



Estudios de Literatura Colombiana

ISSN: 0123-4412

revistaelc@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

López Castaño, Óscar R.

Efraím Medina: narcisismo y provocación. ¿Atajos para un nuevo canon narrativo?

Estudios de Literatura Colombiana, núm. 29, julio-diciembre, 2011, pp. 197-216

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498355934010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## **Efraím Medina: narcisismo y provocación. ¿Atajos para un nuevo canon narrativo?\***

### **Efraím Medina: Narcissism and Provocation. Are these Shortcuts to a New Narrative Canon?**

*Óscar R. López Castaño*  
Saint Louis University

*Recibido: 24 de agosto de 2011. Aprobado: 19 de septiembre de 2011*

**Resumen:** el presente trabajo se ocupa de la producción literaria de Efraím Medina. Es un ejercicio de interpretación que va y viene en torno al funcionamiento de la estética del autor. Se trata de analizar una obra que pone en duda el éxito de autores del canon de la escritura moderna en América Latina y algunos de sus presupuestos culturales y logros estéticos, y que ofrece manifestaciones de abierta rebeldía contra un orden que parece no funcionar, lo que podría enmarcarse dentro de los alegatos posmodernos. ¿Qué busca Efraím Medina con su actitud provocadora y discolá? El desarrollo del trabajo apunta a esclarecer su postura estética, la cual es consistente con actitudes y prácticas vitales expresadas por el autor en la vida histórica.

**Descriptores:** Medina Reyes, Efraím; narrativa colombiana contemporánea; canon literario; novela contemporánea.

**Abstract:** this study explores the literary production of Efraím Medina. It represents an exercise of interpretation about the way in which the aesthetics of the author performs. Such an exercise is aimed to analyze a work that

---

\* Este artículo se deriva de una investigación en desarrollo sobre el canon literario colombiano y sus exclusiones.

devotes itself to question the success of authors of the literary canon of modern writing in Latin America and some of their cultural premises and aesthetical achievements. Medina's work also offers manifestations of an open rebellion against an establishment that appears not be appropriately functioning, an attitude that may be in line with postmodern allegations. What does Medina look for with his instigating and unruly attitude? The developing of the current study aims to elucidate his aesthetic posture which is in conformity with the vital attitudes and practices performed by the author throughout his own historic life.

**Keywords:** Medina Reyes, Efraim; contemporary Colombian narrative; literary canon; contemporary novel.

Cada cierto tiempo, nuevas corrientes de lectura de los textos presentan sus propuestas. Los autores o creadores, por su parte, participan del juego buscando acomodo, permaneciendo ajenos a los vaivenes canónicos u oficiando de iconoclastas. Entre las corrientes de lectura, el estructuralismo tuvo su apogeo entre los años sesenta y setenta del siglo xx. Puso en duda no solo la existencia del autor, sino la interpretación. Buscaba privilegiar el funcionamiento de la estructura objetiva, el engranaje literario. Una vez declarada la muerte del autor, el lenguaje, igual a la pretensión de las corrientes neoliberales de la economía de mercado, pareció determinar por sí solo la vida de una creación y su destino. El uso del producto o mercancía, el artefacto hecho en esa corriente inasible que era el lenguaje, quedaba como algo flotante, algo existente ahí para los lectores. A esta perspectiva le correspondió la novela del lenguaje, la que diluyó la anécdota, mientras les restó peso a los personajes para erigir las palabras en heroínas. El desafío para los lectores consistió en poner a prueba sus capacidades para desentrañar los mecanismos de funcionamiento textual. El goce lector, al parecer, estaba reservado a los expertos. El texto, mientras tanto, yacía como un cadáver en las manos diseccionadoras y carniceras de esos lectores inteligentes, a cuyos inspiradores los llamaron terroristas del lenguaje. Más tarde, el posestructuralismo anexó otros cabos, los intertextos, de los cuales devenía el texto presente, el que tenía el lector entre manos. El autor fue emergiendo de nuevo. En realidad, la tríada autor-texto-lector nunca ha dejado de existir, y su dinamismo jamás ha estado al margen de los avatares históricos. Cuando se lee un texto literario, no se lee una colección de frases, sino enunciados que responden a reglas que sigue o deja de seguir un autor, y que un lector aprecia o desdeña según su propio conocimiento y expectativas actuales.

El presente escrito hará un seguimiento a varios títulos de la obra de Efraím Medina, el escritor de Cartagena de Indias (1967), cuyo éxito temprano se inició con la obtención del Premio Nacional de Literatura por su libro de relatos *Cinema árbol y otros cuentos*. El ejercicio consiste en ir y venir a través de los distintos títulos para desanudar los hilos de una postura cuyo funcionamiento, al parecer, urde una costura antimoderna, pero cuyo entramado apunta a alcanzar la cima posmoderna. No solo por lo que dice, en tono irreverente cargado de humor, sino cómo lo dice, al zurcir estructuras de origen popular insertadas en géneros ya conocidos como el relato, la novela y el poema.

Con el auge de la posmodernidad o sobremodernidad, en el marco de la tiranía globalizadora, no solo el autor reaparece fotografiado en las solapas de los libros, sino que inmiscuye su ego dentro del texto. Es muy corriente encontrar que el narrador es el mismo autor civil que vocifera en la vida histórica. Fernando es el narrador o personaje central de la saga *Los días azules* de Fernando Vallejo, lo mismo que el chileno Alberto Fuguet es el narrador-personaje de la mayoría de sus novelas y relatos. Las ocurrencias ficcionales en ambos casos son, casi todas, confesiones autobiográficas. O, por lo menos, así pretenden hacérselo creer al lector. Para Tzvetan Todorov, “En dos palabras, la autobiografía se define por dos identidades: la del autor con el narrador, y la del narrador con el personaje principal” (Todorov, 1988: 46). El caso de Efraím Medina se aparta de los dos ejemplos mencionados en cuanto los narradores de sus novelas y relatos son personajes distintos, con identidades particulares, pero la carga de información en sus narraciones, las ocurrencias y los episodios asociados a la vida civil del cartagenero son tan cercanos, que la idea todoroviana de que la novela como género “estaría impregnada de elementos tomados de la vida del autor” (1988: 47) en su narrativa registra, más que impregnaciones, un fuerte carácter autobiográfico.

