relaciones puede generar conservación o transformación de acuerdo a las posiciones ocupadas y en lucha en un momento específico.

Todos los que penetran en el campo se ven sometidos a su mecánica de lucha entre las posiciones. En el espacio de las tomas de posición se puede en un momento determinado dar una transformación radical. Esta estará dada por la preponderancia de una posición subversiva, la cual se impone al campo del poder de una posición legitimada. Por supuesto, esto tendrá como consecuencias, entre otras cosas, la apertura de una nueva gama de posibles dentro de las posiciones tomadas o por tomar.

El espacio de los posibles está entre las relaciones de las posiciones y las tomas de posición. Se presenta como la potencialidad de tomar una posición y la posición tomada, “el espacio de las tomas de posición realmente efectuadas tal y como se presenta cuando es percibido a través de las categorías constitutivas de un habitus determinado” (Bourdieu: 348). Resulta muy importante este aspecto en relación con lo comentando sobre la transformación del campo, ya que es necesario que de alguna forma en estado potencial exista la un vacío estructural que pueda ser llenado por una posición subversiva.

Ahora bien, cuando se habla de una toma de posición efectuada o llevada a cabo se está hablando de llevar la toma de posición a un plano concreto material, es decir, hacer la obra artística en su materialidad. Esto se llamará de ahora en adelante “puesta en forma”, y es justamente lo que continuación explicaremos a partir del planteamiento de Bourdieu.

La toma posición a pesar de que ya está en un plano simbólico concreto aún no tiene una expresión concreta definida. Ésta está dada por la “puesta en forma”, que en el campo literario tiene su concreción a través de los espacios, los acontecimientos, el sistema de personajes, entre otras cosas.

Y ahora los versos sobre un corredor: “Carrera tercera, / por donde sube la primavera y bajan los inviernos, / jardín móvil de pétalos humanos”²⁹. Estaciones inexistentes en estas latitudes son imagen para unos versos ciegos de paraísos, que ven flores donde hay palmas raquílicas; los versos aman su propia derrota, son cándidos al ver un mundo pastoril en medio de un ascensor caluroso a ninguna parte. Y el poema se extiende y se extiende... entonces lanza esta estampa sobre un hecho particular: “río de adoquines que el alcalde Jorge Tulio Rodríguez / en las auroras del segundo milenio estampó sobre su suelo / para que las divas regaran de fragancias la ciudad”³⁰. Arriada entre adoquines, auroras, divas y el cacofónico nombre de un alcalde, la carrera tercera de este poema (quizá el único en su especie, al ser una oda específica a este espacio) confirma el retrato de pastores, mientras un encabezado de periódico anuncia: “A 10 años de cumplirse las obras de peatonalización de la carrera Tercera, el municipio no cuenta con presupuesto para su recuperación”³¹. ¿Y dónde regarán fragancias las divas, si los pétalos que suben primaveras no alcanzan a tocar el suelo en su caída, cuando son congelados por inviernos presupuestales que bajan queditos, por la tercera, desde la alcaldía?

Camilo Pérez Salamanca es un escritor inevitable, fatal, malo a su modo, bueno a su modo, es símbolo de una triste prosa folclórica, pero también de una valentía memoriosa que fabrica historias. Contraposición manierista y amalgama barroca, su obra inconscientemente comprende el mestizaje pegajoso del original *Metaima* e hispánico Valle de las Lanzas. Con extrañeza romántica, sonrío y digo *Pérez Salamanca es Ibagué*.

²⁹ *Piel de la ciudad* (2011) es un libro de poemas de Camilo Pérez Salamanca que resulta interesante para este trabajo, ya que los diferentes poemas tienen objetos diferentes espacios de la ciudad. Aquí se tomó el poema sobre la carrera tercera (25-27). Cf. *Dos versos sobre la tercera* (en este trabajo), en el que se aborda otro poema sobre la tercera, pero en los versos de José Hilario Yepes

³¹ <http://www.elnuevodia.com.co/nuevodia/tolima/ibague/190361-sin-plata-para-recuperacion-de-la-carrera-tercera>

Crecer en la noche

Solirio figura el descubrimiento de una ciudad en la arquitectura de una propia existencia. Se trata de una niña, una jovencita, cuya voz viva y muerta lleva el relato. Los diferentes estadios de tal relato corresponden a episodios formativos de la vida Solirio³², hasta que entra en *La noche infinita*³³. Esta historia tiene potencia y tiene ciudad³⁴, pero no tiene lenguaje. Solirio habla de leyendas, cuenta eventos de su cotidianidad, habla con recuerdos espectrales, narra su formación intelectual y musical, observa su propia muerte y su propio fantasma; todo ello se hace con una Ibagué siempre allí, siempre como un espacio inherente al relato³⁵. Y sobre estos eventos esboza Carlos Andrés Oviedo, un

³² Se puede pensar este relato como una novela de formación desde el *Bildungsroman*. El término alemán “Bildungsroman” ha tenido una significativa genealogía dentro de los estudios literarios desde el siglo XIX hasta nuestra época. Su desarrollo ha sido marcado por su concepción como género novelístico en cuanto a “novela de aprendizaje”, “novela de educación” o “novela de formación”. En su definición más simple es un relato que cuenta el crecimiento de un personaje hasta entrar a la edad adulta, haciendo un énfasis estructural en aquellos episodios decisivos en la construcción de la identidad del sujeto en cuestión. Sin embargo, a lo largo de su historia crítica, el género ha sido conceptualizado y usado de diferentes maneras. En primer lugar se debe reconocer que este género obedeció a la puesta en forma de aspectos literarios y extraliterarios de la Alemania del siglo XVIII (Rodríguez, 51). Luego, establecido este origen histórico, también se debe reconocer el uso y abuso de este término en la crítica y teoría literarias (Rodríguez, 29). En el artículo “Modernist Studies and the Bildungsroman”, Tobias Boes elabora un recorrido por las concepciones y discusiones a propósito del “Bildungsroman”. Por supuesto, con esta problemática en mente, puede decirse que la *formación* es la columna del relato; sin embargo, no hay paso a una vida adulta, ya que Solirio muere para condensar la metáfora que da nombre a la novela. Así que como toma de posición queda la duda sobre la muerte como una interrupción definitiva en el proceso de formación, pero sin una construcción de *Bildungsroman*, sino más bien como un romanticismo juvenil de una lúcida sensibilidad que fallece joven.

