

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura
(Mención Literatura Hispanoamericana)

Ciudad y modernidad en *Días Así* de Raymundo Gomezcásseres y *Dos o Tres Inviernos* de
Alberto Sierra Velásquez.

Karen Rivera Feria

2010

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Karen Rivera Feria

Karen Rivera Feria.
17 de Septiembre de 2010

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura
(Mención Literatura Hispanoamericana)

Ciudad y modernidad en *Días Así* de Raymundo Gomezcásseres y *Dos o Tres Inviernos* de
Alberto Sierra Velásquez.

Karen Rivera Feria

Tutor
Lázaro Valdelamar Sarabia

Cartagena de Indias, Colombia, 2010

Resumen

El objetivo principal de la presente tesis es mostrar cuáles son las representaciones literarias que se hacen sobre la ciudad moderna y el individuo que la habita en las novelas *Dos o tres inviernos* (1964) de Alberto Sierra Velásquez y *Días así* (1994) de Raymundo Gomezcásseres, subrayando cómo estas representaciones están influenciadas por los procesos modernizadores que experimentan las ciudades colombianas en la década de los sesenta y los setenta, y con la crisis de los grandes relatos (Progreso, Libertad, Justicia, Equidad, Revolución, etc.) que sustentaban la modernidad. Específicamente, analizo la forma en que aparecen el lenguaje, el espacio y las imágenes del sujeto urbano en estas dos obras cartageneras.

Considero que las representaciones sobre la ciudad que se hacen en *Días así* y *Dos o tres inviernos* evidencian la manera en que desde la literatura se asumió la llegada del proyecto moderno en nuestras sociedades y la importancia que adquirió la ciudad como escenario privilegiado de este proyecto.

A través del estudio de estas dos novelas urbanas esta investigación permitirá “repensar” el papel de la crítica regional y nacional que sigue condenando al olvido a escritores como Sierra y Gomezcásseres, cuyas obras corroboran una alta calidad estética en la producción literaria de la ciudad de Cartagena y de la región Caribe en general.

*A la memoria de Zuly,
el inolvidable ángel clandestino
de la pequeña tribu.*

Tabla de Contenido

Introducción.....	7
CAPITULO 1: CRÍTICA LITERARIA Y NOVELA URBANA EN COLOMBIA.....	19
1.1 <i>Días Así</i> y <i>Dos o tres inviernos</i> : ¿novelas urbanas o de ciudad?.....	25
1.2 El desconocimiento de la crítica literaria colombiana respecto de la narrativa de Alberto Sierra y Raymundo Gomezcásseres.....	26
1.2.1 Alberto Sierra Velásquez: ubicación contextual.....	27
1.2.2 Raymundo Gomezcásseres: ubicación contextual.....	32
CAPITULO 2: DÍAS ASÍ DE RAYMUNDO GÓMEZCASSERES: MODOS DE HABITAR E INTERVENIR LA CIUDAD.....	35
2.1 Percepciones sobre la ciudad.....	38
2.2 Espacios del goce en Bogotá: construyendo la ciudad desde las prácticas cotidianas.....	43
2.3. Muerte, cábala, y fragmentación del sujeto moderno.....	52
CAPITULO 3: DOS O TRES INVIERNOS DE ALBERTO SIERRA VELÁSQUEZ: ROSTROS DE LA SOLEDAD, EL TEDIO Y LA MELANCOLÍA.....	67
3.1 La crisis del sujeto urbano moderno.....	70
3.2 Cartagena de Indias: la imagen de la ciudad-jaula.....	75
3.2.1 El amor como medio para disipar el tedio.....	81
3.3 El carácter metaficcional de la aventura en <i>Dos o tres inviernos</i>	85
Conclusiones.....	90
Bibliografía.....	97

INTRODUCCIÓN

A partir de la década de los sesenta del siglo veinte la ciudad se constituye en tema recurrente de la literatura colombiana, convirtiéndose en el escenario por excelencia de la modernidad y de todas las contradicciones que ello implica. Es el espacio a través del cual podemos observar los cambios históricos, políticos y culturales que está experimentando América Latina. En palabras de José Luis Romero,¹ las ciudades fueron la pantalla en la que los cambios sociales se advirtieron mejor y, en consecuencia donde quedó más al desnudo la crisis del sistema interpretativo de la nueva realidad. En efecto, con el advenimiento de la modernidad a nuestro país, la experiencia citadina se transformó trayendo como consecuencia un cambio en la manera como los habitantes de la urbe asumieron el mundo y el entorno que los rodeaba.