El autor histórico en la era del capitalismo salvaje o modernidad llevada al extremo, de manera fácil, genera narradores-personajes de egos elevados hasta alturas siderales, o los deja caer al abismo, en lo que se sitúan más allá de cualquier responsabilidad social, política, estética y hasta ética. Tanto que tales egos, cuando producen réditos comerciales, inspiran a los creadores —sobre todo en entrevistas— y los conducen a poses mediáticas. No es extraño toparse en la lectura, en lo narrado, con excreciones

que bajan hasta cienos impensables. Esto último no era concebible unos cuantos decenios antes. Esta forma de mostrarse y de autorrepresentarse en la creación es la manifestación de autores enemistados con el canon literario anterior y con las instituciones defendidas por los promotores del mismo. Ante la pregunta que se formula Todorov de por qué unos actos de lenguaje llegan a convertirse en géneros y otros no, se responde: “una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología” (Todorov, 1988: 38-39). En sociedades en crisis como las occidentales, la producción de autores del corte de Fernando Vallejo, Alberto Fuguet, Jaime Bayly y Medina, no es raro pensar que su acogida popular esté sustentada, entre otras razones, por su desprecio a instituciones vitales en el imaginario moderno o por expresar sin tapujos una sexualidad reprimida durante la cultura moderna.

Efraím Medina en su narrativa y en entrevistas, como hacen otros escritores novísimos en la región, no quiere saber de escrúpulos de ningún tipo. La axiología y sus implicaciones solo produjeron estreñimiento entre las generaciones precedentes —es lo que se desprende de muchas de las elucubraciones del autor-narrador—. No obstante, lo que está en juego detrás de sus posturas irreverentes es el posicionamiento de un canon distinto, relajado, sin centros de gravedad que prohíban lo que se dice y la forma como se dice. El ruido ha sido connatural al posicionamiento de todo nuevo canon. Pocas veces el silencio ha contribuido a subir los peldaños requeridos para alcanzar el canon establecido. La coherencia para el autor del siglo *xxi* del que me ocupo reside en mostrarse descontrolado, ajeno a las ataduras y a los encierros normativos. Evitar el hedor del canon anterior, el que hablaba del buen gusto estético y de cofradías académicas, identificado con armarios, escaparates y ropa vieja; en especial, el de los atuendos de corbata y zapatos de cuero parece ser el cometido de escritores del corte de Efraím Medina, lo que Slavoj Žizek llamaría el “hedonismo estetizante (el pluralismo de las ‘formas de vida’)” (Žizek, 1998: 157), que marcha parejo al apoliticismo, a la desideologización y a la falta de impulsos utópicos.

Si se buscan entrecruces y constancias entre los textos de Medina (para el caso, cuentan el libro de relatos *Cinema árbol*, el poemario *Pistolero/ putas y dementes* y las novelas *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*, *Sexualidad de la Pantera Rosa* y *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*), se descubre que existe un calculado orden, un afán por subvertir la

cultura llamada moderna, de engendrar episodios y comentarios de choque, de rebelarse contra los centros rectores de esta cultura que, como nutriente de la generación anterior a la del autor, por lo visto, le produce vértigo. Es por esto por lo que sus personajes (incluido el yo lírico del poemario) inspiran rechazo entre los lectores asépticos, los enemigos de situaciones extremas o propensos a la ponderación; pero gozan de simpatía entre lectores formados por la cultura mediática del relajamiento, la que arrastra al rebaño global hacia un presente de goces y experiencias desbordadas en las que el exhibicionismo tiene mayor acogida que el recogimiento y la discreción. Así visto, en la trama de las narraciones, los mencionados personajes prefieren el repudio social a permanecer en el anonimato. Cuando socializan, forman parte de pequeños grupos caracterizados por la falta de lealtad entre sí, por participar de empresas más ligadas con la noche, aunque, a decir verdad, reclaman la luz solar para mostrar en público sus tatuajes y cortes de pelo. Estarían del lado del desenfreno y del desinterés por los futuros promisorios que por el orden y los resultados plausibles. La crítica a la sociedad se expresa a través de aventuras anómicas de jóvenes que en su desobediencia entretejen los signos de una rebelión inmaterial, lúdica y trágica.<sup>1</sup> Esta invoca la brevedad de las cosas y clama por el desacato a las imposiciones autoritarias provenientes de una sociedad vigilante y uniformadora escudada en su afán protector (Maffesoli, 2004: 21-22). La muerte real o simbólica del padre, encarnación de la figura autoritaria en la sociedad moderna, es otra presencia constante en las narraciones de este tipo (Fuguet y Gómez, 1996 y Bayly, 2004 y 2006).

El mundo de afuera luce paquidérmico a los ojos del autor y de sus personajes narradores. La pose autoral, que bien puede observarse en las posturas narcisistas en las carátulas de cada título publicado, está cifrada con un desdén por la autoridad y por los odres en los que esta ha suministrado sus dosis, en gestos exhibicionistas en los que no falta la insinuación a una incontinente actividad sexual y al tamaño del pene y en rictus desafiantes, escasos en simpatía; como queriendo dejar claro: me toman o me dejan. Así soy, y el mundo de las formas que se caiga a pedazos. ¿Pero cuál ese

---

1 Para Raymond Williams, el héroe trágico moderno es víctima de la sociedad, pero intenta salvarla. El héroe visto aquí sigue siendo víctima de una sociedad salvaje, pero carece de voluntad para salvarla (1966: 45-46).

mundo por el que expresa tanto desdén? Es aquí donde pueden encontrarse las claves de una actitud, en apariencia díscola. Ahora, vista desde la perspectiva de la creación del autor como un libro único, existe coherencia en el repudio a la institución y a los modelos autoritarios, entre ellos el padre, como los pilares sustentadores de la cultura anterior, la moderna.