³³ La novela *La noche infinita* fue publicada por Caza de libros, impresa en Ibagué y presentada en el marco de la *Filbo* 2013.

³⁴ Con todo, esta novela resulta un punto de referencia para el panorama de la literatura que apropia Ibagué como espacio urbano.

³⁵ Bajtín propone una unidad espacio-temporal moldeada desde la forma estética a la que llama cronotopo. Esto no solo se trata del espacio y tiempo en sí, descritos en una obra, sino que es la construcción de sentido a partir de las formas espacio-temporales presentes en una obra. *La noche infinita* está construida sobre un cronotopo constante que, a su vez, se desenvuelve sobre la idea de *formación* del Bildungsroman. Así, los

narrador de carne que apuntala las palabras de la novela, pero que construye una forma poco depurada e inocente³⁶. Aun así, este escritor proyecta más relatos urbanos; la experiencia quizá sirva para figurar *otra* Ibagué.

diferentes estadios de aprendizaje en la vida de Solirio se construyen sobre una cierta visión de ciudad, que además se mueven sobre unos años presentes y futuros. Podríamos tomar como ejemplo la visita al balneario, los comentarios sobre el frío de antaño en la ciudad y la hacienda fantasma y fundacional de Ibagué (Oviedo 25-45). Además resulta curioso que, a pesar de que la columna vertebral son los relatos de formación, siempre sea constitutivo un tono melancólico y nostálgico, impuesto por un narrador que se olvida constantemente de Solirio y le arrebató la voz.

³⁶ Si bien se ha visto en esta novela una iniciativa interesante en cuanto a Ibagué como espacio urbano, es importante señalar el descuido estilístico que deja sobre la marcha esta obra literaria. En literatura una cosa es la construcción autónoma del lenguaje, la palabra como material, independientemente de todo; otra cosa es el descuido formal que quiera ponerse una máscara estética. Se puede tomar como ejemplo panorámico la doble voz que lleva la novela, una perteneciente a Solirio y otra al narrador; la cuestión es cómo Solirio, como heroína hablante, pierde su consistencia como niña-personaje, cuando se ve constantemente infectada por juicios y apreciaciones que no parecen ser de ella, sino que el narrador la está usando en una posición monofónica. También hay situaciones como la risible intervención retórica de Simón Bolívar o la forzada expresión de “el viejo mete-saca” para una reflexión sexual. Pero sobre todo lo que ocurre con la novela es el hecho de que la personalidad sensible y romántica de Solirio termina por hacer una apuesta en la nostalgia del lugar común, lo cual presenta una monofonía inocente, no de parte de la protagonista, sino del artífice detrás de ella.

PUNTEOS

We'll share a drink and step outside,
An angry voice and one who cried,
'We'll give you everything and more,
The strain's too much, can't take much more.'

New Dawn Fades – Joy Division

Puntos, marcas, trazos sobre una textura digital; *punteos* es una sección en la que los puntos se agrupan en afinidades espaciales e imaginarias, un brochazo de indicios con formas textuales. Su argamasa en bruto, el sustrato, proviene de un múltiple recorrido de los espacios: hay recorrido vivencial presente, apuntes mentales de un observador atento; hay recorrido de documentos, datos necesarios que aportan material a cierta comprensión de los espacios; hay recorrido de testimonios, palabras de vivencia y apropiación de espacios.

Todo este sustrato en su posibilidad expresiva va configurando lo que De Certeau llama *la enunciación peatonal*, cuyas tres características son: lo presente, lo discontinuo y lo “fático” (110). Este filósofo francés plantea que el caminante en su apropiación de un orden espacial actualiza el mismo en la medida en que obra una operación de selección en lo andado; esto genera un presente que configura una discontinuidad, pues, en otras palabras, se trata de una edición significativa del espacio (110-111). Así, la *enunciación peatonal* surge *del hecho* de que el caminante realmente apropia una parte de las posibilidades del orden espacial, es decir, se da una relación entre el horizonte de apropiación de un caminante y el horizonte de posibilidades de un orden espacial.

Así vista, la labor del caminante puede llevar su enunciación a la configuración de una retórica del andar (De Certeau, 111). Del proceso emergen figuras y *punteos* intenta moldear una que otra. La particularidad de esta sección es que, a diferencia de las otras donde cada texto es un punto, aquí cada texto es un grupo

de puntos, se piensa como unidad recompuesta de fragmentos que avizoran un todo, y en la presentación cartográfica son marcadores conectados en la búsqueda de una figura. De esta forma, en *punteos* se puede encontrar...

... el recorrer de una sola cuerda, una sola carrera que determina el sospechoso limbo de un hombre (*Un primerazo para el recién-venido. Carrera punteada en 14 paradas*).

... una discontinuidad en el acercamiento a espacios que tuvieron un aire imaginado de música para pensar el título de Ibagué, ciudad musical (*Y un imaginario musical en cuatro grados*).

... la delimitación de un espacio vivencial a través de tiempo y sujetos (*Los límites del barrio*).

.... la breve construcción de miradas que en un recorrido exterior-interior penetran en apropiaciones íntimas de lugares (*La intimidad de la casa*).

La intimidad de la casa

La casa de los Parrales

La mirada abarca una cuadra inacabada de ladrillo a la vista en casas seriales de dos pisos, cuyas caras inclinan faldones cobijados por tejas de cerámica, abren puertas metálicas blancas y cuelgan pequeños balcones. La mirada se acerca y entra por una de las puertas metálicas, recorre una sala-comedor con paredes blancas de textura corrugada, muebles pequeños y vista a una cocina, vecina de un patio de piso rojizo. La mirada sube unas escaleras curvas de trama plástica y se asoma a uno de los cuartos, de piso alfombrado. La mirada se detiene en la cama-cuna de un bebé que duerme. La mirada se interna en el sueño del pequeño niño, cuya fascinación por ese espacio proviene de sentir la alfombra cuando gatea por su cuarto, percibir la diferencia en su piel entre las motas de la alfombra y el piso encerado del resto de la casa.

