

DECONSTRUCCIÓN DE ESTEREOTIPOS CARIBEÑOS EN CIUDAD INMÓVIL: LA CARTAGENA FICCIONAL DE EFRAÍM MEDINA

Adelso Yáñez Leal
Universidad de Otago
adelso.yanez@otago.ac.nz

RESUMEN

Este artículo se centra en el estudio de la conducta del narrador de *Lo que todavía no sabes del pez de hielo*. El análisis enfatiza el uso del lenguaje que no es característico de una estética tradicional porque no surge exclusivamente de la literatura. La reflexión subraya rasgos posmodernos así como contradicciones discursivas que proyectan una esencia heterogénea. El rol de la voz es deconstruir una serie de estereotipos que, según la voz narrativa, persiguen un fin capitalista, es decir, vender a Ciudad Inmóvil como destino turístico. El trabajo se apoya en conceptos teóricos de sociocrítica y posmodernidad que permiten hacer observaciones incisivas sobre la construcción de la ciudad ficcional caribeña.

Palabras clave: Posmodernidad, sociocrítica, estereotipos, colonialismo, Caribe.

ABSTRACT

This article studies the narrator's behavior in *Lo que todavía no sabes del pez de hielo*. The analysis emphasizes on the use of language, which is not characteristic of a traditional aesthetic, as it doesn't proceed exclusively from the literature. The reflection underlines postmodern traits, and discursive contradictions that project a heterogeneous essence. The role of the voice is deconstructing the set of stereotypes that pursue a capitalist interest

in order to sell *Ciudad Inmóvil* as a tourist destination. This work is supported by theoretical concepts from sociocriticism and Postmodernity, which allow for incisive observations about the construction of this Caribbean fictional city.

Key words: Postmodernity, sociocriticism, stereotypes, colonialism, Caribe.

La producción cultural es un espacio de competencia donde se representan correlaciones de fuerzas. En ese ámbito de intercambio, pero también de férreo disenso, se escenifican tensiones entre viejas y nuevas vanguardias. El cotejo conduce a redefinir disconformidades entre propuestas estéticas, siendo mucho más agresiva aquella que emerge como innovación. La noción de estética tradicional se define en contraste con rasgos posmodernos, lo cual se presta a generalizaciones. Es, en efecto, una oposición sumamente ambigua que hace caso omiso de múltiples manifestaciones de rupturas estilísticas, discursivas, por nombrar sólo algunas de ellas. Irina Vaskes Sanches la define como “término-paraguas” para referirse a variaciones de tipo “artístico estético” así como a cambios de naturaleza socio-cultural de los últimos veinticinco años del siglo XX (2011, 54). El problema radica, pues, en que la noción de Posmodernidad acoge una panoplia de sentidos e interpretaciones (Baudrillard 2000), siendo una de ellas la dificultad de no concebir el objeto de estudio como totalidad (Anderson 2000). Según Lyotard “bajo la palabra posmodernidad pueden encontrarse agrupadas las perspectivas más opuestas” (2001, 41). No obstante, en la experiencia del lector ideal se pone de manifiesto el clamor de un orden mínimo que proyecte el sentido lógico del discurso. La posmodernidad “es angloamericana y europea. De ahí que el uso de este término pueda ser visto como la extrapolación de un fenómeno ajeno a la realidad histórica y social del mundo hispánico” (Villena 2005). Al mismo

tiempo, si nos interesamos por el matiz de creación artística del objeto literario, nos enfrentamos al fenómeno de hibridación que vehicula la noción de cultura popular (García Canclini 2008, 37-45). Si bien no tiene lugar un descentramiento de la autoridad intelectual, lo popular soslaya supuestos relatos de autorías consagradas por el gran público lector. Tal es el efecto que produce la narrativa de *Efraím Medina*, cuyo fin modelador se distancia por su novedad estética de toda expectativa posible. La dispersión de los elementos discursivos, los registros del lenguaje y la estética global desconciertan incluso al lector más informado. El discurso literario plantea la ruptura de una linealidad temporal, carente de tono emocional, y total ausencia de Ilustración. En efecto, los elementos de la descripción a que recurre la voz se revelan una artillería nada fácil de enfrentar, puesto que su cometido es darle cauce a nuevas formas de expresión. Se trata de la lucha por el control del capital simbólico secundado por varios factores, entre ellos, la hegemonía de la palabra, y un poder consagrado por el tiempo, etnicidad, estatus periférico y origen colonial. Pero, en razón de cierto desapego por formas estereotipadas que escamotean una supuesta verdad, la voz narrativa centra su interés en mostrar una auténtica perspectiva del sentido que puede tener la convivencia humana y subsistencia en un ámbito urbano. Conservar posiciones entre sujetos como institución social pone de relieve a la mujer en roles directivos y responsables. Sin embargo, al referirse al tópico femenino, su manera de enunciar ha sido tildada de machista a la vez que una gran parte de la crítica relaciona la producción con el género del realismo sucio, en particular, con la propuesta estética de Charles Bukowski y Henry Miller (Alemany 2009, 207).

No menos significativo es el estudio de Paul Medrano según el cual la obra de Medina “está cargada de reminiscencias dispares y atemporales: literatura, música, comics, cine y mucho sexo entretejido con prosa en ráfaga y reflexiones de alto calibre”

(2006). La novedad literaria echa mano incluso de algunos rasgos del género existencialista. Efectivamente, como decepcionado de su entorno -que evalúa de intrascendente- la voz enuncia desde un *locus* monológico y acoge incluso visos del absurdo. La voz disertada sobre temas relacionados con “el deseo ferviente de morir” (*Lo que todavía no...* 13). Hay, pues, una actitud generalizada del desencanto frente a la racionalidad impositiva (Arocena 1991). Para un lector agudo, la manera de distinguir el absurdo en la literatura consiste en identificar la recurrencia del narrador a un estado filosófico, y a un tono con que todo personaje manifiesta pesimismo y confiesa así que la vida no tiene ningún sentido. No obstante, la posmodernidad puede también buscar la confianza en la razón a partir de la inmediatez, de lo real (Ballesteros 1989). A simple vista, el lector menos experimentado piensa -en el caso que nos ocupa- que el “hilo” narrativo se alimenta de una serie de eventos ilógicos, incongruentes o sin sentido. Sin embargo, en el reverso del discurso se ocultan un estado de reflexión y una supuesta displicencia que manifiesta el narrador con respecto a lo que le ocurre: sentirse prisionero de su desencanto. Hay en él una actitud introspectiva que le permite conocer sus propios procesos cognitivos. Sin embargo, esto atiende a un tipo de vivencia irracional y rutinaria que caracteriza a una gran parte de la literatura inscrita en el género existencialista. Al decir de la voz:

Nuestra vida no fluye sino que salta de evento en evento: el cumpleaños del sábado, la cita médica de fin de mes y la Navidad próxima. El resto son charcos de inconsciencia que la mente desdeña (*Lo que...* 132).