Después de todo, en tiempos que el sociólogo Maffesoli llama *nomadismo contemporáneo* —cuando las responsabilidades sociales, las ataduras de clase y las ideologías tienden a ser desatendidas, lo que “es una manera de huir de la soledad gregaria que caracteriza a la organización racional y mecánica de la vida moderna” (2004: 75)—, el creador cartagenero trabaja para hacer notar su sello individual, su capacidad trasgresora, su talento para erguirse por encima de los saberes, envases y marcas conocidas o heredadas de la cultura moderna. Sus novelas, relatos y poemas, aunque son asociados a estas formas genéricas, amalgaman otros ingredientes: microrrelatos o parodias de historietas, letras del rock, recetarios, diálogos apócrifos, etc. que se aproximan más al gusto de un lector disperso, formado en el uso del control remoto de la televisión, que al lector convencional de la biblioteca y los espacios silenciosos.

Medina se desliza como pez en el agua en este tsunami cultural de principios de siglo XXI. El autor no está solo en la plaza. Pertenecer a una generación de escritores que en América latina —aunque no opera de manera mancomunada— tiene en común arrogarse el intento parricida contra figuras y fórmulas trajinadas por varios decenios desde el éxito resonante del llamado *boom* de escritores,<sup>2</sup> el cual, al decir de algunos críticos, constituyó la entrada de América latina a la modernidad, mientras que para otros significó el fin de ella.<sup>3</sup> Los nuevos parricidas —pues ya desde los setenta

- 
- 2 Alberto Fuguet y Sergio Gómez expresan su rechazo por el mito de Macondo. Proponen una producción literaria distinta, que exprese la ciudad. En esta producción no se encuentra el ¿quiénes somos? de Macondo, sino “el tema de la identidad personal (¿quién soy?)” de McOndo, un McOndo “sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas [...] ese espacio en el que hay McDonald’s, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas contruidos con dinero lavado y *malls* gigantescos” (1996: 15). Buena parte de ese mundo es el que recrea la narrativa de Medina.
  - 3 Las posiciones varían: Emir Rodríguez Monegal ve la obra cumbre del *boom*, *Cien años de soledad*, como una extemporaneidad. Cuando América latina empieza a entrar en la modernidad, surge esta novela que habla de su atraso. Para Santiago Colás, el *boom* fue la entrada en la modernidad, pero para Gerald Martin, “es parte de un fenómeno de alcance planetario que marca el fin de toda la ‘modernidad’, con la llegada del tercer mundo y sus literaturas a la escena global” (2009: 378). Martin reduce la complejidad de la modernidad a un título literario específico y exitoso.

y ochenta otros escritores intentaron hacerlo aunque sin articular una obra con aristas comunes, más allá del hecho doloroso de haber padecido el exilio político,<sup>4</sup> el cual narraron— bombardean contra la corriente más exitosa, la del realismo maravilloso (mágico es impertinente), sin percatarse de que los escritores del *boom* se desplazaron, desde su novelas variopintas, por las vías que otros maestros habían abierto antes.

Cuando se leen por separado los textos de Medina, podría arribarse a conclusiones fáciles: la de su pose provocadora, la de su desenfreno y estridencia al narrar al detalle episodios repudiables: “Durante un rato Toba se tapa uno de los hoyos de la nariz y resopla por el otro dejando salir todo tipo de objetos e inmundicias” (2003b: 14), o “Estoy sentado en el retrete CAGANDO. No una cagada cualquiera sino una de esas odiseas que vienen tras una noche salvaje” (115), o “se rasca las pelotas, se mete el dedo en la nariz, se echa un pedo” (2004: 11). Ni sus novelas, ni poemas, ni la escritura de su cuentística son un dechado ortodoxo de prescripciones canónicas, tales como las mandadas por los recetarios de Poe y Quiroga. La capacidad creadora concierta frases poéticas con expresiones desagradables y soeces, lo mismo evoca un autor —bien sea un cineasta, un cantante de salsa o vallenatos—, una voz literaria reconocida, un historiador, un pintor o un prócer nacional con la de comics o intérpretes de rock duro, pero al ponerlos en la misma balanza termina por restarles peso a unos para enaltecer a otros: Fernando Botero y García Márquez son zombis (2003a: 201 y 2003b: 73),<sup>5</sup> Vargas Llosa es un cagatintas, mamón e hipócrita (2003b: 85-86 y 2003a: 21); asimismo, “de haber sido un asesino en serie mi prontuario de víctimas lo encabezarían Neruda y Benedetti y luego Inti Illimani” (2004: 164), mientras que “Jesse James, el Chacal o Maradona tienen garantía de duración” (2003a: 210); y, finalmente, Sid Vicious, de Sex Pistols, y Kurt Cobain, de Nirvana, son semidioses incomprensidos cuyo suicidio es un acto emulable (2003b: 17-21, 117)<sup>6</sup> o el punk y el rock alternativo constituyen la música por excelencia (2003b: 61). Todo en una amalgama

---

4 Para el caso, cito cuatro nombres: Cristina Peri Rossi, Alfredo Bryce Echenique, Antonio Skármeta y Mempo Giardinelli. Véase López (2001), en particular los capítulos de la segunda parte dedicados a Antonio Skármeta y a Mempo Giardinelli.

5 Véase también cómo el narrador describe un instante de desencuentro con un cuñado, o el desparpajo gráfico del relato “Un ángel” en *Cinema árbol* (Medina, 2006).

6 Silvana, quinceañera, se suicida. Ella le confiesa a Sergio que ha intentado hacerlo, pero “En vez de disuadirla le digo que cada cual tiene derecho a ser su propio asesino y confieso mi admiración por poetas suicidas como Silvia Plath, Berryman, Pavese y Anne Sexton” (2003a: 75).



tan corriente como la vida de farra juvenil en la Ciudad Inmóvil (Cartagena de Indias) o la de vagabundo en Bogotá o París. Es lo que pregonan sus personajes en declaraciones ficcionales a menudo calcadas de las del autor en la vida histórica. La tarea consiste en estar en contra del orden establecido, en problematizar todas las reglas que lo hicieron posible y en vociferar a favor de un mundo personal, en apariencia espontáneo, en el que se hace crítica hasta de los productos culturales mediáticos evocados, los marginados del canon; en fin, ir en contravía de las jerarquías. Es por eso por lo que Flecha Verde, un personaje discreto y perdedor en las historietas populares, merece mayor simpatía que Supermán: “Era sin duda el más opaco de los paladines, una especie de chivo expiatorio entre los superhéroes” (2004: 82).

