

La experiencia mediática como principio de discontinuidad en la literatura vanguardista de Luis Vidales y en la escritura cinéfila de Andrés Caicedo

Lina María Barrero Bernal

La presente ponencia se deriva del proyecto de investigación Cartografía de lo audiovisual en la literatura latinoamericana (1915-2015) en el que participé junto a un equipo de investigadores de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Un objetivo principal del proyecto es cartografiar tanto las materialidades discursivas como los efectos estéticos y formales que los medios y las artes audiovisuales modernos (cine, televisión, video) generan en varios niveles enunciativos de un corpus relevante de literatura latinoamericana. En el trabajo que venimos desarrollando desde el año pasado, pretendemos estudiar cómo la literatura, al registrar, reflejar, imaginar y construir el fenómeno de lo audiovisual en sus técnicas y estrategias enunciativas, se transforma y a la vez constituye una importante zona de reflexión en relación a las complejidades y desafíos del mundo moderno latinoamericano, caracterizado por un sistema complejo de comunicación cultural.

De este modo hemos abordado diferentes latitudes geográficas de América Latina. En el caso específico de Colombia identificamos dos obras literarias que dan cuenta del desarrollo mediático del siglo veinte, especialmente por su relación con el cine y la prensa escrita: La escritura vanguardista de Luis Vidales, específicamente en su poemario *Suenan Timbres* que en su momento se instala como una provocación al cerrado círculo letrado capitalino y, posteriormente, la escritura cinéfila de Andrés Caicedo que revierte el imaginario idílico del trópico para elaborar, mediante el código gótico, el horror de la vida en la ciudad. Ambos casos, además serán analizados en conjunto con el fenómeno cultural asociado: el de Los Nuevos y sus filiaciones políticas en los años 20's y 30's; y el del Grupo de Cali y su estética contracultural en los 60's y 70's.

Los Nuevos, una experiencia intermedial

La conformación del colectivo Los Nuevos como grupo multidisciplinar que busca renovar la escena artística local, me invita a proponer una lectura intermedial. Me refiero en concreto a la convergencia de diversos lenguajes artísticos que nutrían las tertulias de los miembros del grupo y a la prensa como trasfondo mediático determinante en las formas de relación y dinámicas de trabajo. Pienso en Los Nuevos como una propuesta de Vanguardia que planteó por primera vez una resistencia a los cánones de representación tradicionales para incorporar elementos inusitados en el espacio infranqueable de las artes. La intermedialidad, según Silvestra Mariniello, implica la conciencia del hacer artístico y de los sujetos que este involucra, lo cual supone una ruptura y re planteamiento de los sistemas tradicionales de valores, especialmente en lo referente a la construcción de los estados nacionales:

Esta “fabricación” de sujetos por/en el Estado-nación implicaba el establecimiento de toda suerte de compartimientos y de oposiciones: entre las disciplinas, las artes y los campos del saber, entre el sujeto y sus objetos de conocimiento, entre el pensamiento y los afectos, lo ideal y lo material, lo racional y lo irracional. Implicaba también la instrumentalidad de la técnica, su transparencia y su exterioridad frente al pensamiento y la creación. La intermedialidad que se desarrolla en la resistencia a esos compartimientos y oposiciones nos hacía conscientes de las ruinas de ese sistema de valores y nos permitía penetrarlos y hacerlos hablar. (67)

A comienzos de la década de 1920, se conforma en la ciudad de Bogotá el grupo intelectual Los Nuevos, integrado, en su mayoría por jóvenes venidos de provincia. Entre sus participantes destacan los poetas Luis Vidales y León de Greiff, los cronistas Luis Tejada y José Mar y el caricaturista Ricardo Rendón. Era principalmente de un grupo de amigos que se reunían en largas tertulias nocturnas en el emblemático café Windsor, sesiones en que la discusión intelectual se mezclaba con el alcohol y la

