

LA NOVELA COLOMBIANA RECIENTE ANTE EL MERCADO: CRÍTICOS CONTRA LECTORES. LOS CASOS DE MARIO MENDOZA, JORGE FRANCO Y SANTIAGO GAMBOA*

Paula Andrea Marín Colorado
Instituto Caro y Cuervo - Colombia
paulanmc@hotmail.com

Las obras de Mario Mendoza, Jorge Franco y Santiago Gamboa han sido objeto de duras críticas por parte de los académicos y críticos especializados en la actualidad, cuando, al inicio de sus carreras como escritores, fueron vistas como la promesa de un cambio sustantivo en el panorama de la novela colombiana.

Lo anterior se puede explicar a través del actual funcionamiento del campo literario colombiano, basado en las estrategias de legitimación de dos sistemas de distinciones simbólicas. Estos han transformado la estructura de los gustos y se derivan del desarrollo del campo literario desde los años noventa.

Palabras clave: campo literario colombiano; Jorge Franco; Mario Mendoza; mercado colombiano; Santiago Gamboa.

THE RECENT COLOMBIAN NOVEL AND THE MARKET: CRITICS AGAINST READERS. THE CASES OF MARIO MENDOZA, JORGE FRANCO AND SANTIAGO GAMBOA

The Mendoza, Franco and Gamboa's works have been discredited by the current specialized cultural and academic criticism, although, in the beginning of their careers as writers, it was supposed that they would renovate the Colombian novel form.

This fact can be explained through the current Colombian literary field, which works according to two systems of symbolic distinctions, according to the transformation of the Colombian literary field in the 90's. Such changes influenced the structure of preferences too.

Keywords: Colombian novel; Colombian literary field; Jorge Franco; Mario Mendoza; publishing house industry; Santiago Gamboa.

* Este artículo es parte de los resultados del proyecto de investigación "Establecimiento del campo de la novela en Colombia (1820-2010)", desarrollado bajo la coordinación de Hélène Pouliquen, con el apoyo del Instituto Caro y Cuervo.

Toda apropiación de una obra de arte, que es una relación de distinción realizada, hecha cosa, es a su vez una relación social y, contra la ilusión del comunismo cultural, una relación de distinción.

Pierre Bourdieu, *La distinción Criterios y bases sociales del gusto*, 225

¿CÓMO HABLAR DE LA LITERATURA y del mercado literario sin caer en la archiconocida dicotomía entre “arte comercial” y “arte autónomo”? La vía que he elegido es partir de lo concreto, es decir, contrastando cuatro puntos de vista sobre el hecho: la lectura de las obras literarias, la indagación sobre la crítica literaria acerca de ellas, la ubicación de la perspectiva de sus autores y la búsqueda en librerías de datos estadísticos sobre las ventas de dichas obras.

Las obras seleccionadas para abordar la problemática fueron las tres últimas novelas de Mario Mendoza (*Apocalipsis*, 2011), Jorge Franco (*Santa suerte*, 2010) y Santiago Gamboa (*Necrópolis*, 2009). Estos tres autores representan, dentro del campo de la novela colombiana de los últimos quince años, la alusión más directa a la relación literatura-mercado en el país. A partir de sus nombres, de sus obras y de su imagen, las editoriales y los medios de comunicación afirmaron el fin de la era garcíaamarquiana y el advenimiento de un nuevo boom literario, de un grupo de “jóvenes” escritores que narrarían la realidad del país y capturarían la atención de nuevos lectores.

A partir de estas dos últimas apreciaciones, las editoriales han construido un método de difusión y distribución a gran escala que ha permitido a estos escritores ser ampliamente influyentes dentro del público lector, los medios de comunicación y los eventos culturales y académicos. De igual forma, las instituciones educativas también reconocen a estos tres escritores: por un lado, sus obras (sobre todo, las de Franco y Mendoza) aparecen en los planes lectores de los estudiantes de bachillerato de varios colegios bogotanos y, por otro, los estudiantes de Literatura de tres universidades (Nacional, Javeriana, Andes) los mencionaron (en un estudio realizado en el

2002) como los escritores colombianos actuales que más conocían y habían leído, por intermedio de la recomendación o comentarios de sus profesores (Gómez, 49-58).

Sin embargo, después de la gran expectativa creada por lo que Mendoza, Franco y Gamboa pudieran hacer para renovar la forma novelesca en Colombia y por darle al país un reconocimiento cercano al que produjo la obra de García Márquez en el mundo, la crítica cultural y académica se ha encargado de desacreditar el trabajo literario de estos escritores. Así, la fama de Mendoza, Franco y Gamboa atrae en la actualidad —en su gran mayoría— al público no especializado, a lectores no académicos, quienes defienden sus obras con la pasión de un lector “adolescente” o desprevenido.

El gusto¹ lector como distinción

La idea del mercado como un factor que dinamiza las producciones literarias está presente desde mediados del siglo XVIII en Europa, debido a la desaparición del mecenazgo y a la emergencia del escritor profesional. En Colombia, esta figura aparece a finales del siglo XIX —con la fundación de Bedout una de las primeras editoriales (Cobo Borda)—. Es decir que, desde hace un poco más de un siglo, el mercado hace parte del establecimiento del campo literario colombiano. **¿Qué caracteriza esta discusión ahora? La actitud positiva de la crítica no especializada ante las producciones literarias más vendidas y el beneplácito del público ante las mismas, al menos en teoría; porque, tal como se expone en este artículo, el público (lectores-compradores de libros) y la crítica literaria cultural y académica siguen demeritando el trabajo de los escritores cuyas obras parecen escritas siguiendo las leyes del mercado, y validando aquellas obras cuyo valor estético está en la originalidad de la presentación y narración del tema, y en el placer difícil, como efecto**

1 Pierre Bourdieu define el gusto como un “sistema de preferencias concretamente manifestado en opciones de consumo” (1997, 241).

de lectura, que difiere de las expectativas de entretenimiento más superficiales del lector. De esta manera, el prejuicio crítico acerca de que las fuerzas del mercado condicionan de modo creciente el destino de los productos culturales y, por ende, el gusto de los lectores, no sería la única respuesta a la situación actual de la novela en Colombia.

Lo que sí han hecho las fuerzas del mercado es poner en primer plano al público lector, al instaurarlo como eje del proceso literario. Para el autor, entonces, la aceptación del público se convierte en la forma de tener un contrato a largo plazo con la editorial. Por lo tanto, la encrucijada de ver al público con indiferencia o como una amenaza se resuelve con la validación del mismo, es decir, afirmando que se escribe para un público lector y no para la legitimación ante los críticos literarios. Por su parte, los lectores se sienten privilegiados, pues ahora parecen más importantes que la crítica literaria, que los lectores “profesionales”. Los comentaristas culturales se suman a este elogio del lector; pero para la crítica cultural especializada y académica, y los libreros y distribuidores, la situación es otra.

Para la elaboración de este texto, se les solicitó a las librerías Panamericana, Nacional y Lerner los datos de sus ventas de novelas colombianas durante los últimos dos años (2009-2011)²; por otro lado, se hizo un seguimiento en la hemeroteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango, así como en internet, sobre los artículos y entrevistas publicadas acerca de Mendoza, Franco y Gamboa. Las librerías Panamericana y Nacional adujeron que les era difícil acceder a los datos solicitados y sugirieron contactar al gerente de las librerías para hacer, formalmente, la petición; en el caso de la Librería Lerner (sede Centro), los datos fueron enviados a dos semanas después de haber hecho la solicitud. Por esta razón, los resultados de este

2 Estas librerías bogotanas concentran la mayor cantidad de compradores de libros. Además de esto, la Librería Lerner es importante en este análisis porque tiene la sección “Libros colombianos”, especializada en literatura colombiana y en publicaciones de y sobre Colombia, característica que la convierte en un referente indispensable para comprender los procesos editoriales del país y el consumo de libros entre los capitalinos.

artículo tomarán como referente la información suministrada por esta única librería. Aunque es claro que estos datos resultan insuficientes para llegar a conclusiones generales y perentorias acerca del comportamiento del campo literario actual, se toman como un primer acercamiento al problema planteado y se proponen como un antecedente para futuros estudios.