Detrás de lo anterior, insertable en una estética posmoderna,<sup>7</sup> se esconden personajes masculinos fracasados e inseguros. Sergio Bocafloja, el narrador de *Técnicas de masturbación*, confiesa que “Mapi se cansó de mis preguntas y no volví a verla. A Mariana la había jodido también con preguntas, ella me jodió a su vez con mentiras y Mapi lo hacía ahora con verdades, ninguna aguantó mi temor a ser abandonado y se fueron” (2003a: 74). Por su parte, Eric David, el narrador de *Sexualidad de la Pantera Rosa*, dice: “No tengo empleo, oficio determinado o familia. Tengo una guitarra y 100.000 canciones girando en mi cabeza” (2003a: 40). Son personajes que juegan a ser víctimas. Tres escritores jóvenes que viven desarraigados en Cartagena, o en el lugar en el que se encuentren. Ellos despotrican contra los culpables de esa suerte inestable, rebelde y suicida, pero carecen de sueños o de aspiraciones ideales. Aunque esos mismos personajes, por otro lado, entran y salen raudos por aventuras sexuales más que frecuentes, o descienden hasta muladares en los que lo bello y sus formas quedan en entredicho, no pocos de los desencuentros con la mujer devienen de prácticas extremas de misoginia o actuaciones enmarcadas en abusos patriarcales que, a su vez, derivan en ellas mismas. Abundan los calificativos que describen, juzgan y degradan a algunas mujeres por su condición física y sus

---

7 Cuando Sergio está escribiendo su segunda novela, confiesa: “En realidad no estaba seguro que aquellos trozos vagamente relacionados fuesen una novela, al menos no cabían en el modelo clásico de la antinovela. Mi deseo era hacer una historia fragmentada en mil pedazos (un rompecabezas minimalista de ideas, historias, diálogos de supermercado, publicidad, etc.: un medido y eficaz desorden)” (2003a: 70).

comportamientos: F, en *Sexualidad de la Pantera Rosa*, es una de ellas, como también sucede en el poema “Te dije que no apostarás a ese caballo” (2005: 25). Sin embargo, el insulto también puede recaer sobre nombres masculinos cuando algún personaje desagrada al narrador de turno. La descripción de Tere —la mejor amiga de Tía, su “prima segunda o algo así”, en el relato “El encanto de Tere”— resulta indignante, pero a la vez, una suave caricia si se compara dicho trato con la violación perpetrada en M. El hecho ocurre entre el narrador y Rafa, uno de sus amigos de juerga, la noche cuando conoce a Tere. Los whiskies de muelle y los rugidos de mar autorizan un episodio carente de toda compasión. No queda duda: con sus referencias a animales, el trato se torna misógino: “Tere, según Tía, podía darle fin a mi temporada de vacas flacas y es que bastaba ver su trasero para entender que el tiempo de las vacas gordas había empezado” (2006: 53); asimismo —como ya se indicó— es la descripción que hace de F en *Sexualidad de la Pantera Rosa*. Allí cierra el capítulo de este modo: “No se puede hablar mucho cuando te has revolcado varios días con un rumiante con tal de tener un techo y has hundido la boca en un beso atroz” (2004: 29).

La exhibición de actuaciones irracionales de la mujer, en general, la confina a los seculares misterios asociados al género. De hecho, Eric David sostiene: “Las mujeres siempre serán un misterio para mí” (2004: 27). En cuanto a las otras, las mujeres que lucen bellas, inteligentes y además cultivadas, cuando no pueden controlarlas, los narradores las agobian con su temor a perderlas, y por ello mismo las pierden.<sup>8</sup> Esto sucede en las relaciones de Sergio con Marianne y con la canadiense Mapi (Marie

---

8 “—C.c: ¿Es usted misógino? = —E. M.: He tratado de expresar a hombres y mujeres dentro de una cultura y lo he hecho con la mayor franqueza de la que soy capaz. El personaje de Rep en *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* está repleto de contradicciones, se trata de un machista feroz que se vuelve mierda cuando su chica lo abandona. ¿Te parece que es la mejor imagen de un supermacho? Rep es tan cómico y vulnerable que su mayor orgullo es tener una verga de 25 centímetros. Y luego se da cuenta que su larga verga no le sirve ni para conservar a la mujer que ama. En *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* el personaje masculino, Sergio Bocaflor, es abatido por la inseguridad y la incapacidad de comunicar sus sentimientos... Mis libros no hacen apología de hombres o mujeres porque pienso que todos la tenemos difícil en este mundo. Las personas que me acusan de misógino deberían hacer una lectura más atenta de mis libros o preguntarse a qué rayos se refiere la palabra misógino” (Osorio y Linares, 2002: en línea). El juego de ambigüedad entre autor histórico y narrador ficcional no elude un imaginario misógino. Las afirmaciones de los personajes —y de los narradores—, al igual que sus actuaciones, hablan de una axiología en crisis.

Pierre) y en la de Rep con Cierta chica, su amor frustrado y en fuga hacia los Estados Unidos. Sumados todos los títulos, lo que resulta al final es un libro sobre los mismos narradores conflictivos y sus peregrinajes a través de la Ciudad Inmóvil. Su expulsión hacia otras geografías se origina en algún desencuentro con la mujer, lo que en la nueva geografía no detiene la promiscuidad del erotómano.

Las confesiones del autor en una entrevista del corte de “Efraim Medina: El ‘Chico malo’ de la literatura Colombiana” se insertan en esa tendencia narrativa de exitosa circulación comercial en los tiempos del capitalismo salvaje. Autores como Alberto Fuguet y Fernando Vallejo, en el campo de las letras, han sabido figurar, gracias al ruido y a la estridencia de sus declaraciones históricas y a las particularidades formales y temáticas de sus narrativas, en un posible canon que riñe con el que reclamaba a los lectores en los sitios cerrados, bibliotecas y estudios personales. Medina no es ajeno a la bullaranga mediática y a todas sus expresiones populares. El modelo en Colombia lo había construido Andrés Caicedo haciendo explícito un lenguaje irreverente, el cine, la música rock y las andanzas pequeñoburguesas de jovencitos caleños. No en vano, Fuguet, también aficionado a todo el tejemaneje cinematográfico, lo descubre 30 años más tarde, y entonces se dedica con fervor a rescatarlo y darle reconocimiento en América latina.