bohemia. Así, este grupo de jóvenes irrumpieron, ante todo, en la conservadora vida capitalina. Es decir que no solo por sus publicaciones radicalmente rupturistas sino también por sus costumbres, vestimenta y personalidad, Los Nuevos constituyeron un escándalo para la época; desafiantes para los mayores y admirados por muchos jóvenes que habían sido educados bajo un rígido código moral. Años más tarde, el propio Vidales explicaría el furor que causó su libro de poemas *Suenan Timbres* (1926) en los más jóvenes no tanto por razones literarias sino más bien por el fenómeno mediático de su voz nueva: "Bogotá era una aldea, sin cine, sin deportes, sin servicio cablegráfico que la conectara con el mundo y hubo quizás un momento en que el sensacionalismo lo representé yo".

Antes de la fundación del grupo, algunos de sus miembros se habían conocido en trabajos para los principales diarios del país, Tejada, Rendón y Vidales colaboraron en *El Espectador* y en *El Tiempo*, donde Vidales dirigió la publicación de un suplemento de homenaje a Charles Chaplin. Luego, en 1922, algunos miembros del grupo fundan el diario matutino *El Sol*, dirigido en conjunto por José Vicente Combariza, José Mar y Luis Tejada. Colaboraron en esta publicación hombres que serían determinantes figuras para el desarrollo poético y político de Colombia: Luis Vidales, Jorge Eliécer Gaitán, León de Greiff, por mencionar solo algunos. Finalmente, en 1925, como una acción de formalización, el grupo publica la *Revista Los Nuevos*.

Al igual que en el resto de América Latina, el periódico fue en Colombia el medio que logró abrir el cerrado núcleo de la élite intelectual a voces interesadas particularmente en el mundo de la calle: en la incipiente modernización urbana de la ciudad de Bogotá y también en el sustrato del mundo provinciano, popular. El periodismo, por su parte, favoreció la profesionalización de la escritura, al permitir a los reporteros y cronistas, trabajar remuneradamente y con cierta estabilidad. Mónica Bernabé en "Sobre márgenes, crónica y mercancía" (2010), define a la crónica de comienzos del Siglo XX como un género marginal de la literatura dado su carácter "contaminado", al estar en relación con lo masivo y depender del sistema de producción y mercantilización de la prensa.

Por otra parte está la crónica como género clave de este ámbito mediático de la década del veinte. Para no ir más lejos, encontramos el diario *El Espectador*, publicación en que se formaron los cronistas más populares de la época, varios de ellos integrantes de Los Nuevos. Con su eslogan "periódico político, literario, noticioso e industrial" dedicaba sus primeras planas a anuncios comerciales a la vez que avisos culturales. Con una clara definición liberal y anticlerical, abrió a los cronistas, periodistas y poetas el espacio para desarrollar su astucia creativa dando vuelta a la realidad

Cabe anotar que tanto el periódico *El Espectador* como Los Nuevos tenían una intención política que apuntaba a un proyecto de renovación integral de la sociedad, no solo de los ejes del poder sino un cambio cultural profundo. Tanto el diario como los integrantes del grupo procedían en su mayoría de ciudades pequeñas y traían consigo una frescura contrastante con el rostro lúgubre y decimonónico de la capital. Esta se traducía en un nuevo lenguaje, basado en la audacia del humor local y en la valoración estética de lo cotidiano, desplazando al rigor señorial imperante en la cultura capitalina.

Bernabé reivindica a la crónica como puerta de entrada para una propuesta literaria netamente local: "Al mismo tiempo que marginal, la crónica fue el punto de partida para la configuración de una literatura autónoma en América Latina. La reivindicación, básicamente, apuntó a desentrañar la función estética que desempeñó la crónica modernista en el seno del periódico, es decir, la diferencia que la alta cultura podía exhibir en un medio de comunicación de masas." (3) Los Nuevos se constituye en Bogotá como una nueva generación intelectual, definida por su estética rupturista, su proyección política hacia el socialismo y su presencia en los medios como plataformas de comunicación dinámica y masiva de nuevas formas de pensar.