La casa de Interlaken

La mirada baja por la carrera 8 buscando una puerta café en la conjunción entre la calle 19 y la Avenida Guabinal. La mirada pasa por amplias fachadas rectangulares, en su zigzag por Interlaken, nombre alemán, nombre de comuna suiza, para un barrio de arquitecturas amplias, variadas y extranjeras, símbolo de una clase de finales de los cuarenta, que moldeó sus límites de barrio con cierta distinción en una zona próxima al centro. La mirada se acerca a su destino, deslizándose por la calle 19, alguna vez límite de la ciudad al occidente. La mirada dobla una de las esquinas de la intersección buscada y se detiene en una fachada vinotinto, rectangular y estriada. La mirada se mete por una de las ventanas del primer piso y comienza a perseguir a unos niños que corren en el óvalo que, en su recorrido, traza el comedor, la cocina, el patio, el garaje, la sala, el comedor... vueltas y vueltas. La mirada se interna en el gusto de uno de los niños que piensa que esa la casa más linda y grande de la ciudad, pues tiene

muebles en madera con diseños tallados y terminaciones anilladas, asimismo siempre hay pan mariquiteño en la mesa, caramelos en un tarro y una señora de cabello plateado prepara el mejor cuchuco del mundo, además en el segundo piso hay unos cojines con los que se puede armar casitas y una vitrina con libros de muchos cuentos.

La casa de América

La mirada abarca parte de la ruta fúnebre al cementerio por la carrera primera. La mirada se detiene en una esquina, en una casa cuyo antejardín está lleno de rosas rosadas. La mirada se acerca a los pétalos suaves y húmedos, al giro manierista de las espinas que siguen el camino de los delgados tallos. La mirada recorre los marcos de granito que delimitan la tierra de los rosales, luego entra por la puerta a una casa de una planta. La mirada salta unas vitrinas llenas de misceláneas y chucherías, evita el comedor tomando un pasillo que la lleva a tres habitaciones en galería; por una de ellas se sale a otra habitación y al patio, donde un loro verde come mojicón con leche. La mirada se da la vuelta y se da cuenta de que ha sido seguida por un niño de pasos silenciosos, que observa distraídamente al loro y a un naranjo que está allí en el patio. La mirada se aparta cuando una señora aparece y le dice al niño que es de mala educación no saludar, con dulzura le reprende por la costumbre de meterse por las habitaciones para salir al patio y no pasar por el comedor, la cocina y la sala para saludar a todos. La mirada observa los ojos del niño, confusos sobre la entrada a esa casa, pues si hay dos caminos, el del comedor y el del pasillo de habitaciones, por qué debe ir por el que está más lleno de gente, besos y preguntas reiterativas.

La casa de Piedrapintada

La mirada abarca una cuadra escrupulosa que sale a la Carrera Quinta. La mirada sigue una secuencia de casas de una planta, cuyas fachadas dibujan una austeridad llena de pequeños detalles, una distinción de puntuales elegancias. La mirada detalla un farolito allí, ciertas ventanas salientes allá con sombreritos tejados, una fuentecilla en el antejardín. La mirada se mete por debajo de la puerta de una de esas casas, allí encuentra una sala con sillones pesados y, sentado en uno de ellos, un señor cuyos cabellos blancos relucen intensamente en el claroscuro del lugar. La mirada se aventura por un pasillo que parece no conocer la luz, sigue la senda oscura y no sabe cómo sale a un cuarto, donde un niño saluda a una figura fantasmal y arrugada que sonríe. La mirada se refugia en la boca abierta del niño, quien piensa que la cama de esa habitación es tan alta que los que duermen allí deben vivir con miedo a caerse mientras duermen.

Los límites del barrio

Sur: Arkas y Germán E. Arbeláez y Cía.

ἀρχή, esa palabra griega, ya presente en la artificiosa lengua de Homero, con la que se designaba “origen”, “comienzo”. Es posible que le pareciera una buena palabra al señor Arbeláez, un comienzo, un buen comienzo. Fue en los ochenta, la carrera quinta en su recorrido hacia el oriente tomaba el nombre de Avenida el Jordán. A la altura de los años ochenta y de la calle 64 con carrera Quinta, estaban las primeras etapas del Jordán hacia sur, y hacia el norte potreros; algunos de estos terrenos eran de un sujeto llamado Saúl Parra, que todavía figura en las escrituras de esos predios. Entonces, el señor Arbeláez ve allí un buen comienzo, una zona residencial de clase media, una zona que se diferenciara del medio-bajo del Jordán (que ya tenía más de tres etapas para los ochenta), pero que no aspirara a los estratos encumbrados de Piedrapintada, la cual estaba más al occidente. Aparece la sociedad Germán E. Arbeláez y Cía. junto

con la constructora Arkas. Por supuesto, es poco probable que la palabra griega haya sido el origen del nombre de la constructora, pero es simpático pensarlo.

Centro: Mamá en el borde del mundo

Solo se habían pasado algunas familias –me cuenta mamá–, fuimos de los primeros, los que inauguramos el barrio; eran unas cuantas manzanas, aquí Los Parrales, pero todo era parte de un proyecto de un señor de apellido Arbeláez... Germán Arbeláez; las Arkas, creo que se llamaba la constructora; ellos también construyeron Arkalucía, Arkamónica y Macadamia, todo residencial, todo pegadito, lo único que estaba cerca eran las etapas del Jordán, arriba la novena etapa y abajo de la Quinta, la primera y la segunda etapa, además, ahí sobre la Quinta en frente de esas etapas del Jordán, montaron Arkacentro, que era, pues, la gran cosa, todo un paseo comercial sobre la Quinta, y allá el señor Arbeláez tenía las oficinas de la constructora; todo eso fue con el paso del tiempo, pero cuando nos pasamos recién, en el 86, y usted nació en el 88, estábamos rodeados de potreros, y solo, solo, esto por acá; cómo será que yo sentía... como si estuviera aislada de la ciudad, como si esto no fuera Ibagué, no teníamos ni teléfono; y entonces lo iba a ver a la cuna, a mi bebé, y le cantaba, le cantaba *Los Guadales, Pescador, lucero y río*; a veces no me aguantaba la soledad y cogíamos el Brisas Belén, una busetica que nos llevaba a Interlaken, a donde mi mamá; usted no se imagina, la avenida Guabinal... solo era una calle que era como el límite entre este barrio, Los Parrales, y la novena etapa del Jordán, que recién habían empezado a construir; las calles pavimentadas solo estaban por este sector, de resto eran caminos de tierra y potreros, la carrera quinta era lo único que nos conectaba con el resto de la ciudad, por ahí cogía el Brisas Belén.