Además, por la forma particular en que se produjo la incursión de la modernidad en nuestro continente, los efectos en el orden vigente y en la sensibilidad de los sujetos fueron mucho más profundos. De ahí que una de las teorías más divulgadas sobre la modernidad latinoamericana y colombiana, en general, tienda a mirarla como un eco diferido de la modernidad europea, como una simple copia. En ese sentido, Perry Anderson,² reitera esta tendencia y afirma el carácter mimético y deficiente de los proyectos modernos en nuestro continente. Sin embargo, pensadores como Néstor García Canclini (1989) y Jaime Jaramillo

¹ José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1999, p.164.

² Perry Anderson, citado por Néstor García Canclini, en *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989, p.69.

Jiménez³, se alejan de las posturas propuestas por Anderson y critican esa visión tan generalizada que compara los procesos modernizadores latinoamericanos con los europeos, relegando a los primeros a meros calcos de estos últimos y, sostienen que la modernidad latinoamericana hay que pensarla desde la heterogeneidad y la hibridación y no desde la simple copia. Para García Canclini, por ejemplo, los países latinoamericanos son el resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas, del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas.⁴ Esta “heterogeneidad multitemporal” que define al continente evidencia, además, que la llegada de la modernidad, a diferencia de lo que pensaron los grupos dirigentes no implicó necesariamente la sustitución de lo tradicional y lo antiguo por lo moderno y lo nuevo.

Ahora bien, para los intereses de esta investigación resulta pertinente aclarar qué entendemos por modernidad y por modernización, ya que estos procesos van a ser fundamentales para entender los cambios que experimenta la sociedad colombiana y la importancia que adquieren las ciudades en el debate académico del siglo XX, pues ellas se constituyen en los escenarios donde se pueden observar mejor las tensiones resultantes entre estos dos conceptos. De hecho, en los estudios más referenciados sobre la modernidad

³ Jaime Jaramillo Jiménez, “Una Modernidad Periférica”, en *Modernidad y Posmodernidad en América Latina*, Instituto Caldense de Cultura, Manizales, 1995, p. 11.

⁴ Aunque no podemos negar los valiosos aportes planteados por García Canclini, cabe preguntarse si sus propuestas no resultan un tanto homogeneizantes, pues si bien es cierto que para la época señalada por el autor (años 90) los procesos modernizadores en América latina son evidentes, no todos los países del continente ingresaron de la misma manera a la modernidad; además dentro de los mismos países los procesos modernos se llevaron a cabo de formas desiguales. No fue lo mismo la modernidad en Bogotá que en Caracas, ó en México y en Argentina, países en los que el autor se centra básicamente para desarrollar su análisis sobre la ‘sinuosa’ modernidad latinoamericana.

colombiana se resalta el papel contradictorio que jugó la modernización en la consolidación de la sociedad moderna.

Como la definiera Bolívar Echeverría, la modernidad es una forma histórica de totalización civilizatoria de la vida humana.⁵ En ese sentido, la ciudad va a ser el ámbito natural de lo que se considera como civilización, mientras que el campo va a ser el espacio de la barbarie que caracteriza a los sujetos que no han logrado hacer parte de este ideal de vida propuesto por Occidente.⁶ Por consiguiente, empieza a surgir la tensión entre campo y ciudad, entre vida rural y vida urbana. Esta última tendrá unas características peculiares que todos los sujetos deben aspirar alcanzar si no quieren quedarse por fuera del proyecto occidental moderno.

Tal como lo propone Consuelo Corredor, la modernidad puede ser vista entonces como el proceso social que alude a la construcción de sujetos provistos de una visión secular del mundo y, por consiguiente, con capacidad para actuar sobre el mismo.⁷ Por su parte la modernización se refiere al dominio de la ciencia y la técnica en manos del hombre.