La cotidianidad está hecha de acciones cuyo término es tan fugaz que no representa materia de discusión. Lo que sobresale aquí es la forma en que el sujeto percibe los altibajos de la vida que desea para sí, en contra de una linealidad que no parece atormentar al resto

de sus compatriotas caribeños: “Me aflige su tibia inconformidad, sus deseos ínfimos y sus mentes sin fantasía. Me aflige que sean tal como son y no reaccionen” (*Lo que...*200). Los aspectos sensoriales no quedan al margen ni sus sentimientos. Entre otras, la expresión del miedo se perfila, por ejemplo, como reacción primaria; a saber, la persistencia de un estado afectivo de carácter penoso como le ocurre al personaje central al enterarse de una serie de eventos: su hermano Ariel ha ingresado al hospital herido de bala; su mujer, *Vlues*, lo traiciona con su mejor amigo; su hermano Marlon lo desprecia porque lo cree un incapaz (*Lo que...* 15) y le dice, “Y pensar que por ti (moquéo dándome una palmada en la espalda) *no habría metido jamás las manos al fuego* (*Lo que...*21). Aunque el fundamento teórico del existencialismo se centra de manera general en la noción de malestar humano, el narrador de Medina sigue en particular los pasos de Kafka, Beckett y del comediante americano *Lenny Bruce*. Éste último ha sido una fuente inspiradora y por cuya blasfemia, sátira y obscenidad debió pagar con meses de reclusión en un correccional de USA. En su deambular por la ciudad, la voz manifiesta cierto tedio asociado con el transcurrir de la monotonía tal como lo explica Jaimes Peña:

Medina Reyes podrían incluirse en la corriente fundada por escritores contemporáneos como Alberto Fuguet, que representan una nueva narrativa, cuyos escritores nacieron entre los años 1950 y 1964 y que se inspiran en el realismo de la cotidianidad urbana y su trasfondo político y social, en un estilo más directo y con una actitud de orfandad respecto a la escritura narrativa tradicional (2010).

No obstante, el texto acoge matrices discursivas mucho más tradicionales tales como racismo, endorracismo, así como los temas universales del amor filial y violencia de género. No menos relevantes

son algunos binomios como amor-muerte, drogas-alcohol, música-comicidad que en calidad de tópicos pertenecientes a realidades inmediatas, inspiran al escritor y trascienden por la vía de la ficcionalización al texto literario. La lectura sitúa a la producción en un marco espacial determinado porque no se desliga de mentalidades e ideologías de una época. En este sentido, el texto evalúa el discurso a través de sus personajes, temas y formas de escritura que cubren un amplio espectro de problemas socio-culturales. En correspondencia con esta descripción de contenidos, sugerimos el uso de herramientas y procedimientos del campo socio-crítico. Ante la complejidad textual, buscamos una clave interpretativa que se sitúa más allá de la mera configuración lingüística. Esto es, a saber, la urgencia de tomar en cuenta el conocimiento que poseen ciertos lectores sobre diversos topónimos y presupuestos culturales. El carácter discursivo así como fenómenos que observamos invitan aquí a exponer de manera concreta qué entendemos por este acercamiento.

Nos referimos en primer lugar a la esencia híbrida del texto, lo que dice, cómo lo expresa, sus no dichos como cuestiones básicas para delimitar el espacio donde se enlazan lo social y lo subjetivo. Es así como intentamos entablar relaciones entre texto, discurso y sociedad. Si el texto es un espacio voluble que permite discurrir sobre cómo se imaginan algunos tópicos de naturaleza social, podemos hablar de materialización de un cruce de referencias. El narrador elabora así una elección para cuestionar lo pensado y dicho sobre un tema en particular (Malcuzinsky 1991, 31). Se trata de presupuestos que facilitan el análisis de temas abordados por el imaginario literario, y su relación con la sociedad en sentido lato. La relación intrínseca entre novela, (discursos no exclusivamente literarios), y épocas, queda de manifiesto en afirmaciones tales como: “ésta es una literatura-caos; una literatura que hace del cómic y de la cultura del rock una referencia continua” (Luna 2005). En efecto, para un lector informado, ya en los años 70, por ejemplo,

cómico y rock formaban un binomio utilizado para ilustrar grandes portadas de vinilos y servía de canal para reafirmar y mimetizar el estilo musical y modas de la época. El gusto por una estética que animaba fiestas y celebraciones de una generación que conoció y afirmó sus libertades se convierte más tarde en un topo literario. El escándalo se transforma en tema de prensa y televisión, como fuente que no ha dejado de alimentar y estimular el mundo de la ficción. En este sentido

“la obra literaria de Medina Reyes se caracteriza por una gran influencia de los medios masivos de comunicación, y de manera especial, tiene una gran carga de la narrativa cinematográfica y de la influencia del punk” (Jaimes Peña 2010).

Algunos de estos y otros atributos que nombraremos más adelante forman parte de ecos que hemos recibido hace ya algún tiempo. Aunque sea pertinente desde un punto de vista metodológico consultar cierta crítica, y hacer una breve introducción sobre circunstancias de época, influencias culturales y literarias que han marcado al escritor, nada parece ser más determinante que recurrir en primera instancia, a su opinión, y a la manera en cómo el autor explica el contexto de emergencia de su obra:

Yo soy de la generación de los ochenta. Mi lenguaje no viene de la literatura, por eso no he tratado de imitar a García Márquez. Y no los imité porque ni siquiera sabía que existían. Lo que yo recibí fue toda la televisión norteamericana, con los enlatados. Programas esenciales como hechizada, de Isabel Montgomery, Hanna Barbera, Superman y el Salón de la Justicia, Meteoro y el Capitán Centella (“M. Á Flórez en entrevista con Efraím Medina” 2002).