Suroriente: El llano de tierra

A los pasos inseguros del niño los seguía la sombra de la mamá. Atardecía. La cuadra de ladrillo a la vista y puertas blancas permanecía silenciosa. El niño caminaba y miraba, caminaba y miraba, frente a la puerta de su casa, sobre un camino de losas de cemento. Es difícil saber lo que piensa el niño, pero es claro que sus pasos solo llegaban hasta cierto punto y se devolvían. Parecía que el corazón le daba un vuelco, cuando notaba que la inclinación del camino aumentaba mientras sus zapatos lo llevaban hacia delante. A veces, de repente, paraba su andar en el límite justo donde el corazón le brincaba y sus ojos boquiabiertos quedaban anclados en un punto más allá de lo que permitía sus nervios y su mamá. Era cruzando la calle, y luego otra calle, un lote diagonal a su casa; era una extensión ocre, entre tierra y roca, resplandeciente de atardecer. Es difícil saber lo que pensaba el niño, pero allí estaba, absorto, de nuevo, como otras tardes, con la mirada pegada al llano de tierra. – ¿Qué miras, amor?– le pregunta la mamá; después de un momento, él se vuelve y sonrío. Lo que pensaba el niño quizá nunca existió, pero años después, cuando del lote vacío surge un conjunto de edificios, el niño recuerda y nombra aquella sensación al mirar aquel llano que atardecía: *era vértigo, era como si ese llano nunca acabara, y mis pasos no podían avanzar más, y mis ojos no podían abarcar más, pero terminaba sonriente y mareado.*

Occidente: Historia de una caseta

Es diciembre y dos niños se esconden detrás de una caseta metálica. Los niños de la cuadra juegan al escondite después de rezar la novena. En esa misma intemperie nocturna, los adultos hablan animosos de la mañana calurosa en la que pintaron diferentes motivos navideños sobre la calle de la cuadra. Los niños siguen escondidos, pero escuchan los pasos de alguien que se acerca; se miran entre sí, saben que si corren los van a descubrir, así que deciden entrar a la caseta, aun a riesgo de ser

descubiertos y regañados por el celador del barrio. Allí acurrucados nadie los descubre; oyen voces, pero no se atreven a levantarse. Escuchan que una señora habla sobre la soledad, los potreros y la seguridad del barrio, otras voces deciden que hay que tener a un celador rondando esas calles, alguien más recomienda un lugar estratégico para poner una caseta. Luego, se oyen risas y comentarios sobre el ayudarse entre vecinos. Suena música, resuenan más conversaciones. Después silencio, silencio y murmuraciones. Entonces, una queja melancólica recuerda unos diciembres en los que cerraban la cuadra y pintaban la calle. Y finalmente, un chillido rabioso rumorea sobre malas miradas y malas acciones. De golpe se abre la puerta, pero desde dentro; los niños ya no caben allí. Cuando se levantan, ven que están en otro lugar, han trasladado la caseta; se ven entre ellos y no se reconocen. Con cautela, se separan.

Rosa de los vientos: Paseando la cicla

Durante una época, una cicla negri-morada-todo-terreno paseaba entre Los Parrales, Arkalucía y Arkamónica. Su transitar era rutinario y monótono, daba vueltas una y otra vez alrededor de las manzanas, luego desaparecía como un fantasma que ha terminado de dar su ronda. La forma del recorrido delineaba los límites del barrio.

Un primerazo para el recién-ven-ido.

Carrera punteada en 14 paradas

1. Llegas al terminal de transporte. Sientes que ese aire de ciudad te es familiar, impreciso. Sales del edificio, ves la hilera de taxis y de palmeras, la avenida en frente y unos cámbulos al fondo. Caminas un poco, intentando ubicarte, recordando las indicaciones que te habían dado. La ciudad no es tan caliente como te dijeron, en realidad está bastante fresca. Sientes un suave sol de tarde acompañado de unas brisas irregulares. Allí

está la camioneta negra, el tipo que la conduce te hace una seña brusca, como una mueca casi atroz.

2. –Sabe, no le tocó una tarde caliente y parece que esta noche llueve... Mire, ahí queda la policía metropolitana, antes estaba el cementerio, pero lo bajaron, allá para donde vamos... Aquí vamos por la Ferrocarril, pero en la próxima damos la vuelta y cogemos la primera...
3. Mientras el tipo habla, tú sientes una extraña familiaridad en ciertas fachadas de pueblo con avisos de ciudad, en los colores livianos junto a tonos brillantes, en la pintura descascarada, en los ladrillos exteriores llenos de intemperie, en las franjas delineando puertas y ventanas, en los enrejados rectos, o de flor o de rombo, en ciertas puertas abiertas, en ciertas caras entre dormidas y expectantes.
4. El tipo habla y tú evitas mirarlo, pues de cuando en cuando se dibuja aquella mueca casi de atroz, ese gesto que te hizo hace un rato, un gesto como si los párpados inferiores se le cayeran y se le unieran a unas comisuras labiales desgarradas y tensionadas, en un par de arcos únicos y brutales.
–Esas bajadas que aparecen a la derecha dan a los barrios del sur, al río Combeima... Y por aquí, por la carrera primera, exactamente por esta ruta que estamos haciendo, bajan los entierros... ...Por ahí se sale a la variante... ...Este es el barrio América... ...Y hasta aquí llegamos, este es el cementerio San Bonifacio.
5. Al bajarte de la camioneta negra, ves el largo muro blanco del cementerio, separado por columnas de un verde blanquecino y coronado por hileras de balaustres. La camioneta arranca y quedas enfrente de un letrero verde que dice “ENTRADA”. Das un par de pasos y susurras, le susurras algo al letrero de entrada. Das pasos eternos sobre pensamientos dudosos.