Gracias a los datos proporcionados por la Librería Lerner y a lo hallado, clasificado y analizado en la hemeroteca y en internet, es posible plantear la siguiente hipótesis: en el actual campo de la novela colombiana se intentan validar dos tipos de racionalidad crítica y, por ende, dos formas de apropiación de los productos literarios, es decir, dos sistemas de distinciones simbólicas que corresponden a la transformación de la estructura del campo literario colombiano en los años noventa, transformación que cambió, a su vez, la estructura de los gustos (Bourdieu 1997, 241). Por un lado, se encuentra aquella crítica que identifica la conexión fácil con el lector por encima de cualquier otro criterio de valor estético y, por otro, aquella que toma en cuenta, sobre todo, el modo de narrar no estereotipado y la distancia narrativa como criterios de valor de las obras literarias.

Estas racionalidades críticas conllevan una actitud diferente frente al modo de apropiación de la literatura: mientras la crítica centrada en la habilidad del autor para “atrapar al lector” coincide con un público que ve en los autores analizados una forma de apropiarse “democráticamente” de una práctica cultural que hasta los años ochenta estuvo más dirigida hacia grupos especializados de lectores y productores literarios (aún identificados, en su gran mayoría, con el concepto de “alta cultura” en contraste con el de “cultura popular”), la crítica centrada en el lenguaje no estereotipado coincide con la tradicional forma de buscar una distinción (Bourdieu 1988, 225-228), tanto estética como social, (fundamentada en la creencia en el arte autónomo)³ para hacerle frente a la indiferencia de la “democracia”.

3 Esta tradicional búsqueda y “conquista” de la autonomía es la que define los

A pesar de que nuestra “ciudad letrada” caiga en los años setenta (después del Frente Nacional), cuando la separación entre campo artístico y campo del poder es clara (Shouse 120) y los productores literarios surjan de las clases medias, sin relación sobresaliente con las élites culturales, políticas o económicas del país; dichos productores se relacionan con una forma de entender la literatura desde el paradigma impuesto por el boom de la literatura latinoamericana (alta tecnificación narrativa, elaboración de miradas complejas sobre la realidad latinoamericana), es decir, con “altos” valores estéticos. Estos valores coincidieron con el horizonte de expectativas de los lectores de la época: personas que, o bien provenían de clases altas y, por ende, con una tradición lectora que les permitía acceder al pacto narrativo propuesto en sus libros por los autores del boom, o bien provenían de clases medias que ya habían accedido a las universidades y que también podían acceder a este pacto. Entre estas personas se incluía al crítico literario de la época, quien también estaba de acuerdo con ese pacto que ponía a la literatura latinoamericana en una tradición universal.

Aunque en las novelas de finales de los setenta y la década de los ochenta gran parte del material de las obras provenía de la esfera de la cultura popular, este era elaborado a través de un simulacro de seducción que decepcionaba las expectativas de placer de un lector que esperara encontrar en la obra literaria el mismo deleite que hallaba en el consumo de la radionovela o el cómic (Baudrillard, citado por Amar Sánchez, 32-33). A partir de la década de los noventa, se conjugan dos fenómenos: por un lado, algunas editoriales españolas se dan cuenta de que Latinoamérica es un mercado que no se puede descuidar y vuelven (después del boom) a posar sus ojos y sus intereses en nuestra literatura (y en nuestras editoriales, que entran a

fenómenos del campo literario en un momento dado de su desarrollo (según las posiciones y las tomas de posición reconocidas). Lo importante para una historia de la literatura y para los estudios literarios, en general (crítica y teoría literarias), es definir las formas en las que esta búsqueda se presenta como posible y deseable para los agentes del campo y los obstáculos que impone el sistema literario para su desarrollo (Bourdieu 1997, 98-99).

hacer parte, en su mayoría, de los conglomerados españoles) como una forma de consolidar el mercado en lengua española; y, por otro, la academia literaria colombiana deja traslucir algunos signos de un cambio de paradigma frente al valor estético.

Este cambio ya era perceptible en los años ochenta debido a dos hechos: el Premio Nobel otorgado a Gabriel García Márquez y la inauguración de la Feria del Libro de Bogotá en 1988 (Cobo Borda, 184). Estos sucesos tienen como consecuencia un gran aumento del tiraje de los libros y la ampliación del mercado, cuya importancia en el campo literario es creciente. La literatura deja de ser vista —de manera más evidente que en años anteriores— como un consumo cultural para pocos; en otras palabras, es un intento de masificación del consumo literario: los libros de García Márquez demuestran que la literatura también puede ser un producto de consumo masivo (representación de altas ventas) y la Feria del Libro muestra que la literatura puede ser un gancho atractivo para llamar la atención de un amplio público (un número significativo de clientes potenciales).

En 1992, *La ciudad de los umbrales* de Mario Mendoza, gana el Premio de Novela Ciudad de Bogotá; *Un beso de Dick* de Fernando Molano, el Premio Cámara de Comercio de Medellín, y *Opio en las nubes*, de Rafael Chaparro, el Premio Nacional de Literatura. Este hecho y los autores y novelas que aparecieron en los años siguientes permitieron que el público (especialmente, los jóvenes) empezara a sentirse más identificado con las novelas colombianas y percibiera su gusto legitimado por las instituciones oficiales y por los medios de comunicación, que empezaron a hablar de una nueva generación de escritores y de un nuevo boom que, sin embargo, se alejaba de los valores estéticos del boom de los setenta, pues ahora lo que predominaba era, sencillamente, “contar una historia”.

Las editoriales multinacionales españolas nos enseñaron que la literatura era un producto más de la industria cultural. Si a esto se le suma que, según un estudio realizado en el 2006 en Bogotá (Roda y Castro, 184-188), son los jóvenes los que más leen y sus preferencias

de lectura se concentran en los libros de literatura, entendemos por qué esta se convierte en un ítem atractivo dentro de los productos de entretenimiento, (a pesar de ser la última opción elegida entre las diferentes actividades culturales, según el mismo estudio (Roda y Castro, 183)). Además, se puede explicar por qué los valores estéticos de estas últimas novelas conectan con el horizonte de expectativas de este grupo de jóvenes lectores (estudiantes de bachillerato, universitarios o profesionales recién graduados) en cuanto a los temas que prefieren (actuales, cercanos) y a su identificación con una forma de contar que privilegia la rapidez de la narración sobre la reflexión de la descripción y la efectividad de la información sobre la ambigüedad del lenguaje.

De lo anterior resulta que una parte de los productores literarios y los consumidores de sus obras se identifican, ya no con los valores estéticos de una “alta cultura”, de una élite especializada, sino con estrategias narrativas que provienen de su ambiente más cercano, de la masificación de la cultura en la que crecieron y en la que aprendieron a ser consumidores. Esta situación les permite distinguirse de la élite cultural y social que marginó a las clases medias y populares de las prácticas de producción y consumo artísticos en nuestro país hasta los años setenta. Por ello, hoy se pueden ver cada vez más formas de validación de estas prácticas de producción y consumo literarios. Se hace evidente una disputa por poner al mismo nivel los valores estéticos de una “alta cultura”, legitimada en la búsqueda de distinción, a través de la apropiación de un arte pretendidamente autónomo (defensor de criterios estéticos “genuinos” que no median con estrategias de venta), y los de una “cultura media” legitimada en la búsqueda de distinción, a través de la apropiación de un arte que no le teme al mercado (como forma de “democratización” de la cultura) y que “juega” (media) con sus condicionamientos.