La pregunta de rigor conlleva la duda sobre la contribución genuina al canon literario nacional de Colombia. A simple vista, la producción del escritor no registra parangón, por lo cual el lector se enfrenta a una acuciosa búsqueda interpretativa. Es sin duda una manera llamativa de crear una novedad en el marco de las letras colombianas aunque Fernando Vallejo se perfila el precursor de una obra mucho más significativa, tildada en particular de marcada invectiva. El narrador de Medina nos soslaya la intención de llevar a cabo un proyecto de carrera que lo conduzca exclusivamente al progreso personal. Para este cometido, la voz pretende hacerse escuchar sin padrinazgos que, por cierto, se revelan aún más indispensables en el medio literario. En ese escenario, la obra pone de relieve rasgos posmodernos y contradicciones discursivas que proyectan a la vez una firme esencia caribeña, cada vez más heterogénea. Entiéndase por Posmodernidad aquel discurso fragmentario caracterizado por inconsistencias y dispersiones que pueden al mismo tiempo evocar una cultura de azar. La consecuencia del lastre histórico subyace en el discurso como resabio colonial. Lo que la voz enuncia no atiende, pues, a un narrar lineal, y en principio lógico, sino a una búsqueda necesaria de interpretación que demanda a sus lectores enfrentar la inestabilidad y aparente incoherencia discursiva (Pineda-Botero 1990). El lector notará en el tono narrativo una postura antidualista. Este rechazo a lo dicotómico invita a un abanico de interpretaciones porque el narrador devela la diversidad, que en principio debería democratizar todo contexto social. Al mismo tiempo, la voz cuestiona la autoridad literaria, y recurre a giros lingüísticos para demostrar la “verdad” como perspectiva subjetiva. Pero, sin prescindir de estereotipos culturales (paisaje tropical, productos de la zona, riqueza léxica, calor, espontaneidad y belleza corporal (Cunin 2006), la reflexión echa mano de raíces étnicas, mestizaje y relaciones de sumisión que tienen, como ya señalamos, un lejano origen colonial porque:

“Después de trescientos años de esclavitud en Ciudad Inmóvil existía una rigurosa espiral de servidumbre y que la más pobre sirvienta de la ciudad sueñe y consiga tener su propia sirvienta” (*Lo que...* 296).

La voz que enuncia se percibe como la de un intelectual, cuyo discurso no tiene eco en su círculo social inmediato. Sin embargo, el cronotopo se relaciona con el lazo que conecta al tiempo con el espacio. Es decir, lo cotidiano es contado por una voz habitante de Ciudad Inmóvil que interpela a lectores implícitos y de carne y hueso. En efecto, quien escribe dirige su discurso a pensadores y críticos de diversas realidades entre las que merece la pena incluir la esencia sociocultural e histórica de esa ciudad imaginaria. La voz invita a interactuar sobre el asunto cognoscitivo, a saber, la manera en cómo percibe su relación con el espacio y sus conflictos, pero al mismo tiempo plantea una serie de axiomas que develan su visión absoluta. Como tales, éstos no requieren de mayor discusión de acuerdo con la intransigencia del narrador. De su discurso se desprende una ideología burguesa que pone de manifiesto una temporalidad histórica así como un conjunto de ingredientes subjetivos de la creación literaria. Su máxima aspiración consiste en convertirse en un célebre cómico, lo que no es comprensible en una sociedad de vieja data hispana, patriarcal, en que los hombres deben ejercer el rol hegemónico y exclusivo de sujetos proveedores. Para ser respetado en su círculo social y familiar, el sujeto requiere una condición imprescindible que aún no posee. Se trata de formarse en un oficio que ha pertenecido tradicionalmente al dominio masculino como es la ingeniería, medicina y derecho. Por tanto, su deseo artístico inspirado en un mero sueño, no pasa de ser para su entorno, un simple propósito absurdo.

El discurso del narrador no atiende a una voz combatiente (como es la de Efraím Medina) sino a la de una instancia narrativa

diferente, que no es correferencial con la del exitoso escritor que radica en Italia. Es más bien un sujeto enunciador cuya voz denota un tono pesimista. Sus intereses se centran en lo alternativo como es la comicidad, y las artes que lo llevan a diferenciarse de lo que interesa al común. Desde su verbo crítico, la voz descalifica sin mediaciones al total de su medio socio-cultural así como a su natal Ciudad Inmóvil. En efecto, lo que la voz tilda de “*moridero*” (*Lo que...*136) es un espacio en que aparentemente no ocurre nada trascendental, y cuyos habitantes padecen de pereza física y mental. Éstos reproducen, incluso, patrones conductuales aprendidos en el seno de una estructura colonial esclavista, por lo cual “las casas de Ciudad Inmóvil, aun en las urbanizaciones más pobres, tienen cuarto y baño para el servicio” (*Lo que...* 293). Se trata de un espacio urbano que a la vez es parte de “este país de mierda” (*Lo que...* 184). Esto atiende a una apreciación personal que merece la pena ser debatida en la arena pública, aunque sea sólo el narrador quien elabora esta presunción. El discurso narrativo se constituye así en la evocación de realidades alternas como si se tratara de universos paralelos. Es decir, a través de una crítica incisiva contra la tierra natal, el lector infiere el descontento de la voz. Efectivamente, ésta no cesa de exponer su desagrado por los hábitos de sus conciudadanos así como por sus propias frustraciones: la imposibilidad de realizarse como profesional y alcanzar reconocimiento por el oficio que ha escogido.

Está sumido en un gran desencanto marcado por cierto grado de ausencia de respuesta a sus expectativas de vida emocional, profesional y social. Vive, pues, en un submundo desde donde analiza a otros sujetos-personajes que viven a su libre albedrío sin plantearse, según él, mayores aspiraciones, ni de tipo material ni intelectual. Allí se desarrollan y se adjudican libertades quedando siempre al margen de toda normativa legal. Aunque se trata de razones mucho más complejas que la simple reminiscencia de un devastador mundo colonial que marcó diferencias, y al que se

atribuye la inestabilidad e improvisación de la región, la conducta de los sujetos recuerda en el imaginario descrito la noción de “Caos en el sentido de que dentro del *des-orden* que bulle a lo que ya sabemos de la naturaleza es posible observar estados o regularidades dinámicas que se repiten globalmente.” (Benítez Rojo, Introd. a *La isla que se repite* 1989, iii). La voz se detiene a afinar su mirada para reiterar la idea de que el bienestar material, orden y porvenir están fuera de su Colombia natal. Sin disimulo alguno, busca sustraerse de la ruidosa tendencia según la cual “Ciudad Inmóvil era el lugar más divertido del mundo” (*Lo que ...*248). Frente a la diatriba reiterativa, cargada de acentuado desprecio, la premisa gira en torno a un discurso que proclama ausencia de poder y acceso a la élite culta cartagenera, con la cual, la voz central sí entablaría un diálogo cónsono con sus intereses. La ausencia de tono desgarrador que el lector espera de una larga lista de críticas es sustituida por un registro que delata más bien su indiferencia. De hecho, lleva a cabo una entrega con suma displicencia sobre males que padece la urbe imaginaria. Su rechazo se limita a una crítica severa, mas no expresa consternación puesto que la única revolución que desea llevar a cabo es la de su fuero interno. En su lugar, asume la postura de un intelectual que no desarrolla las pericias profesionales que desea, y con esa simiente de amargura celebra aspectos menos lúcidos en desmedro de su origen e identidad. Incomprendido y encerrado en sus reflexiones sobre grandes teóricos de la comicidad, el sujeto no logra interactuar con miembros de su comunidad y familiares sobre temas que a éste sí le incumben. La cultura de Ciudad Inmóvil es, según la voz, primaria y notablemente oral. En ésta nadie reflexiona sino que el común de sus ciudadanos repite sin coordinar “hacinando diálogos inverosímiles sobre asuntos inverosímiles (*Lo que ...*202). Ante la ruptura de sus ilusiones, la pose existencial es la reacción el ante desencanto, al tiempo que el asunto de las diferencias raciales despierta en lectores, sospechas acerca de profundos conflictos étnicos:

Miro mis pies, son más claros que el resto de mi cuerpo. Si yo hubiera sido del color de mis pies mi abuela me amaría. [...] Afuera el aire está plagado de mezquindades, las abuelas mulatas quieren tener nietos rubios. Los niños mulatos en la escuela juntan sus brazos para saber quién tiene la piel más clara. Les han inculcado que el negro es el color del miedo y la maldad, que es feo ser negro. Las madres de piel oscura bañan a sus hijos con estropajo para quitarles el cutre y blanquearlos un poquito. Las chicas mulatas se pintan el pelo de rubio y usan lentes de contacto azules. Los domina el pánico, quieren huir con cristales y cremas de trescientos años de torturas. Es una larga historia de fugas al pantano de la iniquidad y el autodesprecio (*Lo que...* 151).

Lo que para un gran número de lectores se revela una cartografía cultural insuperable, para el narrador es un vulgar centro urbano sobre el cual se cierne, en razón de su pasado, una inevitable lobrete. Centrado en su ego y encerrado en su “cavidad”, la voz va suministrando poco a poco datos que le permiten edificar -aunque muy subjetivamente- la esencia de su Cartagena natal. Desde un ángulo lateral, por tanto, desde una visión sesgada, la ciudad imaginada fue un asentamiento colonial como muchos otros en el continente americano. Pero éste destaca como icónico del Caribe por su configuración socio-histórica heterogénea y novedosa riqueza arquitectural. Por su parte, la singular perspicacia del lector ideal percibe que en ese espacio algunos elementos del mestizaje sobresalen más que otros. Cabe destacar que los asentamientos de africanos en tierras americanas fueron de preferencia las costas por sus climas cálidos. Habiendo sido desde ese entonces grupos catalogados como subalternos -al entender del narrador- éstos logran

sin embargo subsistir, gracias a dádivas y cualquier beneficio que provenga de una economía informal: “Un grupo de mochileros nórdicos, guiados por un cimarrón *rasta* invade el bar” (*Lo que...*42), en otra mesa “descubro al *rasta* con su séquito de mochileros fumando marihuana (66). La ausencia de balanza que caracteriza la redistribución desalienta a los menos favorecidos. Recordemos que en ese espacio hay una rígida estratificación social que delata la persistencia del linaje: “En Ciudad Inmóvil hay un refrán: La ley no tiene nombre pero tiene apellido” (*Lo que...*204). No obstante, la solución a problemas de injusticia social y subsistencia material es tomada por la mano de las víctimas al organizar éstas su propio circuito turístico. El poder del capitalismo monopolista y salvaje se sobrepone así a todo sector en una sociedad de consumo (Jameson 1995, 80). Ese desenvolvimiento de supervivencia de sujetos cuya vida es precaria, muestra a turistas extranjeros una experticia distinta en la materia con respecto a la que ofrece la empresa capitalista. En efecto, ésta última vende a Ciudad Inmóvil únicamente como destino de lujuria. Se trata de una economía cuyos beneficios se reparten de manera desigual. Pero en el reverso de la idea de Paraíso que se quiere proyectar, se esconde un Estado cómplice que está al tanto de lo que la voz llama:

“La contabilidad del infierno: diez mil o más niños prostituidos cada temporada en Ciudad Inmóvil para satisfacer la creciente demanda. El 80% del turismo llega por esa vía. Los principales clientes del abyecto negocio provienen de Europa, españoles e italianos a la cabeza” (*Lo que...* 332).

La industria de consumo no hace distingos convirtiendo así a Ciudad Inmóvil en un centro de poder que azota a numerosas víctimas. Allí, bajo el asedio de múltiples vicisitudes, la medianía humana vive lo que se conoce como justicia inoperante. El común

de los individuos no forma parte de la agenda Estatal puesto no interesa develar la pobredumbre de un amplio sector. Nada de lo que el narrador describe es ajeno a la desaguisada cotidianidad en que hay una apresurada búsqueda para colmar necesidades materiales inmediatas. Habla, pues, de un mundo de carencias e injusticias, de génesis cultural así como de un quehacer rutinario, cuyos eventos no parecen ser tan sustanciales, como en efecto lo son. La negación de dar reparo a las víctimas para proveerles una mejor vida material se debe a mecenazgos políticos de turno que acumulan una larga lista de actos impunes. Entre éstos, el narrador nombra por ejemplo, renombrados casos de discriminación contra afrodescendientes. Desde una mirada crítica, el lector más agudo puede, pues, subrayar otra de las matrices discursivas del texto: el racismo y endorracismo que subsisten allí, y en una gran parte del continente americano. De hecho, el discurso emerge de un yo, eje escritural, que se perfila como incomprendido, cuya meta principal es desmontar constructos acerca de la “absoluta felicidad” en que viven los caribeños. Es decir, todos esos estereotipos que definen de manera general a la región como edén terrenal. El narrador, por su parte, se burla de la supuesta percepción racionalizada dado que no toma en cuenta que bienestar, laxismo y gozo están allí intrínsecamente ligados con la categoría étnica-social:

Harker llevaba diez años en Ciudad Inmóvil. Como a la mayoría de los extranjeros que viven aquí, lo atrajo la increíble belleza arquitectónica, el mar a dos pasos, excelente y barata cocaína y bellas chicas que enloquecen por los tipos rubios, aun los más feos. El único defecto que encontraba era la dificultad de conseguir o vender heroína por el pánico que en el Caribe se tiene a las agujas (*Lo que...* 305).