Suenan Timbres:

En 1926 Luis Vidales publica *Suenan Timbres*, su primer libro de poemas, el cual causó revuelo entre la juventud y escándalo en las generaciones más conservadoras de poetas quienes llegaron a agredir a Vidales en plena vía pública, según narra el hijo del autor:

Suenan Timbres, original creación que causó estupor, admiración y escándalo en los círculos intelectuales del país, todavía dominados por un tradicionalismo decadente. La edición se agotó en tres días. El autor de esos versos inverosímiles era agredido en plena calle por los defensores de la poesía de rima y sonsonete. En actitud provocadora, el joven Vidales salía a pasear a la carrera séptima llevando en la mano un bastón con empuñadura de plata que más de una vez empleó como garrote para defender su concepto de la literatura.

Además del humor con el que Vidales incorpora motivos de la vida cotidiana, los poemas de *Suenan Timbres* elaboran la experiencia de la ciudad a partir de un ojo que a modo de lente cinematográfico capta las particularidades de la vida ordinaria. Esto de un modo muy explícito, incorporando el lenguaje fílmico a nivel temático como el poema "Cinematografía Nacional" o a modo formal, emulando la operatividad del registro de la imagen en movimiento, es decir, la cualidad constitutiva del cine que encontramos en "Instante móvil":

Por el cielo amarilloso
De linterna
Pasan las nubes colombianas
Y cómo se las nota que no habían ensayado
Antes.

Los árboles
por ser la primera vez que trabajan en cine-
aparecen
tiesos
cohibidos
amanerados.

Pero el Salto de Tequendama
Lo hace con naturalidad
Como si tuviera
Una larga práctica
En cinematógrafo.

Por los alrededores de Bogotá
Merodea la luna.
¡y qué luna!
Es la luna barnizada de blanco
Y con instalación propia.

Afuera
El cielo de la noche
Oscuro ampuloso
Es un inmenso gongorismo.

Luego veo la luna. ¡Oh! ¡Oh!
Les saca a los transeúntes sus fichas antropométricas contra el muro
¡Son como clichés quemados que huyen

Y en el salón de la noche
Yo aplaudo
Las películas incoherentes
De este Pathé Baby.

(Cinematografía Nacional)

Junto con la incorporación de este lente cinematográfico que capta instantáneas de la ciudad, se evidencia una intención des sacralizadora de los objetos representativos de la poesía tradicional. La luna ya no es una maravilla natural sino una escenografía barnizada de blanco y con instalación propia. Por su parte, el poeta no está ni en comunión con la naturaleza, ni es un flaneur que pasea a la deriva; él observa los recortes de una ciudad incoherente desde su sala de cine: la noche.

Hace viento. Los objetos
pintados en los anuncios
se salen del papel
y se les oye caer al suelo. Ropa colgada
adentro de las vitrinas.
y guantes
- estampados como manotazos-
en su sitio.
Y adoptando sus formas
mis pensamientos largos
y deshilachados.
A lo lejos
por el tubito de la aguja
se va a salir el aire
la bomba de santo Domingo.
Y luego
LAS VITRINAS.
Como rectángulos de luces
De colores
En mi imaginación
Suben
y bajan
estruendosamente
esos ascensores quietos que tienen las casas. Corro. Corro.
Pero luego me detengo.
Ha concluido el instante movible.
(Instante movible)

La intermedialidad conlleva, según Mariniello, a la incorporación de los medios como factor determinante en la configuración de una idea de mundo y una proyección de sociedad moderna: "Pero ésta remite, sobre todo, a la evolución constante de los medios, de las comunidades y de sus relaciones, marca el pasaje de una teoría de la sociedad, que los medios contienen (...) a una teoría o sociedad, socialidades y medios que se co-construyen y se destruyen permanentemente". (62). Contrario a determinar el devenir de una sociedad, los cambios que aportan las innovaciones mediáticas nos dan cuenta de "la extensión y la complejidad de la relación entre una tecnología y la sociedad que la produce, la utiliza y está atravesada por ella." (62)