Al mismo tiempo, la “cultura media” se define por oposición a la “cultura popular”, busca una distinción frente a la “vulgarización” del arte:

Los nuevos intermediarios culturales [responsables de las emisiones culturales en radio o televisión, críticos de semanarios y diarios “de calidad”, periodistas-escriitores o escritores-periodistas] han inventado toda una serie de géneros intermedios entre la cultura legítima y las producciones de gran difusión (“cartas abiertas”, “ensayos”, “testimonios”, etcétera): asignándose el papel imposible, y por consiguiente inexpugnable, de divulgar la cultura legítima —lo que los acerca a los *lectores*— sin poseer la autoridad estatutaria ni, a menudo, la competencia específica de los divulgadores legítimos, tienen que convertirse, como dice Kant, en los “los monos de imitación del genio” y buscar el sustituto de la *auctoritas* carismática del *auctor*, y de la altiva libertad con la que esta se afirma, en una desenvoltura esteta (visible, por ejemplo, en la cómoda facilidad de su estilo) y en un pregonado rechazo del didactismo plúmbeo y del pedantismo triste, impersonal y aburrido, que constituyen el precio o el signo externo de la competencia estatutaria, y todo esto viviendo con incomodidad la contradicción inherente al papel de “hacer valer”, desprovisto de valor intrínseco [...]. La cultura media, no nos engañemos, se piensa por oposición a la vulgaridad. (Bourdieu 1988, 327)

La “cultura media” busca su propia legitimación marcando su diferencia frente a producciones como *Sin tetas no hay paraíso* de Gustavo Bolívar y *Los caballeros las prefieren brutas* de Isabella Santodomingo, libros periodísticos tales como *Mi confesión*, *El cartel de los sapos* y *Las prepagos*, y libros de autoayuda como los de Paulo Coelho o Walter Riso. En estos productos culturales se desapueba una escritura funcionalista que desestima los ejercicios formales y en donde lo pragmático prima explícitamente sobre lo simbólico y sobre lo ficcional. Entre el rechazo a la “cultura culta” y a la “cultura vulgar”, la “cultura media”, como cultura dominada y a la vez en busca de dominación, elabora otras estrategias discursivas de legitimación centradas en la relación sin mediaciones, sin distanciamientos, entre editorial-autor, autor-campo social/campo artístico, autor-lector y lector-texto, las cuales serán desarrolladas más adelante.

En medio de esta contraposición de racionalidades, la realidad del consumo de novelas colombianas (según los datos de la Librería Lerner, sede Centro) indica que la racionalidad defendida por los autores analizados para este ejercicio investigativo y las editoriales que los publican, a través de los medios de comunicación y de la crítica periodística, solo es una estrategia discursiva mediática que convence a una pequeña cantidad de compradores de libros, y que el criterio del valor estético aún está mediado por el capital simbólico de la originalidad temática y narrativa (características estéticas asociadas tradicionalmente a un arte pretendidamente autónomo), legitimadas por la crítica literaria cultural especializada y académica.

Mario Mendoza, Jorge Franco y Santiago Gamboa se consideran en este marco como autores cuya posición en el campo literario ha pasado por un paulatino “envejecimiento” (Bourdieu 1997, 225-230). Si bien sus tres primeras novelas pueden ser consideradas como tomas de posición⁴ significativas dentro del campo novelesco (coincidentes con un horizonte de expectativas relacionado con el relevo generacional y la renovación de temáticas y de técnicas narrativas), sus siguientes trabajos literarios no han logrado la misma aceptación dentro de la crítica literaria especializada. Por otra parte, si bien sus siguientes novelas fueron relativos éxitos en ventas, sus últimos trabajos se perciben como intentos fallidos de las editoriales por seguirle apostando a autores que otrora funcionaron dentro del gusto del público amplio (más amplio que en décadas anteriores), pero que ahora son desplazados (en términos de ventas) por otros autores cuyas obras responden a situaciones mediáticas coyunturales o que han sido consagrados por la crítica literaria especializada.

En este sentido, sostengo que la crítica literaria en Colombia no está tan alejada —como se suele decir— de la realidad acerca del

4 La toma de posición hace referencia al punto de vista axiológico (ético-estético) particular del escritor, puesto en forma en sus obras literarias. La toma de posición del escritor es su respuesta particular a los condicionamientos sociales de su época, el conjunto particular de sus prácticas sociales tangibles en el campo literario, su apuesta estética puesta en forma en el texto artístico (Bourdieu 1997, 302-309).

consumo de libros y de los hábitos lectores de los colombianos (capitalinos, en este caso), y que su labor, referente a los casos de los tres escritores analizados, ha sido, primero, señalar un fenómeno (autores, editoriales, obras, premios, cifras de ventas) que transformó el paradigma del valor estético en Colombia desde comienzos de los años noventa y, segundo, hacer un seguimiento del desarrollo de ese fenómeno. Hoy, a un poco más de quince años de que estos autores publicaran sus primeras novelas y sus posiciones empezaran a ser reconocidas dentro del campo literario, el balance de la crítica es otro: si bien en un comienzo coincidió con el entusiasmo del público lector, hoy también coincide con su cansancio frente a propuestas literarias que ya no se perciben como novedosas ni con valor estético significativo.

No ha sido la crítica literaria académica en Colombia la encargada de valorar a estos escritores, pues, en su gran mayoría, las críticas halladas y tomadas en cuenta para la escritura de este artículo provienen de publicaciones como *Revista Arcadia*, *Revista El Malpensante*, la *Revista de la Universidad de Antioquia* y el *Boletín Cultural y Bibliográfico* (publicación del Banco de la República). Las publicaciones académicas se concentran en la descripción y en la interpretación de las obras literarias recientes a partir de temáticas comunes, pero no en su valoración. Este trabajo se ha dejado en manos de la crítica cultural especializada, cuyo lenguaje, realmente, no está “plagado de tecnicismos”, como se suele afirmar, sino que utiliza criterios fácilmente entendibles para la gran mayoría de lectores. Este crítica apunta tanto a funcionar como autoridad intelectual acerca de qué leer, como a servir de puente entre los lectores, la tradición y los autores, al señalar el diálogo con otras obras contemporáneas o del pasado, lo cual permite evitar la ingenuidad de hablar acerca de una innovación que casi nunca es tal y, así, apartarse del “efecto borrador” de los comentarios de la crítica no especializada (Jácome, 3-6).

Estos espacios críticos, aunque continúan siendo pocos (también por problemas de divulgación de otros medios existentes), logran hacer contrapeso a los comentarios de libros publicados en revistas

y en otras publicaciones periódicas no especializadas como *Diners*, *Cambio 16*, *Gatopardo* y *El Tiempo*, entre otras tenidas en cuenta en esta indagación. Ellas, a manera de reseñas, por lo general, resumen superficialmente el argumento de la novela, dan algunos datos llamativos y efectistas sobre el autor, y repiten sin descanso lo que ya ha sido publicado en otros medios o difundido por la misma editorial. En estas reseñas (las revisadas, relacionadas con Mendoza, Franco y Gamboa) se recalcan, por un lado, la habilidad para contar una historia, para construir una trama (el ritmo ágil de la narración), es decir, para atrapar al lector a través de conflictos que lo mantienen en vilo hasta el final de la narración y, por otro, la capacidad para recrear fielmente la realidad actual.

De esta forma, estos comentarios ratifican lo expuesto por Janusz Slawinski:

Cuanto mayor es el papel que desempeña la recodificación, la traducción de la cifra encontrada en el texto a la cifra esperada por el lector, o sea, cuanto más se acerca el contenido informacional del mensaje literario —por obra del enunciado crítico— a la magnitud cero, tanto mayor es el área de contacto social entre el crítico y el público. Y tanto menor la probabilidad de que ocurra un contacto en la línea autor-crítico. (7-8)

Insistir en el ritmo ágil de la narración y la presentación de situaciones actuales, permite que el lector no sienta la presencia del crítico como juez ni como indicador de aspectos no vistos por él; sino que pueda confirmar el “contenido informacional del mensaje literario”, es decir, su nivel más superficial de sentido, y que identifique sus gustos con los del “crítico” y su realidad con la mostrada en el texto. Se puede inferir que las estrategias discursivas de estas reseñas coinciden con las de la sección de prensa de las editoriales y la construida por los autores a través del entramado novelesco.

Estas estrategias se centran en la necesidad de establecer una relación directa con el lector en la que sienta que no necesita ningún tipo

de mediación para acceder ni al texto, ni al autor ni a la legitimación de su gusto. A diferencia de otros momentos del campo literario, las editoriales ahora no compran obras, sino que contratan autores, es decir, subscriben un contrato con un escritor que compromete sus próximas obras literarias con la misma editorial (Gómez, 93). Así, resulta claro que el proceso de divulgación de la obra se centra en el autor y no en el texto literario, pues lo que interesa es fijar en la mente del consumidor de libros la imagen de un autor que pueda representar ventas durante un largo período de tiempo y no la de una obra que puede durar apenas meses en el mercado.