No obstante, en el interior de los libros de Medina se camuflan renovadas formas para amantes (manuales, parodias, poemas, guiones para cine, recreaciones imaginarias de la intimidad de ídolos de rock duro y héroes de historietas, escenificación de películas, y cartas) y existen los conflictos de seres divididos que juegan a la excentricidad y al humor. No solo la mentalidad de los individuos aparece fragmentada, sino que la disposición de las partes de las narraciones que la cuentan es también fragmentaria. Estos mismos personajes, dueños de una subjetividad irreverente, no consiguen desprenderse de las ataduras centrales: la familia, los amigos, ni de los amores sentimentales, a la par que se ausentan de otros centros rectores, como la escuela, los partidos políticos, la iglesia<sup>9</sup> y, en el ámbito literario,

---

9 Cuando Eric David se une a vivir con Maya, en las noches oye orar a su vecino de edificio, un predicador evangélico, Berna. Entonces se dice: “Me avergonzaba un poco su fe, me hacía caer en cuentas de lo escasa que era la mía. No recordaba la última vez que había rezado, ni siquiera me sentía capaz de intentarlo” (Medina, 2004: 88).

de las figuras renombradas del *boom* y sus tendencias narrativas. Los tres narradores más visibles son Rep (*Érase una vez*), Sergio Bocafloja (*Técnicas*) y Eric David (*La sexualidad*). Respecto de las afiliaciones políticas, valga el comentario de Rep cuando Toba le confiesa su despecho por el desplante que le hace Betty Black en Bogotá: “Lo que más nos agradó, a Ciro y a mí, del nuevo Toba era que había perdido todo interés político” (Medina, 2003b: 32); dicho comentario sintoniza con la respuesta que concede Rep en la pretendida entrevista de “La muerte de Sócrates”, en uno de los capítulos de *Érase una vez*.

A pesar de las combinaciones y aventuras fragmentarias y discursivas de su narrativa, el autor edifica personajes y mantiene el ritmo y la asepsia compositivos, deudas de la normatividad clásica. Dos muestras de este calculado y contradictorio juego son los subcapítulos 9 y 10 del capítulo “Sergio Bocafloja”, de su novela *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*, y los guiones de película en VHS correspondientes al capítulo “Técnicas de masturbación entre Batman y Robin” del mismo libro. En la primera se revelan las tensiones entre Sergio Bocafloja, el escritor principiante que lanza su primera novela, *Sopa de calcetines*, y Rep, reptil, el líder de Fracaso Ltda. Editores,<sup>10</sup> también novelista, quien termina por vender los trescientos ejemplares de su primera novela. Rep ejerce fuerte poder sobre el grupo reunido en la banca, en el muelle de Ciudad Inmóvil. El personaje es además el narrador de la novela *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*. Contrario a Sergio Bocafloja, Rep ostenta todas las características y actitudes que encarna el autor en la vida pública. Sergio, por su parte, forcejea con todas sus inseguridades y angustias atadas a los centros reguladores de autoridad. Todo ello a pesar de su apodo, *Bocafloja*,<sup>11</sup> epíteto bien entonado con la locuacidad del autor histórico cuando realiza declaraciones públicas o hasta realiza entrevistas.<sup>12</sup> Esta disociación se

---

10 La conformación de esta empresa resume el prontuario de fracasos del narrador: “Después de intentar con el cine, el teatro y un resto de cosas más decidí montar una empresa y la llamé Producciones Fracaso Ltda” (Medina, 2003b: 63).

11 Marianne le pregunta: “—Por qué te haces llamar Bocafloja? —Dicen que hablo demasiado” (Medina, 2003a: 41). Marianne es Bocadura. Desde el momento en que se conocen, ella le prohíbe a Sergio preguntarle por su pasado. El no consigue hacerla hablar: “Marianne nunca fue fácil, me costaba asimilar sus largos silencios y el misterio que rodeaba su vida” (2003a: 47).

12 “—C.c: ¿Cómo empezó a escribir? —E. M.: Esta es una pregunta idiota y mi respuesta idiota es que lo hice buscando una salida a las terribles taras que me amargaron la adolescencia. El acné y el hecho de medir un metro noventa y pesar apenas sesenta y tres kilos cuando tenía

torna más clara si no se pierde de vista que el poema “Suenas como una vieja canción”, que lee Rep ante el grupo de fanáticos de la banca el día del lanzamiento de su libro, corresponde a uno de la colección de *Pistoleros/putas y dementes*, publicado por el autor histórico en el 2005. En la segunda muestra se cuentan distintos momentos de la vida de Marianne Bocadura, la mujer más amada por Sergio y quien aparece por primera vez en “Marianne y el carnicero” de *Cinema árbol*: cuando es adulta; cuando a los dieciséis años abandona a su madre y se va a vivir con Mauricio, un evangélico de veintidós; cuando tiene trece años; cuando es una niña de ocho años. Marianne es la presencia femenina más evocada por Sergio. Con ella, al igual que con Mapi, Flog H y Silvana, termina mal, pero a todas las evoca y a algunas les escribe cartas luego de la separación.

Una vez abierto ese libro único —tal como se ha optado por seguir en el presente escrito, que es toda la obra de Medina, aun incluidos muchos de los poemas de *Pistoleros/putas y dementes*—, se tiene que los personajes (narradores y amigos asociados a ellos) forman parte de un malestar cultural: son seres ausentes de normas y centros de gravedad, hijos de matrimonios fallidos; ostentan pretensiones intelectuales y frecuentan el sexo de manera promiscua. Para ellos, la música punk y el rock alternativo son las coordenadas de encuentro; sus adicciones a la cerveza, al vodka, al vino, al ron, a la marihuana y a la droga los hacen propensos a la deslealtad y a ejercer violencia física, en lo que desconocen la justicia y la policía, pilares de la sociedad moderna. Ninguno de ellos parece cuidarse de expresar esa identidad individual que los hace enemigos del recato y los protocolos sociales. Por lo mismo, es previsible que no haya espacio para relaciones duraderas de pareja. Así lo acepta Eric David en *Sexualidad de la Pantera Rosa* en su convivencia con F: “F salió dando un portazo que no alcancé a descifrar. Las mujeres siempre serán un misterio para mí. Una cosa era cierta: me cansaba de ellas, nunca había podido soportar a una mujer más allá de cierto límite, un límite que ninguna quiso aceptar” (Medina, 2004: 27).