⁵ Bolívar Echeverría, "Modernidad y Capitalismo (15 tesis)", en *Ilusiones de la Modernidad*, México, UNAM, El Equilibrista, 1995, p.138.

⁶ La mayoría de los estudios sobre el proyecto civilizatorio agenciado por Occidente coinciden en adjudicar el nacimiento de la modernidad a partir del siglo XV con el descubrimiento de América, cuando los europeos tras su llegada al continente empiezan a auto-representarse -basados en consideraciones raciales-, como superiores y como los portadores de los valores del progreso y la racionalidad moderna que toma a la razón como base para legitimar su poder y dominio, y que permanece hasta nuestros días -bajo otros ropajes-, dejando por fuera a todas aquellas sociedades que no se ajusten a ese paradigma. Desde el punto de vista de Jaime Jaramillo Jiménez la concepción dual del desarrollo y el subdesarrollo, es por ejemplo, otra forma en que las tipologías polares de lo moderno [superior] y lo tradicional [inferior] -entendidos como conceptos clasificatorios a la vez que normativos-, se expresan en nuestra época. (J. Jaramillo, 1995:63)

⁷ Consuelo Corredor Martínez, "La modernización y la modernidad como procesos", en *Los límites de la modernización*, Editorial Cinep, Bogotá, 1997a, p.51.

Es el medio a través del cual se producen las condiciones materiales que ayudarían a la consecución de la sociedad moderna. Esta, en palabras de la autora, es el resultado de “un proceso histórico en el que la apropiación de la naturaleza por el hombre (modernización) y la apropiación del hombre de su propia naturaleza (modernidad) permiten el ‘desencantamiento’ del mundo” (C. Corredor, 1997a:51) de la visión mágico-religiosa que había predominado hasta entonces.

Según Consuelo Corredor, la modernización en el país fue promovida por las élites políticas y económicas dominantes, fue gestada “desde arriba”.⁸ Por esta razón, aunque en Colombia se presentaron cambios económicos que generaron transformaciones materiales, la sociedad en general siguió conservando estructuras tradicionales, ya que el Estado actuó como liberal en lo concerniente a lo económico pero permaneció conservador en lo político, lo que condujo a que detrás de las formas aparentemente modernas (mercado, estado y partidos políticos), se escondieran formas sociales, económicas y políticas (clientelismo, relaciones de parentesco, lealtades personales) propias del mundo tradicional.

Como resultado de todo esto, la relación paradójica de un orden tradicional erosionado por procesos de modernización sin la construcción de valores propiamente modernos, impidió que Colombia fuera una sociedad verdaderamente moderna. De acuerdo con lo anterior, la tensión resultante entre los proyectos de modernización y modernidad resulta crucial para comprender la crisis ‘ideológica’ que experimentaron los sujetos de la

⁸ Consuelo Corredor Martínez, “Colombia: Un modelo liberal para una modernización sin modernidad”, en *Los límites de la modernización*, Bogotá, Editorial Cinep, 1997b, p. 69-93.

sociedad colombiana a mediados del S. XX y que permeó la literatura nacional, en cuyas obras se ha dado cuenta de las contradicciones y dificultades intrínsecas de este proceso.

No obstante, aunque la propuesta de Corredor ayuda a comprender mejor la “sinuosa” modernidad colombiana, no podemos negar que a mediados del siglo XX Colombia estaba construyendo su propia versión de la modernidad con todas las paradojas que ello traería consigo. Y como es obvio esta construcción transformó de manera desigual la fisonomía de las ciudades -su ámbito privilegiado- y la mentalidad de los sujetos que viven en ella. La experiencia de la ciudad como recinto “exclusivo” de la sociedad moderna va a determinar entonces las dinámicas sociales y las subjetividades de los individuos que la habitan erigiéndose como el espacio del orden y la civilización, y por lo tanto, sus exigencias como el gran modelo a seguir.