De esta forma, la relación entre el autor y su público, sus reales y futuros lectores, adquiere absoluta relevancia. El autor construye una relación de familiaridad con el lector a través de charlas, entrevistas en vivo, actos para firma de libros, lanzamientos, participación en eventos académicos y culturales (talleres de escritura creativa y de formación de lectores) y cualquier otro tipo de acciones que le permitan acercarse al público y hacerse familiar para ellos (también a través de redes sociales, blogs y páginas web, si hablamos de las nuevas tecnologías). En este marco, la presencia del crítico literario se torna irrelevante, pues el lector tiene una relación cada vez más directa con el autor. Por otra parte, al leer la obra literaria, el lector se da cuenta de que la competencia estética⁵ requerida no lo margina de la experiencia estética sino que, por el contrario, lo hace partícipe inmediato de la misma. Lo anterior se logra a través de la “recepción pragmática”:

En [la] literatura que opera con recepción pragmática, los elementos singulares están dispuestos de tal manera que producen estereotipos de índole imaginativa y emotiva, y [...] el lenguaje, como elemento

- 5 “Grado de dominio de los instrumentos necesarios para aprehender la obra de arte de que dispone en un momento dado [una persona], es decir, de los esquemas de interpretación requeridos para apropiarse del capital artístico, en otras palabras, para descifrar obras de arte tal como se le ofrecen a una sociedad determinada en un momento dado” (Bourdieu, citado por Zimmermann 1987, 49).

productor, resulta invisible. La ilusión, que se basa en estereotipos del ámbito de la percepción, del comportamiento y del juicio —estereotipos que, por otro lado, el texto se limita a poner en acción—, suele estar teñida de emotividad [...]. La historia se confirma a sí misma por recurrencia, los conceptos de la historia se confirman mutuamente por su combinación clara y unívoca, las expectativas del mundo ilusorio producido a través del texto se confirman por su desenlace, y, finalmente, se confirma la visión del mundo del receptor mismo, ya que el texto no presenta al receptor más que los estereotipos producidos por él mismo. (Stierle, 105)

Este tipo de recepción torna irrelevante la presencia de la academia y de la crítica literaria en la forma de apropiación de las obras, pues el lector se siente autosuficiente para comprender el sentido del texto. Esta autosuficiencia le permite sentirse al mismo nivel del autor, es decir, partícipe (en condiciones de igualdad) de un sistema literario, no excluido de las prácticas y consumos del circuito artístico de su momento. Los códigos del autor y del lector coinciden, sin necesidad de un prolongado proceso de desciframiento, gracias a “la innumerable cantidad de preorientaciones dispuestas al interior del texto” (Vergara, 167) que permiten eliminar la distancia entre el mundo representado en la obra y la cotidianidad del lector⁶.

Así, pues, la eliminación de la distancia entre autor y lector y entre texto y lector vuelve innecesaria la distancia que impone el ejercicio crítico y la “democratización de la cultura” se convierte en

6 De aquí que Mendoza afirme: “Los libros no son para leerlos, sino para lanzarse sobre ellos a dentelladas, hundir los dientes en sus páginas y desgarrar la piel hasta encontrar la carne, el músculo, el nervio. Hay que hundir los colmillos hasta el fondo, disfrutar con los borbotones de la sangre en la boca, con la grasa que da sabor y sustancia. Como están vivos y palpitantes, esa vida entra en nosotros y nos alimenta y nos fortalece. Al final hay que llegar hasta el hueso, hasta la médula, y lamer y sorber todos sus jugos. Leer es un acto salvaje, caníbal, es una ofrenda y una liturgia sangrientas, y hay que tener claro siempre que alguien nos ha dado su vida en esas páginas para que nosotros podamos seguir de pie, aguantando” (Mendoza 2010, 104).

indiferencia hacia todos los fenómenos culturales, aduciendo que todo es válido, cuando en realidad: “La idea es llegar al público lector de manera directa, inmediata, obviando posibles valoraciones que condicionen el consumo del libro” (Muñoz, 3-4).

En contraste con esta situación, la crítica literaria especializada ha tratado de desvelar estas estrategias discursivas (especialmente, en la relación texto-lector), propias de la inclusión de la literatura como parte de la industria cultural, para dejar la obra de Mendoza, Franco y Gamboa en su “justo” lugar. En esta tarea, la obra de Mendoza ha sido la que más críticas negativas ha recibido; le siguen las dirigidas a Gamboa y, por último, a Franco. Lo que más se critica en la obra de Mendoza es su “mensaje excesivamente explícito” (Calabuig, s. p.), en la de Gamboa, su “prosa deslucida” (Jiménez, s. p.) y en la de Franco, su “mirada [...] bastante artificial” sobre las realidades narradas (García 2004, 64). Las críticas que más se reiteran acerca de las obras de estos tres autores se refieren a la marcada presencia de “lugares comunes”, de representaciones de situaciones, diálogos e imágenes literarias estereotipadas (Hevia s. p.; Jiménez s. p.; García, 67), y a la construcción de personajes que no convencen del todo por su falta de solidez (García 1997, s. p.; Afanador, 70; Jiménez, s. p.).

Es claro, entonces, que la crítica literaria especializada, legitimando así la tradición de la búsqueda de un relativo arte autónomo en cada momento de desarrollo del campo literario, considera que el valor estético de una obra reside en la capacidad del autor para crear personajes complejos y convincentes, y para tejer una forma de narrar que presente aspectos relevantes y poco conocidos de la realidad, alejados de interpretaciones archisabidas. Todo esto, claro, realizado a través de una estructura narrativa sólida que construya un ritmo que el lector pueda seguir sin perder el interés por la historia y sus personajes, pero también sin perderse en la recurrencia de posibles estereotipos producidos por el texto.

Como resultado de esta indagación, se puede afirmar, entonces, que no se puede seguir subestimando al lector de novelas colombianas. Pues, si por un lado la crítica especializada (los lectores profesionales) ratifica la importancia de valorar las obras a partir de ciertos criterios estéticos que toman distancia de las estrategias del mercado editorial, las cifras de ventas de la Librería Lerner sede Centro, demuestran que los consumidores de libros (lectores comunes) también son capaces de tomar distancia frente a dichas estrategias. Esta toma de distancia es otra estrategia de distinción frente a aquellos que se entregan sin resistencia a las disposiciones del mercado.

Según los datos proporcionados por el señor Hernán Jara⁷ (encargado de la sección Libros Colombianos de la Librería Lerner sede Centro), los compradores de novelas colombianas son, en su gran mayoría, adultos. Este dato podría indicar que mientras las estrategias del mercado seducen más fácilmente a los lectores jóvenes⁸ el distanciamiento crítico es propio de las generaciones adultas. Si estos lectores en un comienzo leyeron a Mendoza, Franco y Gamboa, deciden ahora comprar libros (por lo demás, artículos de lujo para la mayoría de las personas en nuestro país) que representan mayor capital simbólico dentro de la crítica literaria especializada, es decir, que ratifican (sin temor a equivocaciones) su distinción frente al público lector masificado a través de estrategias mediáticas.

Estos libros que representan capital simbólico dentro del campo literario incluyen a los siguientes autores (diez primeros de la lista) que publicaron novelas entre los años 2009 y 2011: Antonio Ungar, Fernando Vallejo, Juan Gabriel Vásquez, Laura Restrepo, Mauricio Vargas Linares, Santiago Gamboa, Ángela Becerra, Miguel Ángel Manrique, Pedro Badrán y Juan Esteban Constaín⁹. Vale aclarar que

7 Agradezco, especialmente, la colaboración del señor Jara, sin quien hubiera sido imposible la elaboración de este artículo y quien siempre me ha suministrado generosa y desinteresadamente los datos necesarios para mis investigaciones sobre novela colombiana reciente.

8 Faltaría por responder, entonces, cómo acceden a los libros los lectores jóvenes: préstamos, piratería, compra de libros usados.