Miras un aviso amarillo que dice “CEMENTERIO SAN BONIFACIO / SERVICIO DIARIO / 8 AM A 12 PM / 2 PM A 6 PM”. Piensas que ya está tarde, que no hay tiempo para hacer nada.

6. Disimuladamente, como si algo te acechara, te alejas del cementerio y remontas la primera a pie. Recorres en dirección inversa la ruta de fachadas, colores, formas, familiaridades. La sombra de la camioneta negra, negrísima, se instala en tus pasos tras el sol de los venados. Un asomo de paranoia, poco menos que eso, piensas.

7. Llegas a una estación de servicio. Te detienes allí un momento para ubicarte. Alguien grita tu nombre. El grito suena de verdad, para ti suena de verdad, suena un poco más alto que la sombra de la camioneta. La voz, de verdad, proviene de una cara redonda con bigote que sale de un taxi. Reconoces la voz y la cara.
–Pues sí que el mundo es chiquito. Venirnos a encontrar por estos lares, después de’ste jurgo de tiempo... apenas si lo reconocí. ¿Y qué hace por este pueblo? ...no, no... esto merece unas polas y unos güaros, súbbase a mi cacharro.

8. Te subes al taxi y lo único que preguntas es la ubicación del terminal de transporte. Tu viejo amigo, tu olvidado amigo, tu bigotón y carirredondo amigo, indica que estaban al respaldo del terminal. Le dices que solo estás de paso y que necesitas estar cerca del terminal. Tu amigo se ríe. Tú insistes. Tu amigo se ríe. Tú insistes.
- Pa’ lo chiquito que es este pueblo... yo lo llevó a la hora que quiera, pero ahorita mismo cogemos pa’l centro.

9. La primera, la primera, ese taxi te sube por toda la primera. Piensas que nunca saldrás de esa carrera, una ruta enclavada en el origen de la

ciudad, la ciudad es una sola carrera, una sola carrera que se estira desde un cementerio hasta esas ¿bodegas? ¿camiones parqueados? ¿ferreterías? ¿materiales para construcción? ¿cacharrerías? ¿distribuidoras? ¿ventas al por mayor y al detal? ¿comercializadora? Solo una casa te recuerda a la otra primera, la que hace un rato bajaste y subiste, la familiar, la de fachadas bajas.

10.– ¡Ah, qué cagada! Si ve, mano, me tocó dejarlo por aquí. Cosas que para qué le cuento. Pero lo dejo en buen sitio. Mire, entre por esa puerta, al fondo hay una escalera. Suba y pregunté por Luis; diga que va de parte mía. Si puedo, ahí le caigo más tarde.

Curioso, el color verde ácido, muy limón radioactivo, piensas, y el blanco en las cornisas, en las ventanas. El edificio tiene tres pisos, un largo esquinero de pequeñas ventanas seriales en los pisos superiores; en el primero, locales comerciales, sillas de plástico, comida y bebida. Entrás. Preguntas por Luis. Claroscuro y olor de discoteca. Bebes ron. Luis habla y ríe. Luis dice cuak, cuak, y suelta una carcajada. Bebes aguardiente. Luis dice que la noche no ha empezado. Claroscuro, pista de baile, barra de baile. Bebes ron. Te das cuenta de que ya hay gente, los hombres beben, babean los ojos, las mujeres tienen poca ropa y llenan el claroscuro con brillos, bailes y aroma a aceites perfumados. Luis aparece a ratos y hace señas y hace guiños. Te das cuenta de que tienes hambre, te das cuenta de no sabes por qué entraste, por qué preguntaste por Luis. Bebes acompañado. Bebes cerveza. Hablas de grandes cosas. Bebes, orinas y hablas de grandes cosas. Anuncian shows y promociones. Luis trae otra botella y hablas grandes cosas sobre las botellas. Anuncian que la discoteca va a cerrar. Anuncian que el amanecederó va a abrir.

11. Bajas por una escalera metálica, cuadrada, y sientes que todo se mueve, como si la escalera apenas estuviera puestecita, enganchada a esas cuatro angostas y alargadas paredes, húmedas y grises, como el interior

de una torre llovida, hecha con ladrillos de cemento. Sales a una especie de salón, que más parece una cueva, y sientes que el techo está muy bajo; el olor a humedad y a aceites perfumados. Ahí viene el mareo y lo pasas junto a las escaleras metálicas. Un par de voces suaves y amistosas hablan de hijos y de papilla de plátano. El mareo te hace callar, ya no hablas de grandes cosas, ahora escuchas historias sobre el crecimiento y la papilla de plátano. Las voces amistosas se burlan de ti con amabilidad. Los ojos de las voces parecen cansados entre la mala luz y tu mareo. Te unes a la conversación y escuchas pequeñas cosas, sobre trasteos de emociones, sobre la dureza de los segundos, sobre la cocción de plátano para hacer papilla, sobre los malos modales en la mesa y en la cama, sobre la oportunidad, la fatiga y el aburrimiento. Después de un rato las voces, los ojos, el perfume, la conversación, todo sube por las escaleras, taconeando el resonante metal a través de la torre húmeda. Vas a una mesa y te quedas dormido.

12.– Lo dejamos allí en urgencias y ya. Téngalo duro o nos caemos los tres—. Quién te habla, te preguntas, dónde estás, te inquietas, cuáles tres, te confundes. Es una calle desierta y tienes frío. Estás cargando a un bulto que respira, pero no lo cargas solo; la voz que te habló también hace fuerza. Pasa un taxi. El viento que baja por la calle levanta un vago olor como a granja, como a finca, como a comida para pollos. Con la mirada, poco a poco, empiezas a husmear locales cerrados a ambos lados de la calle, productos agrícolas, ferretería, supermercado. Un poco más al fondo hay un edificio largo, blanco, iluminado, que desentona con estas fachadas, casi todas bajas y desgastadas.