El discurso del narrador concita poca atención ante la

exhibición de la cara menos atractiva de la Ciudad. La manera en que la describe tiene una estrecha relación con sus imposibilidades personales, es decir, el prisma con que advierte sus frustraciones. La identidad de la costa colombiana y sus estrechos lazos con el asunto de una injusta repartición se revelan tema del intercambio dialogal entre voz y personajes. No obstante, todos los temas sirven al narrador para dar rienda suelta a su invectiva. Así, el eje narrativo interpela a sus lectores al tiempo que se pregunta y se responde como ocurre con la sujeción. El Caribe descrito por el narrador no debería seducir de acuerdo con su opinión. Sin embargo, con ayuda de una información contraria, los lectores contrarrestan la ofensiva. En efecto, lo que se vehicula en una gran parte del discurso sobre esa área geográfico-cultural es la idea del placer, gozo y renovación, aunque para el narrador resulte deplorable que los habitantes de Ciudad Inmóvil inviertan, por ejemplo, el estipendio diario en placeres mundanos, y peor aún, sean capaces de deshacerse de su haber más útil para continuar la fiesta:

Víctor sostenía que el comercio más intenso en Ciudad Inmóvil empezaba a partir de la medianoche. Putas que lo chupan por diez mil y venta indiscriminada de repuestos electrónicos. En medio de la fiesta se acaba el dinero y la gente monta sus electrodomésticos en un taxi y van a las casas de empeño. En ocasiones los cambian directamente por alcohol o drogas (*Lo que...377*).

La realidad advierte la primacía del gozo mundano. No obstante, el disenso no tarda en pronunciarse desde un yo que, como hemos advertido, manifiesta una especie de incomunicación. Aunque los estereotipos vehiculan cierta verdad, la voz del sujeto narrador emerge como antítesis de una visión desguarnecida y vulnerable de la vida. Se trata de una contraposición ante la

preeminencia que la medianía citadina otorga a los puros placeres. A través de un monólogo, la voz delibera sobre aspiraciones intelectuales que considera de mayor relevancia. La reflexión gira entorno a cómo convertirse en un profesional de la comicidad. La mayor pretensión, dentro de este objetivo, consiste en alcanzar su cometido controvirtiendo el sentido y visión negativas de lo ya dicho sobre el oficio que éste ostenta. En sus digresiones que buscan una cierta originalidad, desenmascara a la medianía humana porque en el Caribe no existe, según éste, tal felicidad dado que Cartagena “Es el trópico en su absoluta, torpe y ridícula mueca. Una mezcla patética de lugares comunes y risotadas, justo como *Gloss Spencer* define el humorismo” (*Lo que ...*137). Sin embargo, al ocuparse de lo más rutinario, la voz va dando forma a una estética del desprecio. Sin reprimirse en su forma creativa, la obra de Medina -de notable tono sarcástico y provocador- acoge tanto apariencia de desorden como desenfreno (Araujo Fontalvo 2003). Pero, como ocurre con toda producción, la interpretación depende en gran parte de lo que el crítico desea destacar, y por supuesto del enfoque que escoja para su vivencia estética. En el caso específico de *Lo que todavía no sabes del pez de hielo*, la voz no cesa de meditar sobre su tránsito humano, baja estima y amor filial. Otra de las matrices discursivas acoge, efectivamente, el tema de la madre manipuladora y ausencia paterna a consecuencia de la violencia género:

La tercera vez que mi padre dejó a madre vomité durante dos horas seguidas. No recuerdo los pormenores de aquella discusión, sólo que mi padre golpeó a madre en la cabeza con la mano abierta y ésta cayó y se golpeó contra el muro (*Lo que ...*118).

Con cierto apego a esta ruta de ideas, la violencia contra mujeres ejercida por razón de su sexo tendría origen en históricas relaciones de poder entre hombre y mujer así como en el modelo

social patriarcal que ha propiciado vínculos de dominio y desigualdad. Naturalizar el orden patriarcal como mandato social ineludible podría ser asociado al sistema capitalista, que asigna roles fijos a unas y a otros con el fin de asegurar su vigencia. No hay, pues, en este discurso, una figuración primada de la mujer ni mucho menos fulguraciones súbitas que alaben a la figura femenina. Lo que sí sobresale es el rol protector de madre sumisa y sufrida, que la voz no cesa de enfatizar a lo largo de la narración. Así con el tono frecuente y acentuado atiza el fervor del lector puesto que el menoscabo moral le sirve de provocación: “No puedo guardar mis sentimientos y venganzas aplazadas, no puedo borrar la comicidad del hecho que mi padre haya dejado seis veces a mi madre” (*Lo que...* 144). Solazado con un discurso trágico, lastimero, la voz aborda el tema de ausencia paterna así como de violencia familiar que parece ésta última, haber marcado su desarrollo emocional. Nótese, por ejemplo, la recurrencia al tema de disputas matrimoniales entre sus progenitores y en las convulsiones psicológicas que éstas le producen. Aunado a este tópico, la novela refiere igualmente a otros aspectos del sistema económico, cuyas bases y estructura se remontan a los tiempos de gestación en manos de los colonizadores. De hecho, en palabras de Benítez Rojo, la idea de descubrimiento aparece asociada con un modelo de explotación común a toda la región:

“el Caribe es un mar histórico-económico y, además, un meta-archipiélago cultural sin centro y sin límites, un caos dentro del cual hay una isla que se repite incesantemente” (Introd. a *La isla...* xiii).

Ese mar histórico posee un acervo arquitectural que permite hacer funcionar la máquina capitalista. De hecho, el ejemplo central de la novela alude al negocio de venta de licores en un edificio de la zona colonial de Cartagena al tiempo que ilustra el control avasallante del poderío mercantil. Ávidos llegan del extranjero,

algunos sujetos que desean llenar sus arcas y disfrutar de las mieles del trópico. El Caribe es allí un supuesto imán de adoración colectiva cuya fascinación no convence al narrador espectador porque en:

Ciudad Inmóvil, las piedras arden y el aire apesta, la gente no escucha, no lee, no piensa ni imagina. No tienen prisa, les sobra tiempo para no hacer nada y lo aprovechan al máximo. Comen fritos, no pueden concebir como alimento una partícula libre de grasa. Y la grasa saturada corre como oscura marea por sus venas y revienta en las rocas de sus cerebros. Bailan, beben y moquean. El alcohol y la grasa los mantiene eufóricos y si alguien se toma treinta segundos para hacer una reflexión se aburren y lo mandan al carajo. Aman tumbarse por ahí a esperar el huevo de la puerca o el pelo de la tortuga y jamás se sentirán ofendidos, a menos que les espanten el sueño (*Lo que ...*321).