9 La lista completa de autores, novelas, editoriales y cantidad de libros vendidos

Ungar publicó sus novelas a finales de 2010, y Vásquez, a comienzos de 2011: los premios Anagrama y Alfaguara de novela, respectivamente. En el caso de Gamboa, su novela *Necrópolis* fue ganadora del Premio de Novela La Otra Orilla, otorgado por la editorial Norma. Mendoza aparece en el doceavo puesto de la lista con *Buda blues* (2009)¹⁰ y Franco en el decimoséptimo lugar con *Santa suerte* (aunque su novela *Rosario Tijeras* se ubica por encima de *Necrópolis*, en la lista original entregada por la librería Lerner).

En estos datos es posible apreciar que:

Para que una obra culta consiga entrar al selecto grupo de los más vendidos, debe cumplir con ciertos requisitos que están asociados al funcionamiento particular de la megaindustria de la cultura, donde se destaca de manera predominante el papel que juegan las “superestrellas”, es decir, aquellos autores que son ampliamente reconocidos y cuya imagen se difunde a través de medios masivos como la prensa escrita, la televisión o el cine o que por otro lado hacen parte de los niveles más altos de consagración literaria (como los clásicos y canónicos). (Gutiérrez, 71)

La presencia de Laura Restrepo y Fernando Vallejo se entiende en el sentido en que están más asociados —por su participación en la vida pública y por su larga trayectoria literaria— a la figura del intelectual como capital simbólico; de allí el respeto que tienen en el campo

(después de la depuración hecha de los datos entregados por la Librería Lerner para dejar que figuraran solo las primeras ediciones) aparece al final de este artículo. En la lista original entregada por la Librería, en los primeros diez lugares aparecen los siguientes autores: William Ospina (*El país de la canela*), Héctor Abad Faciolince (*El olvido que seremos*), Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*), Evelio Rosero (*Los ejércitos*), Rafael Chaparro (*Opio en las nubes*), Antonio Ungar (*Tres ataúdes blancos*), William Ospina (*Ursúa*), Andrés Caicedo (*Qué viva la música*), Fernando Vallejo (*El don de la vida*) y Juan Gabriel Vásquez (*El ruido de las cosas al caer*). Esto clarifica mucho más lo que diré a continuación.

10 *Apocalipsis* no apareció en la lista entregada por la Librería Lerner, es decir, no figuraba entre las cincuenta novelas colombianas más vendidas en los últimos dos años.

literario, sumado a la aceptación de sus obras por parte de la crítica cultural especializada y el reconocimiento de la no especializada. Los casos de Mauricio Vargas Linares, Santiago Gamboa y Ángela Becerra están relacionados con fenómenos mediáticos (periodista que escribe literatura, premio literario, mujer que escribe novelas para un público “femenino”), y los de Miguel Ángel Manrique, Pedro Badrán y Juan Esteban Constaín se entienden porque son escritores, con una corta trayectoria literaria y bajo índices de ventas, sus nombres y obras figuran positivamente en la crítica cultural especializada y son reconocidos por la no especializada. Sus novelas se caracterizan por cierto grado de innovación de la forma y de la tradición literaria colombiana. Antonio Ungar y Juan Gabriel Vásquez también estarían en este grupo, pero los premios literarios obtenidos por sus novelas hacen que estas incrementen significativamente su número de ventas y que, en su caso, el fenómeno mediático coincida con la calidad literaria. De esta manera, la tendencia de consumo de libros literarios en Colombia se definiría a partir del llamado “*best-seller* de calidad” (Vila-Sanjuán, 80), cuyo primer antecedente se encontraría en el fenómeno garcíamarquiano de los años ochenta.

En Colombia, el campo literario funciona con base en la creencia en el valor estético desde la figura del escritor. Una parte concibe este como un ser distanciado del “mundo”, circunstancia que le permite crear obras de alta calidad estética, alejadas de las modas y de las figuras mediáticas (primer y tercer grupo mencionados en el párrafo anterior) y, la otra, como un ser más cercano al “mundo” (y al lector), ligado más estrechamente con su sociedad, un ser que se siente implicado en su ambiente y que interviene de manera más directa en los procesos de comprensión y testimonio de la realidad, a través de sus obras y colaboraciones en revistas y otros medios de comunicación, y de la interacción con los lectores (segundo grupo).

De nuevo, la distancia aparece como elemento de distinción entre la crítica cultural especializada y la no especializada, y entre el consumo de libros asociados a un valor estético que buscan legitimarse

como derivados del arte autónomo, y el de los libros asociados a fenómenos mediáticos. En este caso, según los datos analizados, la distancia narrativa impuesta como valor estético por la crítica cultural especializada y académica representa mayor índice de ventas. Y, aunque no es posible rastrear más objetivamente las causas de esta coincidencia como fenómeno de campo, resulta claro que, en la actualidad, la legitimación de obras y autores literarios desde la academia y la crítica especializada se hace a través de estrategias discursivas que siguen defendiendo la búsqueda de un arte autónomo, pero que no desconocen la influencia de los fenómenos mediáticos en dicha legitimación. Los lectores también reciben la influencia de estos fenómenos (premios, publicidad, comentarios de la crítica no especializada); pero, para la mayoría, la distinción que otorga el capital simbólico proveniente de autores y obras que buscan ser reconocidos como representantes de un arte menos entregado a las disposiciones del mercado sigue siendo un factor de peso en el momento de la configuración de sus gustos.

Al igual que sucedió con la llamada novela de la Violencia y la queja de la crítica literaria del momento por la marcada presencia del testimonio y del realismo en ella, hoy la crítica literaria se refiere en los mismos términos a la novela sicaresca, la del narcotráfico o la que representa nuestra violencia actual. Hace cincuenta años, un poco después del auge de esas novelas-testimonio, empezó a surgir una novela que se alejaba de la representación testimonial; igual sucede hoy: a la par del y subsiguiente al auge de los fenómenos mediáticos, surgen novelas que presentan la violencia y nuestras otras realidades más allá del hiperrealismo efectista que elimina la distancia narrativa.

La “estética de la consolación” y la imposibilidad de la catarsis

La lectura de *Apocalipsis*, *Santa suerte* y *Necrópolis* ratifica lo planteado por la crítica cultural especializada y la académica acerca

de estos autores¹¹. Su efecto estético se sintetiza en una experiencia que simula la catarsis, a través de la construcción de una “estética de la consolación” (Segura, 66), de manera que se convierte

[...] o bien en un placer obtenido por la relación con un objeto no lejano, o bien en un autoplacer sentimental, con lo cual la experiencia catártica queda a merced de los peligros de la ideología y del consumo prefabricado, y pierde su genuina función comunicativa. (Jauss 1986, 160)

Lo que me interesa en esta parte del artículo es llamar la atención acerca de las formas de percepción de la realidad que afianzan las estrategias narrativas de las novelas analizadas, pues estas formas, a su vez, fortalecen horizontes de expectativas listos para recibir otras novelas como estas y otros comentarios críticos que fijen su comprensión.

Aunque la conclusión de la primera parte de este texto es que es posible confiar en el juicio de los lectores, sin subestimarlos, el ejercicio crítico que se presenta a continuación busca establecer criterios claros que le permitan a otros lectores —tanto como sea posible— modificar sus horizontes de expectativas y llevar a cabo la recepción de obras con un mayor distanciamiento crítico y la dinamización de las “normas” estéticas y las posiciones de los autores en el campo literario colombiano.