Sin embargo, es importante resaltar que la ciudad no es sólo la que recorremos e intervenimos a diario, es también aquella que imaginamos, tememos y soñamos. Pues las ciudades no sólo existen a través de los planos que diseñan sus casas, parques, calles, centros comerciales, etc, sino que también existen en la pintura, la música, el cine y las obras literarias que las representan e imaginan. Precisamente, el estudio de la literatura como producción cultural ligada a un entorno social específico, nos permite observar también las tensiones y visiones de mundo de la realidad sociocultural en la que es producida la obra literaria. En efecto, todo ese proceso desigual y contradictorio que significó la aprehensión del proyecto moderno en los sujetos del país influyó notoriamente en la narrativa colombiana del siglo XX, posibilitando la aparición de ciertas novelas urbanas como *Dos o tres inviernos* (1964) y *Días así* (1994) en donde se da cuenta de la

manera en que se produjo el advenimiento de la modernidad en nuestras sociedades y los cambios que produjo en la subjetividad de los individuos y el entorno que habitaban. En ese sentido considero de vital importancia el estudio de estas producciones literarias escritas por Alberto Sierra Velásquez y Raymundo Gomezcásseres, respectivamente, cuyas obras narrativas dan cuenta de las diferentes representaciones simbólicas que se han ido tejiendo sobre la ciudad y el ser del Caribe.

Partiendo de lo anterior, el eje que vertebra esta tesis es la representación que sobre la ciudad y el sujeto moderno realizan los autores de estas dos novelas publicadas a mediados y finales del siglo XX en la región Caribe colombiana y cuyas propuestas estéticas son cruciales para entender la manera en que desde la literatura se ha asumido la llegada de la modernidad a las ciudades de nuestro país. Específicamente, me interesa analizar de qué manera en *Dos o tres inviernos*⁹ de Alberto Sierra Velásquez la forma de pensar la ciudad y el sujeto moderno se convierte en un antecedente importante de la novela urbana en el país, configurando una temática que décadas posteriores continuará *Días así*¹⁰ de Raymundo Gomezcásseres. Igualmente, pretendo establecer de qué forma aparecen el lenguaje, el espacio, y las imágenes del individuo moderno en las representaciones literarias que sobre la ciudad se configuran en estas dos novelas cartageneras.

Para ello, en el primer capítulo de los tres que componen el presente trabajo, examinaré brevemente el papel que cumplieron las ciudades en América Latina y

⁹ Alberto Sierra Velásquez, *Dos o tres inviernos*, Cartagena, Universidad de Cartagena, 2007, 4a. ed. De ahora en adelante, en las citas que tomaremos de la novela nos referiremos a ella con la sigla DTI.

¹⁰ Raymundo Gomezcásseres, *Días Así*, Cartagena de Indias, Editorial Universitaria, Universidad de Cartagena, 2009, 2a. ed. De aquí en adelante todas las citas tomadas de la novela serán referenciadas con la sigla D.A.

estableceré las características que diferencian a la llamada novela de ciudad de la novela urbana. Para esto, serán de vital importancia dos estudios ‘clásicos’ sobre las ciudades latinoamericanas, me refiero a los realizados por Ángel Rama en su libro, *La ciudad letrada* y por José Luis Romero, en su texto *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. También, tendremos en cuenta las investigaciones realizadas por críticos (as) literarios (as) nacionales sobre la narrativa colombiana del siglo XX, entre los que se encuentran María Mercedes Jaramillo con la recopilación de ensayos que hace en *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Diseminación, cambios, desplazamientos*, y Luz Mary Giraldo con su libro *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*, entre otros estudios que muestran de manera general las tendencias de nuestra literatura durante el siglo pasado.

Así mismo, en esta primera parte nos interesa destacar la importancia de las novelas de Alberto Sierra y Raymundo Gomezcásseres en la producción literaria del Caribe colombiano cuyas obras escritas a mediados y finales del siglo XX son primordiales a la hora de examinar la literatura urbana en el país. Para ello, recurriremos al trabajo realizado por Lázaro Valdelamar Sarabia, titulado “Hibernando en el trópico: Melancolía, modernidad y metaficción en la novela *Dos o tres inviernos* de Alberto Sierra Velásquez”, en el cual hace una revisión crítica de la relación entre esta novela y los estudios literarios colombianos.