La voz retoma con intención irónica una serie de lugares comunes para aludir a lo que suele decirse de su ciudad imaginaria. Frases como Braulio “se quedó atrapado por el sórdido embrujo del Caribe” o “Un negro de dos metros vestido con el uniforme de una reconocida empresa de seguridad aparece de la nada...” (*Lo que...* 68) se perfilan como representaciones falsas que activan mecanismos de reducción típicos de una lógica esencialista (Cunin 2006, 6). Por otra parte, sus constantes ataques a la obra consagrada de García Márquez y a otros (Montoya 2006, 155) dan la impresión de querer ganar prominencia literaria. Se trata de una voz que construye muros sustentados en la intolerancia, lo que se traduce en una contradicción ética bastante imputable. La moneda de curso legal, en su sentido metafórico, viene a ser el bagaje foráneo que lo ha nutrido como intelectual. Como ya apuntamos, el escritor fue un asiduo receptor de producciones televisivas de USA durante la década de los 70

y 80. En lugar de la literatura, sus incursiones ocurren en otros campos de las artes y deportes como si se tratara de una fachada de frustraciones encubiertas. Es un sujeto resentido y adepto a la ironía que afirma narrar con cierta particularidad: “mi ritmo ideal es el que me procuran los detalles, por eso mis historias no son uniformes, saltan, se atascan y tienen rayas” (*Lo que...*23). En un reciente trabajo de grado sobre la obra de Medina se confirma con su hipótesis la presencia de:

“un yo fragmentado y saturado, disuelto en miles de historias paralelas, cubriendo su rostro en infinitas máscaras y hablando a través de muchas voces, desinteresado de un relato único y de una única historia (Jaimes Peñas 2010, 8).

A simple vista da la impresión de no perseguir ningún destino puesto que recoge en su discurso un ensamble de símbolos indicadores de un camino abrupto. La voz reserva para sí la intelectualidad creando por esta vía un mundo alterno. No se puede discurrir tampoco en términos de argumento al referirnos a sus novelas, porque el exceso de relatos hace inviable todo intento de síntesis. Con la fragancia del desacato, lo posmoderno se deslinda de un orden tradicional para atiborrarnos de temas. Resulta, pues, imposible detenerse en la diversidad temática del narrador. En lugar de esto, optamos por identificar cruces de discursos sin subrayar supuestas virtudes inéditas de la voz. Lo que sobresale es una construcción caótica producto del amontonamiento, marcada por el tono pesimista del personaje-narrador que padece de lupus (*Lo que ...*136). El sujeto incomprendido arguye que la objetividad lo asiste para hacer una remembranza de su infancia fallida (*Lo que...* 126). De hecho, manifiesta su temor cuando enuncia en primera persona vivir [...] “en el pantano de” [...] sus [...] “incertidumbres.” (*Lo que* 77).

La actitud combatiente que asume contra su ansiedad se manifiesta por un afán de nutrir el intelecto. Sin embargo, el soporte de su base teórica e ídolos -que lo inspiran a hacer carrera en la comicidad- se diluyen paradójicamente en una hiperinflación discursiva. En medio de sus digresiones y abuso léxico, cómicos de la talla de Clancy, Springs, Kaufman, Gloss Spencer y también filósofos como Kierkegaard, Roger Penrose y Harmon sobresalen como parte de sus clásicas lecturas. Diserta incluso sobre rasgos y tipos de comicidad al tiempo que cita a predilectos especialistas en el tema para apoyar sus premisas. Esto es, a saber, un basamento teórico que el autor ha revisado con fines específicos entre los que apenas figura un latinoamericano: el comediante argentino Claudio Barrows. Por el contrario, en las entrañas de una tradición ancestral, el apego al ejercicio filosófico se relaciona con un método reflexivo tal como revela la postura narrativa. La misma voz lo confirma al declarar: “he usado la filosofía como un analgésico natural” (*Lo que...69*). No obstante, su complejo de inferioridad y actitud introspectiva tienden a minimizar sus propias potencialidades. La voz resta valor a éxitos alcanzados y en su lugar, eleva la marca personal de su presumible incapacidad como si se tratara de un bien traumático:

¿Por qué tengo un alma tan frágil e inmadura? ¿Por qué una forma innovativa de comicidad no ilumina mi mente? Mi hermano menor compra una cámara de video usada y se transforma en un próspero hombre de negocios. Un tipo inventa una mesa triangular y gana una fortuna. Otro le dispara a *Jhon Lenon*. La fama tiene mil caras y la nulidad tiene la mía (*Lo que... 134*).

El autodesprecio encuentra cauce en una crítica candente que acapara la atención del lector. Pero la sorna del narrador no alcanza

a desanimarlo, a pesar de toda la remesa de pujidos que recuerda la opacidad de los procesos históricos que vivieron sus ancestros en tiempos coloniales. El contrasentido radica en que dirige su discurso a un público receptor: sus hermanos, su pareja, su madre. Cabe destacar que para ésta última “quien pinta o suena el piano es un artista y quien hace reír a los demás, un idiota” (*Lo que...*143). Todo apunta a que sus interlocutores le imponen limitaciones porque la estructura social sigue aferrada a ciertos reductos tradicionales. Sin embargo, la insurgencia discursiva se revela un contrapeso crucial. Es decir, el sujeto narrador goza de afecto en su núcleo familiar pero, sus predilecciones no son socialmente ni bien vistas ni aceptadas. En contraposición al rechazo, expresa una persistencia por un rumbo que augura -para sus afectos más cercanos- un final imprevisible; tal vez un inminente fracaso. Así, su madre con gestos de primitiva manipulación lo tilda de “artista” (*Lo que...* 143), al tiempo que la abuela desaconseja a su novia diciéndole “que se busque un hombre de servicio, que una belleza como ella merece algo mejor que un María Tacón” (*Lo que...*147). Su realidad emotiva es vinculante con un cierto desasosiego que le produce su reto: convertirse en un cómico destacado pero, la voz no desea encontrar subterfugios para su drama, por lo que enuncia: “Estoy en la profunda y estrecha cavidad que soñaba de niño, en la oscura y gélida guarida del pez hielo (*Lo que...*24).