---

diecisiete años me llevaron al encierro, la lectura y las ganas de escribir. Ninguna chica quería salir conmigo porque las hacía ver pequeñas entonces escribí rabiosos poemas y con ellos me levante la primera novia” (Osorio y Linares, 2002: en línea). Véase además “La obsesión de Salma Hayek” (Medina, 2002)

Al poner en perspectiva las tensiones y entrelazamientos entre los textos, resaltan las paradojas de un autor colombiano de resonancia internacional en el siglo XXI. Su mente díscola todavía no ofrece en sus personajes una visión superada de los escrúpulos clasistas y excluyentes, ni escamotea complejos generados en sus personajes —o quizá alter egos— de las relaciones adscritas a centros rectores como la familia o el grupo de amigos del vecindario; o prejuicios transmitidos por la cultura patriarcal moderna: orgullo de tener una verga grande o complejo de inferioridad por no tenerla (en torno al tema, escribe el relato “Mi verga y yo” de la colección *Cinema árbol*) o bien, el temor a manifestar sentimientos hacia los otros, a ejercer prácticas discriminatorias, tal como acontece con una empleada de servicio en *Sexualidad de la Pantera Rosa*.

Los devaneos sobre el tema de hacer el amor con seres de clases sociales diferentes, o al menos marginados de intereses intelectuales, surgen por primera vez en “Marianne y el carnicero”. Marianne expresa amor por el arte, algo que no entiende Slong (Villon en *Érase una vez*), el carnicero sucio con el que tiene sexo. Cuando hacen el amor, las sensaciones son diferentes: “Marianne desea imaginar que la penetra un rayo de sol y no una salchicha, quiere sexo untado con algo de poesía pero Slong es prosaico (pero las tengo bien puestas). Slong recuerda a Marianne mientras raja una res, las gotas de sangre salpican sus ojos grises” (Medina, 2006: 85).

Semejante a cualquier escritor colombiano ubicable en la llamada cultura moderna, la narrativa y poética de Medina está plagada de contradicciones. La paradoja reside en que mientras los comportamientos de Eric, el grupo de la banca, Rep y Sergio *Bocafloja* hacen ver paquidérmica la sociedad de Ciudad Inmóvil, ellos practican impávidos el abuso sexual y la dominación masculina a la par que exhiben fervor por romper toda regla y toda jerarquía que se les haya impuesto.<sup>13</sup> La actitud esquizofrénica causada por la carencia de centros de gravedad o el rechazo a aquellos contra los que no se reconoce mérito es igual entre el autor y la que practican sus personajes. Sergio *Bocafloja* la consigna en *Técnicas*: “Romper códigos estimula ese lado oscuro, quizá sea la razón para que viejos y feos poetas resulten atractivos a bellas quinceañeras [...] Nuestra noble y serena in-

---

13 Acaso el más socorrido prólogo-manifiesto contra el macondismo lo constituye el citado texto de Fuguet y Gómez (1996).

teligencia dedica su mejor esfuerzo a lo dañino” (2003a: 84). No distan estas palabras de las que el autor histórico escribe en el prefacio llamado “La máquina de sumar ceros” de *Pistoleros/putas y dementes*: “Derribar paredes (y no soy terrorista ni trabajo en una empresa de demoliciones) es mi oficio. Son paredes estúpidas y hurañas, hechas con lo peor de nosotros mismos: odio, impotencia, temor, avaricia y tantos otros elementos que minan nuestra conciencia y nos amargan” (Medina, 2005: 9). En esta colección de poemas, también el autor encuentra otra utilidad sexual: “el poema sigue siendo un método barato y aconsejable cuando el objetivo es una rubia tetona” (2005: 14).

La disfuncionalidad de los personajes puede dar la clave de un malestar expresado en el proceso de la creación individual como acto sublimador: “Con la historia de Silvana recordé que mi primer intento de suicidio resultó ser un fiasco” (Medina, 2003a: 287). Se corta las venas en ese intento por la pelea contra Ramón, el actual amante de su madre. Por el mismo intruso personaje también se había ido de su casa una primera vez. En la última carta del libro dirigida al señor DIOS, en el capítulo “Correspondencia suicida” de *Técnicas de masturbación*, Sergio se suicida pegándose un tiro de pistola en la sien. Si le creemos al subtítulo del capítulo (“Volumen de cartas póstumas publicadas sin permiso del autor”) (2003a: 267), el suicidio no corresponde a un sueño, sino a una realidad ficcional —valga el oxímoron—. En una carta que le ha escrito a Flog H, su exnovia francesa, le menciona que entre sus pertenencias tiene “una pistola de juguete (para matarme cada mañana)” (277). La creación como acto sublimador implica transferirle al mundo ficcional un poder autodestructivo y una liberación incontrolada del deseo que parecieran reconciliar al autor histórico con frustraciones generadas por realidades hostiles y deleznales. Para eso sirve la apócrifa máquina de sumar ceros inventada por el narrador, para destruir “paredes estúpidas y hurañas” de cuya textura da un inventario en el prefacio (Medina, 2005, 9).

La clave de este juego reside en la ambigüación. El juego consiste en que en torno a un mismo hecho, los narradores suelen fabular distintas historias. Si se juntan declaraciones ficcionales de *Cinema árbol* con declaraciones autorales en el prólogo de *Pistoleros/putas y dementes*, puede notarse que hay un episodio que marca la vida del narrador-autor: la muerte temprana del padre. En *Cinema árbol*, tal muerte aparece con algunas variantes, pero