13.– Bueno, llegamos... ahí lo dejamos, que lo atiendan... nosotros que de buenos samaritanos lo cargamos hasta aquí—. Unas preguntas. No reconoces a quien yace en la camilla. Pasa un rato. Alguien llega y nos

agradece. Sales. El otro, la voz con la que venías cargando a aquel desconocido, sale contigo y camina cerca de ti. El edificio no tienen nombre. Sin embargo, antes viste un letrero que decía “CLÍNICA TOLIMA. URGENCIAS”. El letrero estaba como aviso de un parqueadero que estaba junto a la clínica. Tienes frío, es un helaje que baja por la calle, pasa piel, músculo y te hace tiritar los huesos. Ves algunos carros en el parqueadero. Te dispones a irte de allí, cuando el otro empieza a hablar:

– Sabe, esta clínica antes fue el Hospital San Rafael, pero hubo muchos problemas, una crisis que no aguantó el buen San Rafael. Por allá a finales de los 70, una sociedad de médicos rebautizó al buen San Rafael como la Clínica Tolima. Sabe, San Rafael es popular, medicina de Dios, salud, el que sana, pero la muerte también sana, sabe. Quizá por eso antes de la Clínica Tolima, antes del Hospital San Rafael, aquí había un cementerio. Ve qué curioso, ¿será buen o mal augurio sanar en tierra de muertos? El caso es que el cementerio lo pasaron para la Ferrocarril, ahí casi en frente del Terminal, donde ahora queda la Policía Metropolitana. Ve qué curioso, esos verdes que caminan la ciudad como jueces de conducta tienen como casa el suelo de una sentencia definitiva. Y bueno, el cementerio terminó abajo del barrio América, el cementerio San Bonifacio. Si usted sigue por toda esta ruta, que es la carrera primera, hacia allá, se encontrará inevitablemente de cara con las tapias blancas del San Bonifacio y, en el camino, con *los heraldos negros que nos manda la Muerte / Y el hombre... Pobre... pobre! [...] vuelve los ojos locos, y todo lo vivido / se empoza, como un charco de culpa, en la mirada.*

14. Volteas a mirar y realmente lo miras por primera vez, la expresión tranquila de la mueca casi atroz, y corres, corres por la primera abajo, en busca del terminal del transporte, un bus te sacará de la ciudad, piensas, de la ciudad que es una sola carrera, de la ruta que hacen los cementerios, entre hospitales, vigilancias, licores, fachadas desgastadas, miradas

expectantes, rutas rutinarias, soles de tarde y noches negrísimas. Corres, corres. Un primerazo para el recién-ven-ido.

Y un imaginario musical en cuatro grados

Y un imaginario musical I (Tónica)... Soliloquio con el maestro Castilla

Me tendría que dirigir a usted, tarde o temprano, al fantasma que es usted, representado e imaginado: el músico temprano, el rolo de nacimiento, el liberal combatiente de la Guerra de los Mil Días, el ingeniero civil, el humanista póstumo, el bunde tolimense, la música perdida de obras solo de nombre, la casona del centro vuelta escuela de música, el busto de metal en un patio, la pintura de ojos serenos, el salón de pompa acústica, el adjetivo “musical” para una ciudad. Me tendría que dirigir a usted, su recuerdo es parte del imaginario local. ¿Sabía que en su nombre unos estudiantes cantaron con emoción y dureza en un escenario de poesía, mientras acusaban al gobierno departamental de explotar un imaginario sin darle recursos para subsistir? ¿Sabía que un gobernador señaló con obviedad rimbombante la deuda de la administración gubernamental con la idea que usted inauguró más de un siglo atrás, como si dijera *hay que alimentar a nuestro famélico fantasma*? ¿Sabía que la música de sus recintos tiene que cantar contenta y callada, porque si se eleva su voz molesta dejan de llover las migajas? Quizá no tenga que decirle todo esto y solo esté hablando para mí, pues usted está hecho de todas estas minucias. Así que es fácil encontrar las huellas de su espectro en ciertas muescas de la ciudad, muesca es uno de los nombres para documento, sobre todo cuando hay tan poco documentado en tinta y tanto imaginado en las muescas.

Y un imaginario musical II (Supertónica)... El parque de la música

Piso de ladrillo y cemento, en caminos sinuosos con farolas, atrás el conservatorio, bancas de cemento, al lado un paseo de palmeras, al frente un estanque con agua negra, de perfil la escuela de música, la vista de una fachada pastel, notas sobre pentagramas, grafitis sobre pastel, besos bajo las palmas, el anuncio del salón Alberto Castilla, la fecha de construcción, los tonos de la reconstrucción, la infaltable emulación griega, de golpe, golpe de tablas y cambio de vista, el deslizar de skaters sobre el escenario, sobre otra música, una no sacra que rima sobre el beat, como las tablas sobre el ladrillo, y al fondo, fondo, otro escenario, las montañas del sur, la Martinica, más acá el camino y el barranco hacia el Combeima, más acá, más acá, islas verdes, árboles y policías, algunos con raíces al suelo, otros de paseo vigilante, pero sus ojos de castigo no están sobre los skaters, solamente, las tablas han trazado una legitimidad en ese espacio, aquellos verdes son custodios de musicalidades metálicas, esculturas que mientras hacen música a golpe de símbolo pueden desaparecer con la misma suerte de una tapa de alcantarilla, el problema de lo público, hace un calor fresco, atardece; el parque de la música suena a un símbolo que con notas familiares puntea una legitimidad destemplada y fugaz.