En *Suenan Timbres* la operatividad tecnológica se presenta como una consciencia en los poemas que no solo busca plasmar la cotidianidad cambiante, de la industrialización, la multiplicidad y el

movimiento, sino que además transgrede los códigos formales de la lírica y, en suma, la perspectiva de la voz poética. Vidales no solo deja salir al poeta a la calle o al salón de la noche sino que propone un rol autónomo, atrevido y experimental. Características que van más allá de la renovación estética, pues perfilan un modelo de pensamiento abierto a la experiencia tecnológica.

De la promesa de ciudad a la ciudad inagotable

El rol de los poetas durante la primera mitad del siglo veinte fue definitivo para la renovación de los lenguajes e imaginarios del arte en Colombia. Fueron ellos quienes incorporaron la experiencia de la urbanización y perspectiva de la multiplicidad moderna. Desde comienzos del siglo veinte los jóvenes poetas importaron el espíritu rupturista europeo con el cual pretendían contrarrestar la jerarquía patriarcal de las letras y a su vez dar una identidad cosmopolita y novedosa a los entonces emergentes circuitos artísticos urbanos. Caso emblemático es el de José Asunción Silva, importante precursor de la modernidad poética hispana. Pese al acento lúgubre de su poesía o al espíritu crítico de Los Nuevos, estos primeros tonos de experiencia moderna creen en la modernidad, ya sea la del cosmopolitismo perseguido por Silva o la del cambio social y transformación estética que motivaba a los jóvenes cronistas y poetas de los años treinta.

Años más tarde y en pleno trayecto hacia el abismo de los proyectos revolucionarios de América Latina, Andrés Caicedo encarna al sujeto atrapado en la ciudad, como escenario inagotable y a su vez asfixiante. Con su espíritu desarraigado y vacío, la narrativa de Caicedo constituye una marca inaugural de la novela urbana en Colombia. Como cuerpo en tránsito, Caicedo se apropia de ciertos referentes de la modernidad literaria para llevarlos a la dimensión incierta de su porvenir. Es un escritor que retoma ciertos rasgos de la tradición poética urbana, la cual se desprende del provincialismo para ir en busca de referentes más universales.

Cinefilia y narración

La pasión desbordada de Andrés Caicedo por el cine, o cinefilia irremediable, constituye el motor de sus cuentos y novelas. Una narrativa en que se despliega el imaginario traído de la literatura gótica en primer lugar y de una visualidad propiamente cinematográfica, que emparenta con el cine negro y de terror. Es decir que en el universo de referencias que nutren la obra de Caicedo se conjugan las imágenes y los textos en una operación múltiple e irreductible. En *Más allá de la comparación: imagen, texto y método* (1994), Mitchell problematiza la presencia simultánea de imágenes y textos en las obras de arte. Reformula el lugar del crítico al plantear un ejercicio profundo de contemplación del objeto de arte que accede a su espesura. De manera que la obra narrativa de Caicedo señala a un espectador profundo y consciente que logra conjugar en el texto escrito las estrategias de figuración visuales y literarias de las que se nutre. Además del ritmo, el lenguaje y la atmósfera de sus textos, es en esta capacidad de construir un texto literario incorporando las estrategias y procedimientos del cine donde radica la originalidad de su obra.

Sus relatos perfilan un mundo de horror mediante historias de suspenso y descripciones detalladas de escenarios violentos o grotescos. Hay en su estilo un especial interés por la escenificación que se hace explícito en la detallada descripción de la perspectiva narrativa. Tenemos a un narrador que nos invita a movilizarnos por el mundo retratado a partir de puntos de vista señalados, lo cual genera un movimiento equivalente al cambio de cámara. Otro elemento cercano a la estética propia del medio cinematográfico es la fijación por la luz, la cual describe minuciosamente como una presencia determinante en la construcción atmosférica del espacio:

Pues entonces me puse a recordar, rebotando y rebotando, cerradas las puertas y ventanas, la segunda vez que llamé a Angelita para despertarla, la segunda mañana de novios. ¿Le digo una

cosa?, me dijo ella, y yo que claro, que me dijera. Que me cogiera la mano izquier, no perdón la derecha, no no, perdón, la izquierda. Bueno, la izquierda, le dije, cogiéndome la mano izquierda. Que la abriera bien. La abrí bien. Que me la pusiera contra la luz, y yo abrí como pude la cortina con la mano derecha (el teléfono en el hombro), y la luz de la mañana no me cayó solo en la mano izquierda sino en la cara, me ardieron las piernas, tuve que cerrar los ojos. (“Angelita y Miguel Ángel” 170)

Dicho estilo de alto contenido visual se manifiesta en la propensión de sus cuentos a ser convertidos en guiones cinematográficos. Hay una preocupación técnica que abre el relato a un campo visual, o como lo explica Gustavo Cobo Borda (1985): “El cuento permite también reconocer la voluntad técnica de Caicedo, su capacidad para estructurarlo en planos diversos y, sin embargo, superpuestos, y su intención de jugar con el lenguaje, flexibilizándolo al máximo” (25). Para ello el autor realiza un procedimiento escenográfico en que se materializa la imaginación de un muchacho ansioso porque su novia le abra la puerta.

A partir de la inseguridad y vacilación propia del personaje adolescente que atraviesa su obra, los relatos muestran constantes cambios de perspectiva, claro ejemplo de ello es el cuento *¿Lulita que no quiere abrir la puerta?* (1969), donde el narrador procede como guionista, construyendo escenas de los sucesos que se pueden desencadenar a partir de su acción de llamar a la puerta. El joven fantasea sobre las resoluciones posibles y terroríficas durante el tenso momento de la espera. En este trance, el muchacho reconstruye el mundo de su pareja con lo cual introduce en escena a los padres de Lulita, a sus amigos, todos ellos enmarcados en una atmósfera de sensualidad incitada por la joven:

Voy y me asomo a la ventana de su cuarto, pero no la veo. ¿Parece que su cuarto está vacío? La habrán encerrado en el armario, ¿entonces? ¿Toco bien duro la puerta? Le doy cuatro golpes con el puño cerrado. La puerta, de metal, suena como un gong. Está sola, pero está durmiendo y no me ha oído. Si toco otra vez me oye. Que se despierte y sonría, no está desnuda, no, está con una camisa y bluyines, así va a bajar corriendo las escaleras, va a abrir la puerta de un tirón y sus pequitas brillantes me dicen que entre. Cómo, ¿es que no están tus papás, en la casa o qué? No, no hay nadie. (69)

Además de esta perspectiva voyerista tan propia de los narradores de Caicedo, emparentada siempre con la mediación de la cámara, y con la mirada de un posible observador externo, encontramos relatos en los que nos habla directamente de la experiencia del cine. El caso más concreto es, desde su título, “El espectador” (1969), cuento que recrea la experiencia cinéfila y solitaria del joven Ricardo González:

Pero si yo tuviera una persona amiga que gustara el cine, las cosas serían mucho más fáciles. Sí, yendo al cine todos los días, sin importarnos que el teatro estuviera vacío, y conversaríamos después caminando por esta ciudad. Sería muy bueno para mí, sobre todo en los días de ente semana, cuando no va caí nadie a los teatros. Es triste estar sentado sin nadie alrededor, pero si no voy a cine, ¿qué otra cosa me pongo a hacer después de todo? Muchas veces, un lunes, he pensado en salirme del teatro, cuando junto a mí no hay sino tres o cuatro personas de mirada amarga. Pero un día de estos voy a salir a la ciudad a buscar gente que sí le gusta el cine, a los que encuentro todos los sábados en tal o cual teatro. (744 – 745)