En las dos primeras partes del segundo capítulo,¹¹ revisaré cómo se construyen literariamente las imágenes de la ciudad y del sujeto moderno en *Días así* para analizar cómo esta construcción, al tiempo que está relacionada con los procesos modernizadores que experimentan las ciudades colombianas durante el siglo XX, estructura la visión de mundo de los personajes de las obras y la manera en que éstos intervienen la ciudad. Igualmente, en el último aparte de este capítulo, analizaré el rol que cumple la muerte en la fragmentación y exilio del sujeto urbano moderno y la visión desencantada que aparece en la obra después del final trágico de uno de sus personajes. Para ello serán claves los ensayos realizados por Rómulo Bustos Aguirre, Wilfredo Vega Bedoya y Jaime Morales Quant, quienes durante los últimos años han abordado la obra del escritor cartagenero y de los cuales se han alimentado considerablemente las reflexiones que hago en este trabajo.

En su ensayo, “Miradas provisionarias sobre tres novelas urbanas: *Días así* (Raymundo Gomezcásseres), *Tres informes* (Efraim Medina), *Lecciones de vértigo* (Pedro Badrán)”, Rómulo Bustos establece cómo estas tres novelas urbanas articulan una reflexión sobre el país y el hombre contemporáneo. En el caso particular de *Días así*, se centra en las imágenes de la cábala que vertebran las diversas instancias del texto. Por su parte, en “*Metástasis y Días así: la utopía eviscerada*”, Vega hace un análisis comparativo entre estas dos novelas de Gomezcásseres para plantear que la relación de la provincia y la ciudad-capital, se proyectan deformadas por la alianza entre la tradición institucionalizada y la sociedad capitalista. Jaime Morales en cambio, en un ensayo titulado “Ciudad diversa y

¹¹ Es importante aclarar que aunque cronológicamente *Dos o tres inviernos* fue publicada en 1964 y *Días Así* en 1994, por razones temáticas en el siguiente trabajo se analizará en primer lugar la novela de Gomezcásseres y posteriormente la de Sierra Velásquez.

muerte: texto y contexto en la novela *Días así* de Raymundo Gomezcásseres”aborda la crisis existencial que experimentan algunos personajes en esta novela.

El tercer capítulo estará dividido en tres apartados. En los dos primeros analizaré la (s) *representación (es)* que sobre la ciudad de Cartagena elabora Alberto Sierra Velásquez en *Dos o tres inviernos*, para establecer la manera en que configura una visión crítica sobre el espacio urbano y la *crisis* que experimentan los sujetos habitantes de dicho espacio. En el último apartado de este capítulo, explicaré cómo la metaficción literaria empleada en la novela determina la propuesta de lectura de ésta y configura el papel activo del lector a la hora de construir los posibles sentidos de la obra. Para esto, acudiré de nuevo al ensayo realizado por Valdelamar Sarabia, ya que es uno de los trabajos más sistemáticos, sobre esta novela en la ciudad de Cartagena y en el país en general.¹² Igualmente, dialogaré con teóricos como Ricardo Piglia y Maurice Blanchot, para analizar la importancia de la metaficción en la novela del escritor cartagenero. Finalmente, en el apartado que corresponde a las conclusiones mostraré algunas semejanzas y diferencias entre *Días así* y *Dos o tres inviernos*, para reiterar la forma en que se representa el espacio y la sensibilidad urbana que caracteriza a los sujetos que habitan las ciudades modernas colombianas.

En esa medida, la presente tesis dialogará principalmente desde el campo literario con las propuestas de los autores ya mencionados y desde los estudios culturales con los

¹² Si bien son muy pocos los estudios realizados sobre *Dos o tres inviernos* en la tradición crítica literaria de la región y del país, en general, siendo el de Valdelamar Sarabia, uno de los estudios académicos más recientes sobre esta novela; hay que destacar la acogida reciente que ha tenido esta obra en la Universidad de Cartagena, dando como resultado la tesis de grado de Mónica Rodríguez, titulada “*Dos o tres inviernos: ciudad subjetivada. Sujeto amurallado*”, Cartagena de Indias, Universidad de Cartagena, programa de Lingüística y Literatura, 2008.

planteamientos del reconocido pensador Stuart Hall, quien aborda el tema de la *representación*, concepto que resulta crucial para acercarnos a la apuesta de sentido configurada en las dos novelas estudiadas.