La principal característica de las formas de percepción de la realidad que presentan estas novelas es la imposibilidad de actuación aquí y ahora, la dificultad de encontrar alternativas de acomodación y sentido de pertenencia dentro del engranaje social. Esta forma de percepción parece contradecir la “edulcorada” realidad de los libros de autoayuda, parece decirle al lector que es mejor enfrentar la realidad en toda su crudeza. Pero aquí la abyección social carece de

11 Un resumen de los criterios estéticos señalados en las críticas y comentarios se presenta en una tabla al final de este artículo.

elaboración y el lector se queda con su “insufrible transparencia” (Vergara 2003, 27). Por eso, solo es posible llegar a la catarsis a partir de su simulación. Así explica Hans Robert Jauss la catarsis:

Placer de las emociones propias, provocadas por la retórica o la poesía, que son capaces de llevar al oyente y/o al espectador tanto al cambio de sus convicciones como a la liberación de su ánimo. La catarsis —en tanto que experiencia básica estético-comunicativa— corresponde tanto a la utilización práctica de las artes para su función social —la comunicación, inauguración y justificación de normas de conducta— como a la ideal determinación, que todo arte autónomo tiene, de liberar al observador de los intereses prácticos y de las opresiones de su realidad cotidiana. (76)

Las novelas de Mendoza, Franco y Gamboa proponen una experiencia de catarsis que, realmente, simula la liberación de la opresión de la realidad cotidiana. Con ello no rechazan cualquier forma de escapismo, sino, precisamente, lo provocan bajo la forma de la crítica social más nihilista. Esta simulación produce en el lector la aceptación acrítica de la realidad tal como es representada y, debido a la cercanía entre texto y lector, entre realidad representada y realidad experimentada por el lector, también produce la aceptación acrítica de su realidad cotidiana, tal como la ha percibido bajo los esquemas construidos por la obra literaria. Ante esta situación, las soluciones que plantean los personajes son el escape hacia zonas libres de la “opresión” de los “males” de nuestro mundo actual: el sistema capitalista (*Apocalipsis*) y globalizador (*Necrópolis*), y la “suerte” enrevesada de algunas personas, casi siempre pobres (*Santa suerte*).

De esta forma, estas novelas ofrecen una verdad moral consoladora e ideológicamente permisible (Segura, 60), a través de la domesticidad de la realidad que ofrece la experiencia de lectura (Rueda, 78). La decisión de huir a lugares no contaminados por la degradación de la civilización reduce el margen de actuación del ser humano en su sociedad y elabora una toma de posición ingenua e

inofensiva, a través de la cual se domestica la realidad en tanto el acto de lectura asegura que las realidades abyectas queden lejos del lector¹². Así, aunque se invite a este a aceptar estas realidades, se dejan intactas en la textura discursiva, sin la posibilidad de que afecten al lector y lo estimulen a reelaborar su espacio íntimo o social.

Realmente, entonces, las novelas no invitan a aceptar lo abyecto de nuestra situación actual para reelaborarlo y reinterpretarlo. Por el contrario, los personajes construyen una posición distanciada y estereotipada frente a las experiencias de abyección individual y social y, finalmente, estas se condenan o censuran, con lo cual se niega el malestar social generalizado y se evita salir de él. El lector se queda, de esta forma, con la transparencia de la experiencia abyecta, no con la posibilidad de una aproximación distanciada-crítica. Pues el malestar se naturaliza a través del “masoquismo” de las protagonistas de *Santa suerte*, quienes buscan experiencias de dolor, de manera inconsciente y sin posibilidad de salir de ellas; de las fuerzas oscuras que habitan dentro de cada ser humano y que, finalmente, siempre ganan la batalla contra las bondadosas, en el caso de los personajes antagónicos de Mendoza; y a través de unas creencias religiosas que parecen siempre estar mediadas por la ambición y la traición.

Se alude aquí, pues, a la posibilidad de la literatura de construir discursos que, verdaderamente, logren movilizar las interpretaciones acerca de nuestros “males”, no de repetirlos, como en el caso de las novelas analizadas. Repetir el “mal” desde la misma censura que elaboran los discursos cotidianos y mediáticos no permite que el lector libere las fuerzas negativas presentes en sus representaciones, sino que permanezca anclado a su situación de malestar.

En *Apocalipsis*, las ideas-tesis que Mendoza quiere defender, afirmar o justificar son demasiado directas dentro de la narración.

12 Esta huida no se debe confundir con la que plantea la toma de posición romántica, la cual sí constituye una crítica profunda al estado de una sociedad en un momento determinado y se diferencia de la que proponen las novelas analizadas aquí por la puesta en forma de las obras literarias que la hacen tangible y el *habitus* de sus autores.

Estas ideas buscan conectar directamente el mensaje del libro —el contenido informacional— con la interpretación del lector. Por eso, la novela carece de imágenes literarias, pero abunda en sentencias, en ideas abstractas que llegan fácilmente a la mente del lector sin que haga falta un trabajo significativo de descodificación. Por otra parte, estas ideas-tesis replican ideas fundamentadas en una superficialidad reflexiva que reduce ostensiblemente la comprensión de la realidad, que la limita a una imagen dicotómica. Para Mendoza, la idea de progreso es absurda, inexistente, dadas las evidencias de irracionalismo creciente en las que se mueven las rutinas políticas, sociales y culturales actuales. Esa irracionalidad en la que vivimos se explica porque han ganado las fuerzas oscuras que habitan en el interior de cada uno de los seres humanos. La realidad, para Mendoza, se divide en dos planos: el oficial y el marginal, y la identidad también: somos ángeles y demonios, al mismo tiempo y, casi siempre, en las condiciones actuales de nuestro mundo, ganan las fuerzas oscuras que nos habitan.

En *Santa suerte*, Franco no construye empatía con sus personajes, ni distancia entre su voz y la de las tres mujeres que presentan su historia (a través de cartas —Amanda—, del relato-confesión de una vida —Leticia— y de un narrador “omnisciente” —Jennifer—). El autor, como organizador de lo narrado, se instauro como una conciencia que juzga negativamente el comportamiento de estos personajes, a través de la estrategia de “desaparecer” para dejarles su propia voz narrativa. Así, el lector puede pensar: “Sí. Así son, así hablan, así piensan ese tipo de mujeres”, “pobrecitas”, “ellas se lo buscaron”. De esta manera, la distancia narrativa se reduce notoriamente al no existir ningún otro elemento que relativice la voz de los personajes. Por ende, la posibilidad del lector de construir su propio juicio sobre lo narrado permanece en el hiperrealismo creado por el autor —a través de la falta de distanciamiento entre objeto representado y modo de representación—, en la reducción evidente de los puntos de vista y de las posibilidades de interpretación, de lectura.

En *Necrópolis*, la inclusión de las historias de vida de personajes que, finalmente, poco o nada tienen que ver con el desarrollo de la trama sirven para ilustrar la situación actual del mundo en las condiciones de la globalización, es decir, para aumentar el contenido informacional del libro y simularle al lector una experiencia directa de los hechos narrados que funcionarían aquí como datos. La historia de un hombre que logra huir de sus secuestradores y luego volver para vengarse del “amigo” que le tendió una trampa —aliado con los paramilitares de la zona— con el fin de quedarse con todas sus propiedades y con su novia, así como la de la familia judía que debe defender (con ayuda de ciertos grupos israelíes, sus armas y su poder de largo alcance) sus propiedades y su vida de la amenaza de los paramilitares y de sus aliados políticos, le sirve a Gamboa para incluir la situación de violencia que se vive en Colombia; igual sucede con las dos ponencias que se incluyen antes de la presentación del protagonista en el Congreso de Biógrafos al que ha sido invitado: ambas muestran la situación de violencia que se vive en el mundo entero por diferentes motivos.

Si, por un lado, los autores construyen sus novelas sobre la base de obviar la distancia narrativa y trasponer en las historias experiencias o ideas directas que sean percibidas rápidamente por el lector; por otra parte, los tres escritores afirman que ni el éxito de ventas ni la aceptación de los críticos les interesa (Mendoza 2010, 215; Franco 2005, 12-13; Gamboa 2005, 64), sino hacer una obra de calidad —aunque las afirmaciones de Franco a este respecto no son tan radicales como las de Gamboa y Mendoza—. Lo que resulta de ello es que, como se expuso en la primera parte de este artículo, la negación de la autoridad de los críticos valida una relación directa con el lector sin la mediación de estos agentes del campo literario y significa una búsqueda de legitimación dentro de la “cultura media”.