Aun cuando hace partícipe al lector -con notable entusiasmo- de su intimidad sexual y se posiciona desde un *locus* machista, recurre a giros intempestivos que lo llevan de nuevo por el camino del ensimismamiento. El lector vislumbra un espacio a través de referencias a las que acude la voz. Pero la ciudad no constituye el tema central de sus novelas; lo que se percibe del espacio son trazos que elaboran una visión personal que, si bien no es falsa, puede ser bastante objetable. Dicho en otros términos, la ciudad es el fondo de sus relatos, pero no su esencia. Sólo la nombra y habla

de su configuración para esbozar una franca sustancia cultural que funciona como premisa del fracaso. El universo ciudadano pierde su condición de proyecto en constante evolución. A renglón seguido, el lector percibe una especie de marginalización de lo urbano a través del amontonamiento. En base a generalizaciones, la voz resume lo que considera el carácter de sus ciudadanos. Con un tono sarcástico, destapa esa supuesta felicidad del pueblo que por su parte, el lector alberga, en su haber cultural al respecto del Caribe. En efecto, el discurso sobre la aparente área vibrante que suele ser descrita incluso como oasis merece ser cuestionada de manera más profunda. Por ejemplo, en ese imaginario, los personajes de la medianía carecen de la virtud de la prudencia. Se trata de un ejercicio esencial que permite a la vez manifestar otras dotes igualmente relevantes: estar consciente de sí mismos, de sus realidades, de sus carencias. Pero lo que sobresale es una pose automática y total ausencia de reflexión que recuerdan actitudes primarias porque allí a nadie le importa pensar. Por oposición a esa supuesta irracionalidad emerge como conducta paralela la introspección del narrador a partir de lo que observa; en el Caribe todos ríen, pero:

Es la risa indolora y deportiva del trópico. Sube el volumen, carajo. Total ausencia de concepto. Dos explosiones no hacen mella, serían necesarios 300.000 misiles para obtener de estos espíritus caribeños un segundo de atención (*Lo que...*138).

El ensamble de factores supuestamente proveedores de felicidad no amaina los embates de la historia y marcas inconfundibles del “linaje.” Sin embargo, el narrador no endilga la culpa del fracaso al pueblo, sólo recuerda el tipo de colonización y estatus tercermundista que se le adjudica como consecuencia. De todas maneras, su rechazo se torna en clamor, y golpea con su crítica al flanco más expuesto. Sobre Ciudad Inmóvil recae una copiosa

avalancha de pruebas contundentes que, según las aspiraciones de la voz central, advierten el futuro naufragio del proyecto de sociedad ideal. Con una amalgama explosiva, la voz subestima la posibilidad de que surja una efeméride de civismo colectivo “por aquel rasgo infame y estratificador de su mentalidad esclavista, se mantendrían contra cualquier pronóstico en el octavo mundo” (*Lo que ...*382). En su lugar, prefiere pensar que eso que luce como surrealismo caribeño convertido en ópera bufa, carnaval, bailoteo, consumo de licor, y festejos, son elementos que conforman más bien una expresión inconsciente de la resistencia. En ese escenario, la linealidad del diario vivir no sufre la más mínima alteración porque hay, según el narrador, ausencia de espíritu crítico. Ante lo que observa, la personalidad de la voz acusa desasosiego. Dicho en otros términos, el Caribe equivale a contaminación auditiva, que a la vez sirve de terapia para intentar olvidar vicisitudes de una amarga cotidianidad. Por su parte, el narrador arguye que el peso de la sumisión histórica cede ante la tentación de acumular disfrute y placer. Así las conductas que se asoman a la vida pública concitan rápidamente al frenesí:

En las esquinas se juega a los dados y de los estridentes estéreos, con parlantes descomunales, escapan canciones de moda que aplastan el drama. Los turistas aman ver a los nativos bailar y emborracharse al aire libre, es el desparpajo del trópico, la indestructible alegría. Las voces se atropellan y enrarecen más el panorama. El imaginario colectivo de Ciudad Inmóvil reconoce tres frases: A. ¿Y qué podemos hacer? B. Nada, porque no somos nadie. C. Sube el volumen a la música que estamos en carnaval. Trescientos años de esclavitud tienden a bajar la autoestima y elevar la idiotez. Sí, todos aquí tienen la sonrisa a flor de labios, pero te juro que es más sincera la de Julio Iglesias (*Lo que... 37*).

Las imágenes aparecen intempestivamente cargadas de densos significantes. No obstante, lo que se sobrepone a éstas es un discurso del absurdo sobre la existencia misma; un afán de auto-reflexión y apego por el detalle de su realidad inmediata: “Dejo el morral en el piso, me quito la camisa y me seco el sudor de la cara y el cuerpo con papel higiénico. Deposito dos lomitas de cocaína sobre el dorso de mi mano y las aspiro” (*Lo que...*14). Todo lo que el narrador agrega en su descripción acentúa la mengua del talento humano. En esa reconstrucción literaria, se refiere la voz, al laberinto de martirios que vive el pueblo llano cuando usa el transporte masivo de pasajeros. En este espacio emblemático del mundo colonial, insalubridad y morosidad sustentan el elogio irónico a la lentitud del sistema: “Cierro los ojos, los abro y sigo en este piojoso autobús que demora una eternidad” (*Lo que...*13). El discurso selecciona representaciones visuales que actualizan una identidad local con sedimentos y persistencias coloniales, en una ciudad donde hay una escasa oscilación térmica: “Allí sofocándome por el calentamiento global diez mil veces multiplicado por las láminas de *eternit* que cubrían el techo” (*Lo que...*63). Se enuncian con un cierto desgano trazos de algo que ante los ojos del narrador no cambia. Lo inalterable del trópico redundaba en la extenuación. De esta suerte, las estrategias discursivas ocupan un espacio significativo. Esto es, a saber, el ahínco con que la voz intenta persuadir a su auditorio acerca de que el Caribe es un centro de inadecuaciones: ropas, colores y materiales predilectos de sus habitantes no son cónsonos con la atmósfera:

El vestido fuera del cuerpo de madre, tirado en la ropa sucia, era un insignificante fragmento de tela. Los cuadritos encogían y el amarillo se concentraba. Un género de tela elástica inadecuada para el sofocante clima de Ciudad Inmóvil. Un tejido sintético que bloqueaba la transpiración y despedía un desagradable olor químico (*Lo que...* 228).