La historia de Ricardo es la del espectador aislado, quien encuentra la sala de cine como refugio del que le es imposible salir una vez mitigada allí la sensación de vacío. La voz de este narrador es solitaria e invasiva, es un mundo creado y habitado por él y su deseo; habla solo, recorre solo, imagina y observa a las parejas que lo atraen como los inalcanzables objetos proyectados en la pantalla:

Tú lo sabes amor, el hombre que vaga por la ciudad y observa el cuadro tan bello que forman dos enamorados, está allí presente ante el amor, a modo de fotografía (...), y el hombre no quiere que eso se le vaya de las manos porque es lo único importante que le ha sucedido en la puerca vida, pero te digo que no se puede, amor, allá no se puede subsistir, es mejor unirse a los felices que tienen la bienaventuranza de no pensar, para poder sobrevivir hay que quedarse jugando tenis sin pelota ni raqueta. Así, existe la ciudad y yo habito en la ciudad y veo cine y soy feliz. (744)

El narrador nos habla del cine como suplemento de la experiencia azarosa e indomable. La

representación como sustituto le permite pasar el tiempo observando existencias planificadas que no transgreden los límites de una duración y un tiempo determinados. Temeroso al fracaso, Ricardo González prefiere refugiarse en la trama de las películas, sujetas siempre al simulacro, tratando de evadir todo compromiso y sufrimiento.

Pero el cine no solo representa una posición de aislamiento e incomunicación sino también una actividad grupal que marca social y generacionalmente al grupo de amigos. En *El tiempo de la ciénaga* (1972), tercera parte del libro *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*, tenemos a un narrador que cuenta cómo el clan de jovencitos aficionados a las letras y a las películas, adquiere una mirada distanciada y crítica sobre su propio entorno: “(...) y de tanto leer poesía y de tanto ver cine nos fuimos volviendo muy progresistas, por ejemplo dejamos de ver con buenos ojos, como cosa normal, que para todas las fiestas tuvieran que alquilar policía para defendernos de la gente del Sureste, y tanta pelea en la calle y la policía en toda parte (...)” (199).

Al margen de que el cine llega a este grupo de caleños principalmente por vías de la industria pop norteamericana, este lenguaje colma la necesidad expresiva de su pensamiento alternativo. La opción artística aguza la visión de estos jóvenes de familias acomodadas quienes ya no pueden mirar sin sospechar y sin querer ver más allá:

(...) debo decir que al final nuestro progresismo tenía como meta, como autoconfirmación, internarnos en un barrio del Sureste y meternos en un teatro de segunda, digo, sobre todo cuando nos cogió un aburrimiento mortal por los teatros de estreno, tanto que se vio en peligro nuestra afición por el cine, un viernes vimos que daban *Más corazón que odio* en el teatro Libia, y ese día estaba lloviendo, seguro fue la lluvia la que nos animó y averiguamos qué bus coger (...) el teatro Libia era blanco, blanquísimo, de granito lustrado, me sorprendió encontrar un teatro tan elegante en un barrio así de pobre, la entrada valía 5 pesos, en el fondo de la taquilla había un retrato del general Rojas Pinilla, nos dejamos escurrir un poco antes de entrar, el doble era otra de vaqueros: *Shane el desconocido*, adentro se estaba bien porque era bien calientico y de oscuridad pasable y contentos, contentísimos, tanteamos un puesto entre las primeras filas del lado izquierdo y allí comenzamos a ver cine. (199– 200)

La trayectoria de los adolescentes cinéfilos es una exploración intelectual por los resquicios de la ciudad. La aventura y el goce inicial que sienten al adentrarse en parajes prohibidos reflexionan acerca de la relación entre la experiencia artística y las condiciones socioeconómicas de su entorno. Hay pues una mirada del joven encerrado que elabora una poética a partir del contacto con la urbe. Caicedo relata la vivencia callejera para convertirla en indagación cultural.