Por último, vale la pena señalar el hecho de que, a pesar de las afirmaciones de los autores, sus obras presentan características del *best-seller*. Esto no significa que Mendoza, Franco y Gamboa escriban sus novelas con la intención de escribir un *best-seller*, pero sí

que estos procedimientos señalan la búsqueda del éxito entre el público lector (que no siempre se logra). José Manuel López de Abiada retoma a Ray Brian Heath para señalar las siguientes características presentes en el *best-seller*: 1) Sensacionalismo; 2) escapismo; 3) temas de interés o actualidad; 4) personajes sólidos e intensos; no muy intelectuales o complicados; 5) el libro no tiene que estar bien escrito (López de Abiada, 32). Más adelante, explica:

Aunque no exista un recetario probado para confeccionar un best-seller, se sabe que el éxito de ventas va íntimamente unido a cuatro factores: el (re)nombre del autor, la envergadura de la casa editora, el lanzamiento del libro y el momento de aparición en el mercado. (49-50)

Finalmente, Luis López Molina expone algunas de sus características estilísticas:

Las descripciones [...], cuando las hay, suelen subordinarse a la narración [...], en lugar de encuadrarla, con lo que el tempo se acelera, evitando estancamientos que puedan resultar tediosos para el lector apresurado o trivial, atento más que nada al hilo del argumento y al desenlace que lo remata. (98)

En las tres novelas analizadas aquí, podemos ver estas características; sin embargo, su falta de éxito entre el público lector se puede explicar —además de lo expuesto en el apartado anterior de este texto— por el descuido en la construcción de la estructura y la tensión narrativas (sobre todo, en Mendoza y Gamboa), las intervenciones directas del autor que interrumpen el relato de las vidas de los personajes (*Apocalipsis*) y la inclusión de personajes y relatos que poco tienen que ver con la trama principal (*Necrópolis*); y por la elección de un tema que, aunque atrae el morbo de muchos lectores (una familia disfuncional) no es un tema de “actualidad” (*Santa suerte*).

A pesar de las directas y constantes alusiones a escenas de sexo y de violencia (más en Mendoza y Gamboa que en Franco, en cuya obra prima el melodrama y, más aún, el patetismo) y el uso de numerosas catacresis que fijan el contenido informacional de lo narrado, al confirmar para el lector los lugares comunes del lenguaje cotidiano y de los *mass media*. Es decir, a pesar del uso de fórmulas *massmediáticas* en la narración, las novelas de estos tres autores no logran conectar con un gran público. Esto nos devuelve a la hipótesis de este artículo: las formas de legitimación de una racionalidad crítica, de un sistema de distinción simbólica, pueden estar basadas en estrategias mediáticas que buscan validar su existencia, su posición, dentro de un sistema literario, pero estas estrategias no siempre logran su cometido. Es posible que funcionen de nuevo, con la aparición de otros autores, pero en el caso de los tres analizados aquí, ya hacen parte del proceso de “envejecimiento” propio de todo campo literario, el cual se da más rápidamente en las condiciones actuales de la literatura como parte de la industria cultural.

Es claro que las conclusiones presentadas aquí son apenas una mínima muestra de cómo funciona el campo literario colombiano actual. Sin embargo, si se tiene en cuenta que —desafortunadamente para el resto del país— Bogotá es la ciudad que concentra la mayor cantidad de librerías y que la Librería Lerner es la única que tiene una amplia sección dedicada a los libros colombianos, resulta significativa la indagación presentada y analizada en este artículo. Sin embargo, esto solo ratifica la necesidad de realizar estudios relacionados con las librerías (subrayando la urgencia de crear mecanismos que permitan a los investigadores el fácil acceso a la información sobre ventas de libros proveniente tanto de librerías como de editoriales) y bibliotecas bogotanas y nacionales (información sobre títulos prestados y tipología de los usuarios lectores), y con la producción y consumo de libros “piratas” (información sobre títulos comprados y tipología de sus compradores), para tener mayor claridad acerca de los hábitos de lectura de libros literarios en el país. Pues, a pesar del supuesto auge de las transacciones *online*,

los estudios sobre la situación del libro en Colombia, Latinoamérica y España dejan como resultado las preferencias de las personas por mantener un contacto directo con el objeto libro.

Igualmente, son necesarios estudios acerca de los premios literarios nacionales (tanto los otorgados por entidades públicas como por privadas), de los programas de literatura colombiana vigentes en colegios y en universidades (obras y autores estudiados), y de las revistas literarias (culturales y académicas), con el objetivo de entender mejor los cambios de paradigma en la valoración de la literatura en nuestro país durante los últimos quince años. Los resultados de estas investigaciones nos permitirían establecer las principales tendencias en cuanto a creación, difusión, recepción y consumo literarios en Colombia, así como la relación entre los autores, los lectores y las instituciones literarias en nuestro país y sus respectivas mediaciones discursivas. Todo esto con la intención de entender cómo la literatura sigue contribuyendo a ampliar el horizonte ético, estético y cognitivo del lector, cómo nos permite continuar dándole sentido a nuestra realidad y, en los estudios literarios, cómo enriquecer la comprensión de las relaciones entre historia, teoría y crítica, y entre creación, recepción y efecto literarios.

Obras citadas

- Abad Faciolince, Héctor. 2009. "Necrópolis, de Santiago Gamboa". *El Espectador*. <http://blogs.elespectador.com/habad/2009/11/07/necropolis-de-santiago-gamboa/> (consultado en julio de 2011).
- Afanador, Luis Fernando. 2009. "Un sancocho literario, político y religioso". *Revista El Malpensante* 97: 70-72.
- Amar Sánchez, Ana María. 2000. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Basanta, Ángel. 2009. "Necrópolis". *Revista El Cultural* http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/26247/Necropolis (consultado en julio de 2011).

- Bourdieu, Pierre. 1988. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (*La distinction*, 1979). Madrid: Taurus.
- Bordieu, Pierre. 1997. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Burgos Cantor, Roberto. 2001. "Relato de un asesino". *Revista Cambio* 16 (414): 70.
- Calabuig, Ernesto. 2008. "Los hombres invisibles". *Revista El Cultural* http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/23471/Los_hombres_invisibles (consultado en julio de 2011).
- Cobo Borda, Juan Gustavo. 2000. "Historia de la industria editorial colombiana". *Historia de las empresas editoriales de América Latina. Siglo XX*. Bogotá: CERLALC.
- Franco, Jorge. 2010. *Santa suerte*. Bogotá: Planeta.
- Franco, Jorge. 2005. "El rostro de Rosario Tijeras". *Revista Piedepágina* 3: 12-16.
- Gamboa, Santiago. 2009. *Necrópolis*. Bogotá: Editorial Norma.
- Gamboa, Santiago. 2005. "Los críticos, de nuevo". *Revista Cambio* 16 (620): 64.
- García Londoño, Andrés. 2004. "Jorge Franco Ramos. Más allá de los reflectores". *Revista Universidad de Antioquia* 278: 61-70.
- García Londoño, Andrés. 1997. "Los personajes de este libro inspiran lástima pero no cautivan por su dolor". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 34 (46).
- Gómez Orozco, Martín Alonso. 2002. "Narrativa contemporánea: ¿Quién y en qué condiciones está leyendo?". Bogotá: Universidad de los Andes. Monografía de pregrado.
- Gutiérrez Giraldo, Rafael Eduardo. 2005. "Literatura, mercado y lectores en Latinoamérica: un estudio comparativo entre Brasil y Colombia". Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Monografía de posgrado.
- Hevia, Helena. 2002. "El espejo de la crítica. Mario Mendoza y 'Satanás'". *Revista cultural lateral* 91/92, http://www.circulolateral.com/revista/revista/espejo/091_092mariomendoza.htm (consultado en julio de 2011).
- Jácome Liévano, Margarita. 2007. "La novela sicarésca en el reseñismo cultural de la globalización". *Memorias del XV Congreso de Colombianistas* (CD ROM). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Jauss, Hans Robert. 1986. “El placer estético y las experiencias básicas de la poiesis, la aisthesis y la catarsis” y “Catarsis: la función comunicativa de la experiencia estética (*movere et conciliare*)”. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Jiménez, Camilo. “En la ciudad de la furia”. *El Malpensante*. http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=1491 (consultado en julio de 2011).
- López de Abiada, José Manuel. 1996. “Entre el ocio y el negocio. Para una pragmática del best-séller”. Éxito de ventas y calidad literaria. *IncurSIONES en las teorías y prácticas del best-séller*. José Manuel López de Abiada y Julio Peñate Rivero (eds.). Madrid: Verbum.
- López Molina, Luis. 1996. “Análisis de *La piel del tambor* desde las ‘teorías y prácticas’ del best-séller”. Éxito de ventas y calidad literaria. *IncurSIONES en las teorías y prácticas del best-séller*. José Manuel López de Abiada y Julio Peñate Rivero (eds.). Madrid: Verbum.
- Masoliver, Juan. 2002. “El espejo de la crítica. Mario Mendoza y ‘Satanás’”. *Revista cultural lateral* 91/92, http://www.circulolateral.com/revista/revista/espejo/091_092mariomendoza.htm (consultado en julio de 2011).
- Mendoza, Mario. 2010. *La locura de nuestro tiempo*. Bogotá: Planeta.
- Mendoza, Mario. 2011. *Apocalipsis*. Bogotá: Planeta.
- Muñoz Fernández, Rubén. 2010. “Problemas de la crítica literaria en Colombia”. En *Memorias del II Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana* (CD ROM). Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Roda Fornaguera, Ana y Castro Osorio, Carolina. 2006. “La lectura en Bogotá”. *Hábitos de lectura, asistencia a bibliotecas y consumo de libros en Colombia*. Bogotá: Fundalectura; Ministerio de Cultura; Ministerio de Educación; DANE; CERLALC; Cámara Colombiana del Libro; Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Rueda, María Helena. 2009. “Dislocaciones y otras violencias en el circuito transnacional de la literatura latinoamericana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 69: 69-90.
- Rueda, María Isabel. 2005. “Rosario sin tijeras”. *Revista Semana* 1213: 54.
- Segura, Camila. 2007. “Violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea”. *Revista América Latina Hoy* 47: 55-76.