En ese orden de ideas, otros de los conceptos a utilizar serán los de ciudad y sus diferencias con la categoría de urbano, en el sentido en que lo entiende Manuel Delgado. No obstante, pese a la importancia que entraña esta diferencia, queremos mostrar que si bien es cierto que en las ciudades modernas difícilmente se establecen lazos entre los habitantes, pues lo que prima son las “relaciones deslocalizadas y precarias” como afirma este autor, en *Días así*, por ejemplo, es la creación de lazos afectivos y de gustos compartidos entre los personajes de la novela, lo que permite entre otras cosas, que éstos puedan permanecer largo tiempo en la urbe bogotana.

En ese sentido, las propuestas de Marc Augé son de suma importancia para entender las formas en que los sujetos de la urbe se reapropian de los lugares de esta y con sus usos le otorgan y los cargan de sentidos. Para este autor, por ejemplo, el no lugar es lo opuesto al lugar antropológico; éste se caracteriza por la relación de afectividad que el sujeto le otorga, es decir, es un lugar que existe por los relatos que lo evocan, por los usos que se le dan, por las relaciones que los individuos crean con él.

Tal como hemos dicho a lo largo de esta introducción, es evidente que durante el siglo XX los procesos de modernización que pretendían crear una sociedad moderna no sólo afectaron de manera desigual las ciudades de Colombia y complejizaron el mundo urbano, sino que operaron cambios más sutiles, aunque no por ello menos importantes, en el plano simbólico de los habitantes del país. Es por ello que considero que la pertinencia de este

trabajo radica, en que puede contribuir, por un lado, a enriquecer el corpus de las investigaciones que muestran cómo la construcción del proyecto moderno incide en la literatura colombiana del siglo veinte, permeando la narrativa de los autores aquí estudiados; y por el otro ayuda al reposicionamiento de estos dos autores en la tradición literaria del país; ya que pese a la alta calidad estética alcanzada en sus obras narrativas son “casi” desconocidos por la crítica literaria nacional, “que no ha logrado consolidar una visión panorámica e inclusiva” (W. Vega, 2007:54) de los autores del Caribe colombiano y de sus obras literarias. Es más, sólo hasta el año 2006, se empiezan a realizar estudios sistemáticos en Cartagena sobre la obra narrativa de estos dos escritores, gracias al proyecto investigativo que empezó a desarrollar GELRCAR¹³, titulado “La pregunta por la identidad en seis narradores contemporáneos de Bolívar (Efraím Medina, Frank Arroyo, Raymundo Gomezcásseres, Alberto Sierra, y Roberto Burgos Cantor), y del cual esta tesis hace parte.

En ese sentido, me parece pertinente el estudio sobre *Días así* y *Dos o tres inviernos* ya que hasta el momento en la costa Caribe colombiana, y especialmente en Cartagena, no hay estudios rigurosos que pongan en diálogo las obras narrativas de estos dos autores. Esta investigación permitiría entonces “repensar” el papel de la crítica regional y nacional que sigue condenando en el olvido a escritores como Sierra y Gomezcásseres, cuyas obras son vitales a la hora de examinar el corpus de la literatura urbana de la ciudad de Cartagena y del país en general. Además nos permite entender la manera particular en que desde las

¹³ GELRCAR (Grupo de Estudios de Literaturas y Representaciones del Caribe), del cual soy miembro desde el año 2005, hace parte del grupo de investigación CEILKA (Centro de Estudio e Investigaciones Literarias del Caribe), grupo interinstitucional entre la Universidad de Cartagena y la Universidad del Atlántico, que está además registrado en COLCIENCIAS en la categoría A, y cuyo medio de difusión son los *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*.

letras se ha tomado posición sobre el proyecto moderno occidental que no sólo afectó la producción literaria de la ciudad de Cartagena y de la región Caribe en general, sino que también influyó, de manera desigual en la literatura latinoamericana.

CAPÍTULO 1

CRÍTICA LITERARIA Y NOVELA URBANA EN COLOMBIA.