Lo mismo ocurre con los autobuses cuya “superficie pintada de colores chillones (justo para elevar la temperatura) (*Lo que...* 284) distingue al medio de transporte porque luce casi como ícono festivo. El énfasis descriptivo así como el cuestionamiento que hace de sus relaciones interpersonales delatan la insatisfacción del personaje. Es como si las vísceras dominaran su pensamiento al constatar sus irrupciones repentinas de crítica incisiva. No sólo aborda asuntos personales sino la dificultad de reelaborar desde una lectura espacial el fenómeno urbano, su dinámica y formas culturales. Es cierto que la voz se sitúa y desenvuelve en una cartografía de lo colectivo. Sin embargo, su proyecto es personal, de naturaleza narcisa, y, por tanto, ni su Colombia natal ni su ciudad son objeto de su producción. La ciudad que observa de manera lateral no encaja en la que el lector y foráneos pueden imaginar. Al menos, no es objeto de un panegírico ni tampoco de un animado discurso laudatorio. Ciudad Inmóvil es diversa y difícil de abarcar, pero su ritmo no es cambiante desde una perspectiva radical. El discurso de la novela figura como una instancia que no sólo concibe a la ciudad como costanera, sino que se ocupa al mismo tiempo de una representación de subjetividades propias de una construcción sesgada. En esta reflexión, interesa precisamente revisar la mirada ficcional del narrador que se despliega con recelo en su deambular por calles, plazas y zona colonial. En su peregrinaje elabora enunciaciones que delatan la posición y proyección de una sensibilidad intelectual que rechaza al objeto descrito. La urbe posee un patrimonio invaluable. No obstante, la voz se enfoca en lo que considera adverso para su desarrollo. Prefiere enfatizar la idea de ciudad aunque sea amodorrada y diversa, lo que corresponde con la representación literaria que desea ofrecer. El crítico Alejandro Quin reconfirma el carácter híbrido al titular su investigación “(Post) literatura, mercado y espectáculo en la escritura de Efraím Medina Reyes” (2008, 265, 267) y al afirmar también que su trabajo está “caracterizado por el choque de la institución literaria con el mercado

y la industria cultural.” Según el estudioso, la novela de Medina Reyes se nutre, pues, de ingredientes que vienen de otros campos como son las imágenes y cultura *massmedia*. De esta suerte, la voz rechaza rigidez de la ciencia formal y principios de demostración e inferencia cuando enuncia que:

Si algo me aterra en este mundo son los ascensores de hospital y las explicaciones lógicas. La lógica es excluyente, no admite que sueños o fantasías naveguen sus aguas o violen su espacio aéreo. Me asfixia pensar que la suma de los catetos al cuadrado es igual a la hipotenusa, no puedo con eso, no he sido así y no voy a comenzar justo ahora (*Lo que...*14).

La cita confirma la preferencia del personaje por ciencias empíricas como método para construir el conocimiento, pero a la vez expresa su rechazo a un mundo predecible. Los datos que acumula en su haber son el producto de la observación. Por su actitud rebelde y **soñadora** así como por sus conflictos de convivencia y su tendencia a la observación, la voz percibe tener un peso menor en las decisiones del seno familiar. Sus intereses tampoco corresponden con los de un sujeto hegemónico sino con los de “un gurú intelectual” (*Lo que...*143). A pesar del adjetivo descalificador, la voz se sobrepone en su intercambio dialogal defendiéndose desde su eje discursivo. Cabe destacar la dificultad de interpretación del lector dado el gusto del narrador por una estética que provoca desconcierto. Ante este supuesto desorden, el receptor se hace preguntas y se cuestiona sobre la inminente necesidad de leer el signo lingüístico. Nada interrumpe el flujo continuo de su diatriba; su incesante retahíla de vericuetos que conforma el discurso y cuya exégesis se revela el gran reto del lector. Todo apunta a ser una voz marginal que repentinamente pasa a ser centro emisor de un proyecto literario de expresión caótica. La conducta del narrador corresponde en el cine con la prédica

de un personaje de quiebre (*break out character*) porque captura el interés de su lector con un discurso aparentemente inocuo pero que a la vez se percibe como incoherente. El parámetro que mide el grado de la supuesta “desviación”, (su conducta absorta, su afán por deliberar sobre asuntos supuestamente nimios, el interés por desligarse de un colectivo irreflexivo y corriente) es, según el amor filial, una información del conocimiento de la voz narrativa: “Madre ha sido más sintética: *Vivir en las nubes no te llevara a ninguna parte*” (*Lo que...* 20). Más allá de una aparente incongruencia discursiva, saltaron a la vista del lector breves pasajes que bosquejan una ciudad de la cual el narrador no quiso hablar para ponderar su verdadero valor, sino para objetar sus vicios y estatus subalterno. Su afrenta acusa configuración étnica, residuos coloniales y condición tercermundista, así como toda una simbología y poder capitalistas que, aprovechándose de grandes complejos de inferioridad y de ausencia de un Estado controlador, sólo pretende alcanzar abundantes regalías en tierras permeables.

Dunedin (Nueva Zelanda), 2015

REFERENCIAS

Alemany Bay, Carmen. “Horizontes de la narrativa colombiana de las últimas décadas en el ámbito latinoamericano”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. N° 93, 2009, 207-226.

Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Anagrama. Madrid, 2000.

Araujo Fontalvo, Orlando. “Efraim Medina Reyes y la Nueva Novela del Caribe Colombiano.” <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero24/oaraujo.html>

Arocena, Felipe. *La modernidad y su desencanto*, Vintén Editor, Montevideo, 1991.

Ballesteros, Jesús. *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Madrid: Tecnos, 1989.

Baudrillard, J. J.Habermas, E. Said y otros. *La posmodernidad*. Kairós, 2000

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

Cunin, Elisabeth. “El Caribe visto desde el interior del país: estereotipos raciales y sexuales.” *Revista de Estudios Colombianos* (30) pp. 6-14, 2006.

Flórez, Miguel Ángel. Entrevista a Efraim Medina. Disponible en <http://www.colombia.com/entretenimiento/noticias/DetalleNoticia994.asp> 2002.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

García Dussan, Eder. Representación de las relaciones eróticas en Técnicas de masturbación entre Batman y Robin” de Efraim Medina. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/batrob.html>

Jameson, F. *El posmodernismo o la lógica cultura cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.

Jaimes Peña, Paula Katherine. Medina Reyes y la relación literatura-mass medias <http://www.su-vida.com/node/344> 2010.

Luna, Antonio Jesús. *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*. Disponible en <http://www.proscritos.com/larevista/notas.asp?num=18&d=1&s=11&ss=4> 2005.

_____, Literatura, periodismo y mass Media, hibridación posmoderna en *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*, de Efraim Medina Reyes. Tesis de maestría en Literatura. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá 2010.

Lyotard, J. F. *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa, 2001.

Malczuzinsky, Pierrette. *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Amsterdam: Rodopi, 1991.

Medrano, Paul. “Efraím Medina, el enemigo público número 1 de Colombia.” http://www.lainsignia.org/2006/junio/cul_003.htm 2006_

Pineda-Botero, Álvaro. *Del mito a la Posmodernidad*. La novela colombiana de finales del siglo XX. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990.

Vaskes Sanches, Irina. Posmodernidad estética de Frederick Jameson: Pastiche y Esquizofrenia. *Praxis Filosófica*. N. 33, 2011, 53, 74.

Villena, Francisco. “La posmodernidad como problemática en la teoría cultural latinoamericana” Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/posmolat.html> 2005