siempre con las mismas consecuencias: su ausencia es una pérdida definitiva que perpetúa un dolor insuperable y que marca una personalidad insegura, vulnerable y esquizofrénica. En *Pistoleros/putas y dementes* confiesa que “Perdí a mi padre a los seis años (pero mi padre no está muerto, al menos que yo sepa)” (2005: 10). En el relato “La vieja radio Philips”, el padre del narrador sale con su hijo de la mano la mañana del 3 de abril de 1973 para traer el pan que hace falta. Próximo a la panadería, descubre que ha olvidado la billetera: “Lo vi correr de regreso a casa y luego la mancha oscura del autobús” (2006: 182). La muerte del padre se repite en las novelas en versiones diferentes: le pasa por encima un tranvía, se va de la casa sin decir adiós. En suma, es un don nadie que termina en un asilo. Como se dijo al comienzo, la muerte del padre, real o simbólica, expresa el rechazo por esta figura central en el edificio moderno. Si a tal parricidio los personajes no le encuentran un sustituto, las consecuencias patológicas de la pérdida se manifiestan en comportamientos incontrolados, desprovistos de orden y sentido. Es el caso de la saga literaria creada por Efraím Medina. La ficción resultante revela variaciones paródicas de la pérdida, indiferencia y rechazo por los centros rectores, pero se desentiende de nuevos mundos u órdenes posibles. La ficción, por lo visto, funciona como lugar de expresión de mundos dislocados en el presente, de juegos o entretenimientos ficcionales sin aspiración a la verdad o a algún tipo de trascendencia (Vattimo, 1996).<sup>14</sup>

Si seleccionamos el episodio relatado en “La vieja radio Philips” y lo relacionamos con el resto de las narraciones posteriores del autor, encontraremos un patrón significativo. La pérdida mencionada del padre se transparenta en un despliegue contradictorio, o, por lo menos, en reelaboraciones ficcionales en las que el duelo por su muerte adquiere distintas representaciones. Dice el relato: “Han pasado más de treinta años desde aquel trágico día y el dolor dentro de mí es tan fuerte como entonces” (Medina, 2006: 187). Lo interesante en el episodio es que el último acto del padre fue traer prestado un ejemplar de *El Quijote* para ayudarlo a hacer una tarea a su hija. El padre usa el ejemplar para darle apoyo a la radio

---

14 En *La sociedad más transparente*, Vattimo desdeña todo esfuerzo en la búsqueda de un sentido detrás del exceso de información. Piensa que la sociedad transparente es la sociedad de los medios masivos de comunicación. La complejidad y el exceso de esta sociedad no permite concebir una idea unitaria del hombre y de la historia, sino una explosión y multiplicación de visiones de mundo.



Philips. Ese libro, depreciado ante la radio Philips, uno de los primeros artefactos de la sociedad de masas, es la herencia que le deja al narrador: “Mi padre está tan vivo en mí, como cuando puso el libro allí y, sin saberlo, unió mi destino a la literatura” (2006: 188). ¿Pero puede preguntarse a qué literatura se refiere? Es lugar común aceptado que *El Quijote* es la novela iniciática de la modernidad literaria. Ese libro insignia de la crítica moderna al pasado feudal y nobiliario en el que se enaltecían las proezas caballerescas, cuando la razón aún no despuntaba en el horizonte de los feudos, en el relato de Medina solo sirve de soporte a la radio, a la vez que su contenido se convierte en la poderosa arma de defensa contra la crueldad escolar. En la historia del relato que cuenta el narrador al sentirse vulnerable e indefenso ante los compañeros de escuela, la magia de *El Quijote* lleva al narrador a inventar que su padre sigue vivo y es un héroe que en tierras lejanas combate el mal. El acto creativo se convierte en la sublimación de la pérdida: “todavía hoy sigo esperando que la vida cambie esa regla estúpida de llevarse para siempre a la gente que uno ama tanto” (184). Sumada a la anterior pérdida, existe otra que funge paralela a la del padre. A su amigo Ciro Díaz, en la vida ordinaria, lo atropelló un auto. Nótese que igual a como sucede con el padre, el amigo continúa vivo en el recuerdo del autor: “Lo menciono ahora porque lo recuerdo cada día y cada día lo quiero más y cuanto más lo quiero más falta me hace” (20), y agrega que “él fue la primera persona en leer un borrador de este libro” (10); a él le dedica un poema del libro y le reconoce importante influencia en la edición final. La ambivalencia de la figura del padre, la encarnación de la autoridad máxima en el funcionamiento de la sociedad moderna, al expresar su inexistencia en la vida cotidiana del autor histórico-narrador, es, por un lado, la negación de una cultura y su modelo disciplinario, pero, por el otro, es el dador de una pulsión creativa a través de la cual el autor expresa los rechazos, y aun más, sus nostalgias por un orden que, a pesar de los pesares, tuvo su goce en esa figura despreciada y amada: “Con los años he llegado a entender que el afecto que puse en Flecha Verde le correspondía a mi padre” (Medina, 2004: 120). En efecto, el personaje de la tira cómica le inspira al narrador afecto y rechazo, pero más lo primero, dado su rechazo por los personajes con papel dominante en el imaginario de los lectores tradicionales.

La ausencia paterna genera conflicto en los tres narradores de la novelas, en Marianne y también en el narrador de “El crimen” de la colección de relatos *Cinema árbol*. El padre de Eric es un perdedor, al de Rep lo mató un vehículo cuando este tenía dos años: “Cada vez que la madre se descuida Rep viene a nuestro patio y se detiene frente a la roca. Me gusta verlo allí y saber que su padre está muerto, su dolor aminora el mío” (Medina, 2003a: 58); y el de Sergio luego del divorcio de su madre, quien termina casada con un fabricante de hornos y se marcha a México con el nuevo marido. El padre se jubila y se gasta el dinero de la pensión en el viaje a Curazao con una amante que lo deja desplumado. Termina en un asilo (Medina, 2004: 119). Respecto a Marianne, quien dice ser pianista, es la versión femenina de los narradores. La madre de ella, como la de Sergio, está separada de su padre. Ambas tienen amante y su presencia inspira molestia en ellos. Las preguntas no satisfechas por la ausencia del padre en todos los casos ponen a chisporrotear ambientes domésticos infernales. Sergio y Marianne se atraen hasta llegar a la pasión, pero fracasan en el intento. Solo les queda la distancia para anhelar al otro y mantener hilos de relación fundados más en el reclamo que en el eventual reencuentro.