Conclusiones

La lectura intermedial es una propuesta de revisión de dos momentos claves para la literatura de ciudad en Colombia (la generación poética de la década de 1920 y la movida juvenil caleña de los sesenta y setenta) desde una perspectiva teórica actual que se interesa por las relaciones entre los lenguajes artísticos cuyos códigos discursivos interactúan en la plataforma de los medios de comunicación. Tal perspectiva permite, en este caso, dialogar con una historia cultural particular y con dos autores que cumplen el rol de eje intelectual para sus respectivas generaciones. Más allá de la utopía de renovación vanguardista o de la agitación contracultural, resulta interesante re visitar estos momentos de ruptura por su consciencia intelectual y tempranamente mediática.

La poesía más vanguardista de Luis Vidales y la propuesta innovadora de Los Nuevos visibilizan una necesidad de cambio de paradigma sobre el trabajo artístico tradicional, enclaustrado en su tradición y aislado en su especificidad. Se trata de un grupo multidisciplinario cuya acción e incidencia artística se da a partir de procesos colectivos. Los medios de comunicación se reconocen allí

como formatos ineludibles del trabajo intelectual y artístico, encontrando en ellos un espacio de creación, destrucción y re - elaboración constante, consecuencia de su capacidad mediadora. Por su parte, casi cincuenta años después y mediante una acción más concreta, el Grupo de Cali busca abrir un espacio a la producción artística local a partir de la generación de instancias de diálogo y discusión como el Cine Club o la revista Ojo al Cine, iniciativas donde Caicedo ejerce un claro liderazgo.

Más allá de recordar a los intelectuales del pasado como monolitos perdidos, se propone a partir de este acercamiento, reconocer los puntos de convergencia y cuestionamientos entre sus inquietudes y el devenir cultural actual. El legado artístico de ambos autores visto a la luz de sus relaciones intermediales permite revisar momentos de apertura de espacios de alteridad y en ese sentido proponer nuevos marcos de lectura para sus obras. **La experiencia mediática o huella de lo audiovisual en la literatura se presenta como discontinuidad de la jerarquía de la letra. Esta aproximación relacional libera al quehacer literario del régimen de su especificidad permitiendo vías de diálogo productivo para el texto con su entorno.**

Referencias bibliográficas:

- Alonso Castillo, Lina. "Luis Tejada Cano. El poeta de la crónica". 2014. En línea: <http://www.razonpublica.com>
- Alvarado Tenorio, Harold. *Luis Vidales*. Antología crítica de la poesía colombiana. En línea: http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com/luis_vidalesp.html
- Bernabé, Mónica. "Sobre márgenes, crónica y mercancía". *Boletín*. Universidad de Rosario: Octubre 2010. 1 – 17
- Caicedo, Andrés. *Destinitos fatales*. Bogotá: Oveja Negra, 1984.
- _____. *Que viva la música*, Bogotá: Plaza & Janés, 1985.
- _____. *Angelitos empantanados o historias para jovencitos / A propósito de Andrés Caicedo y su obra*. Bogotá: Norma, 1995
- Fajardo, Carlos. La ciudad poema. La ciudad en la poesía de Luis Vidales, Rogelio Echavarría y Juan Manuel Roca. *Revista Logos*. Junio-Diciembre 2008.7-19
- Giraldo, Luz Mary. *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo veinte*. Bogotá: Ministerio de cultura, 2000.
- Gómez, Felipe. *La estela de Caicedo*. Universidad de Pittsburgh, 2009.
- Mariniello, Silvestra. "Cambiar la tabla de operación. El médium intermedial". *Acta Poética*. 2009. 61-85
- Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press: New edition 1987.
- _____. *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.
- Tejada, Luis. *Crónicas publicadas en El Espectador*. En línea: <http://www.gotasdetinta.org/12/tejada.html>
- Vidales, Luis. *Suenan Timbres*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- _____. "Alto ahí, Luis Vidales de nuevo". *Puesto de Combate IV*. 25 - 26. (1882): 1 - 6.
- _____. "La circunstancia social de Suenan Timbres". *Puesto de Combate IV*. 25 - 26. (1882): 28 - 32.