Y un imaginario musical III (Mediante)... La colina de las notas sacras

Una tarde, un camino, la carrera sexta que se empina poco a poco, un camino que se empina hacia el occidente, una tarde, un camino que va hacia el sol que se oculta naranja; por toda la sexta, una tarde, se cruza la sesenta, El Limonar, el costado del antiguo hospital del Seguro Social, acabado ahora, remplazado ahora, referencia a un pérdida de ciudad y recuerdo vivo de una corrupción embuchada; por toda la sexta, se delinea una paulatina subida hacia el antiguo, pudiente y almizcoso barrio de Piedrapintada, construido sobre una pequeña y aparente meseta; a un lado de la sexta, por el camino que conduce a ese barrio, una colina supone un límite, alto pasto, densos matorrales, corona de agua, mala

metáfora para un tanque del acueducto municipal. Pero hay que ir a escuchar las notas y no se quiere dar el rodeo a la colina, entonces se corta camino por las escaleras, unas escaleras con historia tenebrosa, producto de que haya matorral a un lado y caída de varios metros al otro. Finalizadas las escaleras, Nuestra Señora de Chiquinquirá, pequeña y acogedora, la iglesia de Piedrapintada; se entra, se toma asiento, bancas llenas, sacerdote que bendice con familiaridad, funcionario que pone junto al púlpito un póster de la alcaldía, gobierno e iglesia en la semana mayor, bienvenidos al festival de música sacra, entran las cuerdas y el concertino afina, entran las voces y el de la batuta, un austero grupo, unas austeras notas, la Filarmónica de Ibagué presenta el plato fuerte, *Die Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*, “Las siete palabras de Jesucristo en la cruz”, antecesor del oratorio barroco, textos de la biblia luterana, 1645, Heinrich Schütz; un austero grupo, un grupo con potencial, aunque en ciertas notas pareciera haber desdén hacia la batuta, un grupo en formación, suenan las voces en alemán luterano, aunque una que otra se ahoga, u olvida al personaje; y el público, entre feligreses de la iglesia y amigos de los músicos, atentos, atentos, algunos aplauden en medio de la obra y la batuta se agita molesta, un niño se para al lado de los ejecutantes y festivamente imita en todo grosero; la obra termina y gusta, gusta, eso dicen varios, sublime, mística, un acercamiento a Dios, una señora se siente en *mea culpa* por no gustar de esa música, pero resuelve que remplazó misa. Se espera al director y se le pregunta sobre esa elección ¿la búsqueda de un espíritu de fraternidad?, himnos luteranos en una iglesia católica, pero el director frunce el ceño y afirma tajantemente que lo que se tocó fue católico, aduce unos detalles biográficos sobre el compositor de la pieza, hace un elegante ademán de corte y da media vuelta. Hay que bajar de la colina de las notas sacras y pensar que al público le gustó; no saber resulta una bendición estética en esos corazones.

Y un imaginario musical IV (Subdominante)... En busca del bautista

La instrucción decía “Parroquia san Juan Bautista. El Jordán II etapa”. Esas primeras etapas del Jordán, una galería de pequeños recuerdos, ¿recuerdas? El barrio siempre te producía sensaciones confusas, como antagónicas, pero coherentes en sus propias conexiones, ¿recuerdas? Todo te parecía familiar, cercano, las puertas de las casas entreabiertas, las caras en las ventanas expectantes del saludo de algún compadre, las tiendas con olor a arroz acalorado, los niños en los antejardines, las rejas multiformes, el aire de pueblo cerrado. Al mismo tiempo, una cierta sensación de extranjería te invadía, como si el barrio dijera: tú no eres de este pueblo y este pueblo no se hace responsable de los extranjeros, ¿recuerdas? Una vez, diste muchas vueltas buscando la casa del tal Camilo, ibas solo y hacía rato que habías cruzado el límite espacial que permitían tus papás, no encontrabas la dirección y sonaba un vallenato, dabas la vuelta en una esquina y una señora aullaba de lo lindo una canción de Darío Gómez, bordeabas un parque y de alguna casa salía una balada romántica en la sintonía de Tolima FM Estéreo, pensaste en devolvete y salir de ese laberinto de fachadas variopintas que, en el fondo, eran todas igualitas. Pero, al fin encontraste la casa del tal Camilo y viste con asombro las portadas del *Fourth Dimension* de Stratovarius y del *Legendary Tales* de Rhapsody, nunca habías escuchado algo similar y te pareció increíble la energía que emanaba de esa música, incluso estabas tan absorto en las poderosas velocidades de esos sonidos que no te importó el hecho de ser un extranjero, un chiquilín en medio de esos mechudos que te preguntaban “¿Y usted es muy amigo de Camilito?”, ¿recuerdas? Sí, yo sé que lo recuerdas mientras buscas al bautista, en esta noche tibia, como en aquella otra noche tibia en cuyo calor también buscabas al bautista... bueno, no tú, tus papás, un jueves santo, en esos tiempos en que visitaban los siete monumentos; ahora caminas y recuerdas a tu papá diciendo “era pasando dos parques, pero de noche como que me desubico”, de una u otra manera encontraron al bautista y en sus aposentos había un cuchicheo sagrado, ¿recuerdas? Creo que ya no me estás escuchando, acabas de entrar en la

iglesia y la melodía que recién se alza se hace aire, *el aire para la cuerda de sol* infla tus pulmones, oxigena y acelera tu corazón, te petrifica y te desmorona con la suavidad de los compases que reman hacia abajo, y yo que puedo verte, veo cómo sientes esos compases, cómo inhalas el sonido de las cuerdas con el olor de la iglesia, cómo conectas el olor de la iglesia con el color de la sangre, cómo recuerdas el color de la sangre con la primera vez que escuchaste *el aire para la cuerda de sol*; entonces, la melodía salía del fondo de una escena, como ahora sale del fondo de la iglesia, en esa escena un enorme robot escarlata hacía llover la sangre de unos monstruos blancos de labios rojos, ahora tienes en la retina la imagen de los monstruos desmembrados y de un cierto disparo en un estanque naranja profundo, ahora recuerdas los jueves santos y el miedo que te daba la sensación de que alguien supiera el sufrimiento que le aguardaba. El aire se apaga con un movimiento de la batuta, hay aplausos y un señor afirma: “Esto es lo que llaman música sacra o sea para la semana santa”.

BIBLIOGRAFÍA³⁷

❖ Sujeto-espacio, comunicación-ciudad, memoria-lugares

- Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades Imaginadas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, Marc. (1993). *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Aurell, Jaume. (2005). *La escritura de la memoria. De los positivismos a los posmodernismos*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Bachelard, Gaston. (2000). *Poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bollnow, Friedrich. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor S.A.
- Cardona, Beatriz. (2008). Espacios de ciudad y estilo de vida. El espacio público y sus apropiaciones. *Revista Educación física y deporte*, n. 27–2, 39-47, Funámbulos Editores.
- Castells, Manuel. (2001). *La era de la información*. México D.F.: Siglo XXI editores.
- Chartier, Roger. (2008). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Chaves Martín, Miguel Ángel. (2011). Arte, ciudad y comunicación. *Actas I Jornadas Internacionales Arte y Ciudad*. Madrid, 24 y 25 de Noviembre.
- De Certeau, Michel. (2000) *La invención de lo cotidiano I. Las artes del hacer*. México. Iberoamericana.
- Di Masso, Andrés; Vidal, Tomeu y Pol, Enric. (2008). La construcción desplazada de los vínculos persona-lugar: una revisión teórica. *Anuario de Psicología*, vol. 39, núm. 3, 371-385, Universitat de Barcelona.