- Shouse, Corey Clay. 2002. *The unwriting of the lettered city: Fiction, fragmentation and postmodernity in Colombia*. University of Pittsburgh. Tesis de doctorado.
- Slawinski, Janusz. 1994. "Las funciones de la crítica literaria". *Revista Criterios* 32: 233-253. (consultado en julio de 2011).
- Stierle, Karlheinz. 1987. "¿Qué significa 'recepción' en los textos de ficción?". *Estética de la recepción*. José Antonio Mayoral (comp.). Madrid: Arco/Libros.
- Vergara, Andrea. 2003. "Efecto estético de la novela colombiana actual: un viaje a las profundidades". Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Monografía de pregrado.
- Vila-Sanjuán, Sergio. 2003. *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*. Barcelona: Destino.
- Villamizar, Sergio. 2010. "Jorge Franco, tentando la suerte". *El país*. 2 de agosto, <http://www.elpais.com.co/elpais/colombia/noticias/jorge-franco-tentando-suerte> (consultado en julio de 2011).
- Zimmermann, Bernhard. 1987. "El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción". *Estética de la recepción*. José Antonio Mayoral (comp.). Madrid: Arco/Libros.

Apéndice

Tabla 1. Novelas (primera edición) más vendidas entre junio de 2009 y junio de 2011, según la Librería Lerner (sede Centro)

Título	Autor	Editorial	Unidades vendidas
<i>Tres ataúdes blancos</i> (2010)	Antonio Ungar	Anagrama	113
<i>El don de la vida</i> (2010)	Fernando Vallejo	Alfaguara	90
<i>El ruido de las cosas al caer</i> (2011)	Juan Gabriel Vásquez	Alfaguara	80
<i>Demasiados héroes</i> (2009)	Laura Restrepo	Alfaguara	62
<i>El mariscal que vivió deprisa</i> (2009)	Mauricio Vargas Linares	Planeta	57
<i>Necrópolis</i> (2009)	Santiago Gamboa	Norma	52
<i>Ella que todo lo tuvo</i> (2009)	Ángela Becerra	Planeta	51
<i>Disturbio</i> (2009)	Miguel Ángel Manrique	Seix Barral	42
<i>La pasión de Policarpa</i> (2010)	Pedro Baduán	Grijalbo	34
<i>Calcio</i> (2010)	Juan Esteban Constaín	Seix Barral	33
<i>Hilo de sangre azul</i> (2009)	Patricia Lara	Norma	31
<i>Buda blues</i> (2009)	Mario Mendoza	Planeta	27
<i>Del otro lado del jardín</i> (2009)	Carlos Framb	Planeta	25
<i>El prestigio de la belleza</i> (2010)	Piedad Bonnett	Aguilar	25
<i>Ese silencio</i> (2010)	Roberto Burgos Cantor	Seix Barral	23
<i>Hot hot Bogotá</i> (2009)	Alejandra López González	Universidad Central	22
<i>Santa suerte</i> (2010)	Jorge Franco	Planeta	20
<i>Apocalipsis</i> (2011)	Mario Mendoza	Planeta	51

Tabla 2. Resumen de las críticas-comentarios encontrados sobre las obras de Mario Mendoza, Jorge Franco y Santiago Gamboa

Autor	Criterios de valoración					
	Obra literaria				Autor	Lector
	Estructura narrativa/ ritmo	Acontecimiento/ verosimilitud	Lenguaje/ modo de narrar	Personajes		
Mario Mendoza	<ul style="list-style-type: none"> • Mínima complejidad estructural. • Talento para llevar el impacto periodístico a la ficción. • Altos y bajos de la tensión narrativa. 	<ul style="list-style-type: none"> • No se suspende la incredulidad. • Mensaje explícito. • Estereotipos. • Irrisorio amago de crítica social con pereza conceptual. • Transgresión de lo moralista. • Representación profunda de la ciudad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Sordidez cautivadora. • Diálogos de teleserie. • Prosa escolar. • Voluntad experimental. • Escenas de sexo tipo grafiti y con lugares comunes. • Lenguaje de economía descriptiva. 	<ul style="list-style-type: none"> • Sus voces no convencen. • Personajes de cartón-piedra (arquetipos). 	<ul style="list-style-type: none"> • Da importancia a sus lectores. • Hizo una lectura epidérmica de Stevenson. • Autor de exitosas novelas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Logra atrapar al lector en los conflictos. • Tiene una legión de lectores.
Jorge Franco	<ul style="list-style-type: none"> • Manejo vertiginoso del tiempo. • Estructura a modo de rompecabezas (fragmentación del tiempo). • Más interés en el ritmo que en el lenguaje. 	<ul style="list-style-type: none"> • Talento para narrar la sensibilidad femenina. • Mirada artificial sobre la miseria. • Retrata a la perfección el narcotráfico. • Repite realidades (lugares comunes). • Talento para crear el dolor como un golpe propio. 	<ul style="list-style-type: none"> • Desmesura en narración de aspectos mórbidos. • Buen manejo del narrador en primera persona. • Sin detalles, sin descripciones específicas. • Narra vivencias nebulosas, pero crea sensaciones. 	<ul style="list-style-type: none"> • Crea voces sin caer en esquematismos. • Extravagantes (inspiran lástima, pero no cautivan en su dolor). 	<ul style="list-style-type: none"> • Tiene un estilo reconocido. • Fue traducido al inglés por el mismo traductor de las novelas del boom. 	<ul style="list-style-type: none"> • Permite que los lectores vayan a lo esencial sin esfuerzo. • Mantiene en vilo al lector. • El lector tiene libertad de imaginar.

Santiago Gamboa	<ul style="list-style-type: none"> • Complejidad. • Trama original. • Domina el ritmo de las historias. • La relación entre las historias es forzada. 	<ul style="list-style-type: none"> • Representa la violencia actual y la vida contemporánea. • Construye una imagen sobre la ciudad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Variedad de registros estilísticos. • Absoluto dominio del idioma. • Diálogos vacíos. • Prosa rápida. • Reiteraciones inoficiosas. • Lugares comunes. • Prosa deslucida. • Humor. 	<ul style="list-style-type: none"> • Poco coherentes. • El sargento de <i>Perder es cuestión de método</i> es inolvidable. 	<ul style="list-style-type: none"> • Bandera de una literatura ajena al realismo mágico. • Desgastado por su fama. • Puede vivir de la literatura. 	<ul style="list-style-type: none"> • Se indigna.
--------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------

Nota: La lista fue depurada dejando solamente aquellas novelas cuya primera edición hubiera aparecido entre 2009 y 2011. El caso de *Apocalipsis* es diferente, pues no aparecía en la lista enviada por la Librería Lerner; el señor Jara me confirmó que solo había vendido cinco unidades desde el momento que había llegado a la librería (el mismo en el que llegó *El ruido de las cosas al caer*).