Rep, Sergio *Bocafloja*, Eric David y toda la pandilla con que se reúne en el parque, en el bar Ratapeona, o con motivo de alguna celebración, pertenecen a ese individuo descrito por Lipovetsky en “Narciso o la estrategia del vacío”: “El Yo se convierte en un espacio ‘flotante’, sin fijación ni referencia, una disponibilidad pura, adaptada a la aceleración de las combinaciones, la fluidez de nuestros sistemas” (Lipovetsky, 1995: 58). Un comportamiento de este corte deja ver claro que la apuesta a ser niño terrible no aparta a los personajes de Medina de las marcas y determinaciones que una cultura patriarcal ha fijado en su mente. Por el contrario, su referencia permanente a ellas enfatiza su presencia en los cuerpos, en las complejidades del sujeto más allá o más acá de sus sacudidas y pataleos de niño terrible interesado en salirse de los moldes establecidos.

Bien diferentes son el lenguaje y las actitudes de individuos desbarrancados del árbol familiar, como son el supuesto Eric David (o liebre) —narrador de *Sexualidad de la Pantera Rosa*— y Rep (reptil) —de *Érase una vez* y de Sergio *Bocafloja en Técnicas*—. Todas son novelas situadas en la Ciudad Inmóvil, en un ambiente caribeño en el que el vallenato y la música salsa son despreciados, pero el rock duro y sus ídolos más connotados,

enaltecidos. El desparpajo en el uso del lenguaje, que brota incontinente cada vez que de nombrar el sexo se trata, marca la diferencia entre dos de las sociedades colombianas: la del país costeño y la del país cachaco o del interior, no sin aclarar que estos escritores ficcionalizados pertenecen a un grupo cerrado de amigos. A todos, la música, la escritura, la publicidad y la droga los aglutina y envuelve en una atmósfera exclusiva, de capilla non santa a la que no accede el pueblo bullanguero, analfabeto y vendedor de cachivaches en las playas de Bocagrande. Ni Eric, ni Rep, ni Sergio hablan interesados en guardar las apariencias. Los episodios de sexo y las prácticas sexuales o bisexuales de los personajes de las narraciones de Medina son descritos como escupitajos que salen de la pluma-voz de los narradores. Los temas tabúes no existen, circulan en el relato con la despreocupación del vagabundaje de los personajes, solo entregados a alcanzar un nombre con la música o la escritura, aunque en sus altibajos de ánimo a veces se conformarían, como Eric-liebre con: “estar algunas semanas en el *hit parade* de Ciudad Inmóvil y dar un par de conciertos en el estadio de fútbol” (Medina, 2004: 123).

En el contexto de comprender la producción literaria de Medina como un texto único, valga un comentario final. *Sexualidad de la Pantera Rosa* relata el deambular de un personaje, escritor joven, quien llega a padecer hambre y estrechez económica, falta de lugar dónde vivir (Ciudad Inmóvil-Cartagena). En el aspecto formal, esta novela continúa el fragmentarismo de las otras del autor y se aparta del lenguaje alambicado, del eufemismo y el refinamiento canónicos para verbalizar temas y asuntos tabúes en una sociedad de dobles estándares, los de puerta cerrada y los públicos. Por lo mismo, el sexo se hace abierto, sin tapujos, sin apelar a rituales de seducción —solo al abandono, al goce, a la exploración y a la experimentación de lo sensorial—. La palabra nombra, no ligada a ideologías conservadoras, sino a la vivencia del instante, bien sea en roce con un amante o con un grupo en trance. El pudor al decir lo prohibido acalla el silencio de las formas impuestas por actores sin rostro que en la intimidad rompieron los códigos o establecieron las propias normas de puertas cerradas a los ojos intrusos. Esta trans migración positiva iguala y señala caminos de lo posible, aunque sigue siendo potestad de los que no tienen que entrar a resolver lo más urgente: salvaguardar la vida.

La narrativa de Efraím Medina tiene audiencia. El autor sabe templar el ritmo de historias y peripecias que fluyen como expresiones de individuos en permanente nomadismo espacial o mental. La música, la escritura y el seguimiento de personajes ajenos a toda norma parecen ser los únicos apegos y afectos de un autor flotante entre el narcisismo y la ausencia de ilusiones o, quizá, sí, resuelto a encontrar su centro en un nuevo canon narrativo que, no hay que negarlo, vive su cuarto de hora.

## Bibliografía

- Bayly, Jaime. (2006). *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2004). *El huracán lleva tu nombre*. Barcelona: Planeta.
- Colás, Santiago. (1994). *Posmodernity in Latin America*. Durham: Duke University Press.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio (eds.). "Presentación del país Mc Ondo". *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 9-15.
- Lipovetsky, Gilles. (1995). "Narciso o la estrategia del vacío". En: Venyoli, Joan y Pendanx, Michelle (trads.). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- López, Óscar R. (2001). *La narrativa latinoamericana: entre bordes seculares*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Maffesoli, Michel. (2004). Gutiérrez Martínez, Daniel (trad.). *El nomadismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martin, Gerald. (2009). *Gabriel García Márquez: Una vida*. Nueva York: Vintage Español.
- Medina Reyes, Efraím. (2006). *Cinema árbol*. Bogotá: Planeta.
- . (2005). *Pistolero/putas y dementes*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- . (2004). *Sexualidad de la Pantera Rosa*. Bogotá: Planeta.
- . (2003a). *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*. 3.<sup>a</sup> ed. Bogotá: Planeta.
- . (2003b). *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*. Bogotá: Planeta.
- . (2002). "La obsesión de Salma Hayek". *Gatopardo*, 29, octubre, 152-162.
- Osorio, Juan Esteban y Linares, Patricia. (2002). "Efraím Medina: El 'chico malo' de la literatura colombiana". *www.colombianos.com*. *El portal que une a los colombianos*. Consultado el 2 de agosto del 2011. <http://www.colombia.com/entrevistas/autonoticias/entretenimiento/2002/07/05/detallenoticia8.asp>
- Rodríguez Monegal, Emir. (1992). "Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*". En: *Narradores de esta América*. Tomo II. Caracas: Alfadil, 264-289.
- Todorov, Tzvetan. (1988). "El origen de los géneros literarios". En: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 31-48.
- Williams, Raymond. (1966). *Modern Tragedy*. Stanford: Stanford University Press.

- Vattimo, Gianni. (1996). Oñate, Teresa (trad.). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Zizek, Slavoj. (1998). “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”. En: Irigoyen, Moira (trad.). *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 137-188.