³⁷ Las referencias web hacen parte de la hipertextualidad de la cartografía digital y aquí no se citan, además MLA intenta no incluir referencias web debido a la inestabilidad de estas.

- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica I*. México D.F.: FCE, 2002.
- García Canclini, Néstor. (1997). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Gorelik, Adrián. (2002) *Imaginario urbanos e imaginación urbana*. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos. *Revista EURE*, vol XXVIII, nº 83, Santiago.
- Gualteros Trujillo, José Nicolás. *Vida cotidiana y mundo urbano: pautas para nuevas relaciones*³⁸.
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Martín-Barbero, Jesús. (2007). Nuevas visibilidades política de la ciudad y visibilidades narrativas de la violencia. *MATRIZes*, 1, 27-40.
- Martínez García, Miguel Ángel. (2008). Pensar el espacio. *Stichomythia*, 7, 87-97.
- Mesa Sánchez, Nora Elena. (2002). Trayectos, mapas, nuevas espacialidades y significaciones de lo público (Medellín 1975 – 2001). *Ensayos Forhum*, 19, 122-128.
- Nora, Pierre. (2009). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Santiago de Chile: Editorial Trilce.
- Pérgolis, Juan Carlos. (1995). *Las otras ciudades*. Bogotá: Editorial Universidad de Colombia.
- Pérgolis, Juan Carlos y Moreno, Danilo. (2010). *La capacidad comunicante del espacio*. Bogotá D.C.: Universidad Católica de Colombia, Facultad de Arquitectura.
- Sennett, Richard. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Silva, Armando. María Constanza Mujica. Entrevista a Armando Silva. Ser santiaguino o porteño, es primero, un deseo. *Bifurcaciones.cl* nº 4, 2005.

³⁸ No se encuentra referencia del texto excepto la que se presenta en el texto mismo, que va así: “Este trabajo fue insumo para el artículo “La ciudad creada: algunas pautas para definir el sentido de pertenencia a Bogotá en la actualidad”, publicado en Gualteros Trujillo (2006).”

- Valencia Palacios, Marco. (2009). Cartografías Urbanas. Imaginarios, huellas, mapas. *Revista electrónica DU&P. Diseño urbano y paisaje* Volumen V No. 16. Universidad Central de Chile.
- Vidal Moranta, Tomeu y Pol Urrútia, Enric. (2005). La apropiación del espacio, una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de Psicología*, vol. 36, nº 3, 281-297, Universitat de Barcelona.
- Virilio, Paul. (2011). *Ciudad pánico*. Buenos Aires: Capital Intelectual S.A.

❖ Narradores de ciudad, narración, estética narrativa

- Bajtín, Mijail. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. (1999). El Narrador. *Iluminaciones IV Para una crítica de la violencia*. Madrid: Taurus, 111-134.
- Boes, Tobias. "Modernist Studies and the *Bildungsroman*: A Historical Survey of Critical Trends". *Literature Compass* 3/2 (2006): 230–243.
- Bourdieu, Pierre. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Calvino, Italo. (2011). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Giraldo, Luz Mary. (2004). *Ciudades escritas*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Jakobson, Roman. (1976). *Nuevos ensayos de lingüística general*, México D.F. Siglo XXI.
- Jiménez, José Joaquín. (1996). *Las famosas crónicas de Ximénez*. Santafé de Bogotá: Editorial Planeta.
- Lemebel, Pedro. (2000). *Loco Afán*. Barcelona: Anagrama.
- ----- (2004). *La esquina es mi corazón*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- ----- (2010). *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Monsiváis, Carlos. (2011). *Los ídolos a nado*. Barcelona: Random House Mondadori.

- Pamuk, Orhan. (2006). *Estambul. Ciudad y recuerdos*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Rodríguez Fontela, María de los Ángeles. (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa española*. Oviedo, Kassel, Universidad de Oviedo.
- Talese, Gay. (2009). *Retratos y encuentros*. Bogotá: Aguilar.

❖ Sobre Ibagué

- Academia de Historia del Tolima. (2003). *Compendio de historia de Ibagué, tomos I y II*. Ibagué: P & G Editores.
- Aguado, fray Pedro. Recopilación Historial, Vol. I, Libro Séptimo. Web. 16 de junio de 2014.
< <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/rehis1/rehis37.htm>>
- González, Jorge Luis. (2000). *Ciudad y cambio urbano en Ibagué 1886–1950*. Ibagué: Astrolabio.
- ----- . (2006). *De la ciudad al territorio. La configuración del espacio urbano en Ibagué 1886-1986*. Ibagué: Aquelarre Centro Cultural de la Universidad del Tolima.
- Márquez, Hernando. (1936). *San Bonifacio de Ibagué*³⁹.
- Núñez, Laura, ed. (2012). *Escritos de Barrio. Historias de Canallas*. Ibagué: Imprex.
- Oviedo, Carlos Andrés. (2013). *La noche infinita*. Ibagué: Caza de Libros.
- Pérez Salamanca, Camilo. (2009). *Para contarle al olvido*. Ibagué: Academia de Historia del Tolima.
- ----- . (2011). *Piel de la ciudad*. Ibagué: Ediciones mi propio bolsillo.
- ----- . (2012). *Los apólogos de la identidad*. Ibagué: Ediciones mi propio bolsillo.

³⁹ No figuran más datos de referencia.

- ----- (2013). *La primavera de los inocentes*. Ibagué: Ediciones mi propio bolsillo.
- Yepes, José Hilario. (2008). *Ibagué, una ciudad en mitad del sueño*. Ibagué: Papeles Suelos.