*Una ciudad evoluciona de la agricultura a la paradoja,
de la barbarie a la neurosis.
Ciorán.*

Ya es un lugar común decir que las ciudades han jugado un papel fundamental en los procesos sociales del mundo occidental. En el caso particular de América Latina, las ciudades fueron el bastión de la colonización europea, acogieron en su seno los movimientos de independencia que llevaron a la ruptura de las colonias con las metrópolis y a la formación de los estados-nación en el siglo XIX, devinieron en los espacios privilegiados de los procesos modernizadores, masificándose y urbanizándose durante el siglo XX; y hoy, de manera fragmentada y desigual, hacen parte del llamado sistema mundo. De allí que en este capítulo me propongo examinar brevemente el papel que cumplieron las ciudades en nuestra región y la manera en que incidieron en la literatura colombiana del siglo XX, posibilitando la aparición de la novela urbana que se distancia de la llamada novela de ciudad. Es en ese marco precisamente, donde se destaca la importancia que tienen *Días así* y *Dos o tres inviernos* en el panorama de las letras nacionales colombianas.

Como ya se dijo, el origen de las ciudades latinoamericanas guarda una estrecha relación con la estructura del poder dominante. En ese sentido, las reflexiones que hace Ángel Rama en *la Ciudad Letrada* van a guiar gran parte lo que se dirá a continuación. Para este autor, la ciudad ordenada se corresponde precisamente con el proyecto colonizador

español que pretendió construir una ciudad ideal donde primaran la razón y el orden.¹⁴ Rama hace énfasis entonces en el proyecto racionalizador que dio origen a nuestras ciudades, y que pretendía a través de la distribución espacial legitimar el proyecto civilizador. Paradójicamente, en América Latina las ciudades existieron ideológicamente en el orden de los signos antes de su realización concreta en suelo americano.

Las ciudades americanas fueron remitidas desde sus orígenes a una doble vida. La correspondiente al orden físico que, por ser sensible, material, está sometido a los vaivenes de construcción y de destrucción, de instauración y de renovación, y, sobre todo, a los impulsos de la invención circunstancial de individuos y grupos según su momento y situación. Por encima de ella, la correspondiente al orden de los signos que actúan en el nivel simbólico, desde antes de cualquier realización, y también durante y después, pues disponen de una inalterabilidad a la que poco conciernen los avatares materiales. Antes de ser una realidad de calles, casas y plazas, las que sólo pueden existir y aún así gradualmente, a lo largo del tiempo histórico, las ciudades emergían ya completas por un parto de la inteligencia en las normas que las teorizaban, en las

¹⁴ Ángel, Rama, *la ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998. En este libro, el autor establece seis tipos de ciudades en el desarrollo histórico de América Latina. La primera es la ciudad ordenada que inicia con la Conquista y posterior colonización, y responde a un diseño urbanístico propio planificado por la razón ordenadora. En La ciudad letrada, los intelectuales encargados de ejercer la letra, junto con religiosos, funcionarios, administradores y múltiples servidores de la corona, se encuentran relacionados estrechamente a los usos del poder, contribuyendo al mantenimiento del orden vigente, hasta que empiezan a ser remplazados en el siglo XVIII por los llamados intelectuales civiles. Posteriormente, la ciudad escrituraria convirtió a la anterior en un espacio privilegiado lingüística y socialmente a una estrecha minoría. Con la ciudad modernizada, surgen nuevos conflictos para la ciudad letrada, puesto que la letra no sólo se afianza como medio para el ascenso social sino que también empieza a formarse un espíritu crítico que cuestiona el papel cumplido hasta entonces por los 'letrados'. Finalmente, se avanza en el siglo XX hacia la ciudad politizada y la revolucionaria, en donde se replantean las funciones de los escritores y los intelectuales y se democratizan las letras.

actas fundacionales que las estatúan, en los planos que las diseñaban idealmente, con esa fatal regularidad que acecha a los sueños de la razón. (A. Rama, 1998:23)

La ciudad ordenada se convierte entonces en una ciudad de castas que tiene entre sus objetivos evitar el mestizaje y que legitima un proyecto civilizador en nombre del proyecto colonizador metropolitano. De allí que la distribución geométrica del espacio tenía como función garantizar entre otras cosas, el nuevo orden social. En palabras de José Luis Romero “la red de ciudades debía crear una América hispánica, europea, católica; pero sobre todo, un imperio colonial en el sentido estricto del vocablo, esto es, un mundo dependiente y sin expresión propia, periferia del mundo metropolitano al que debía reflejar y seguir en todas sus acciones y reacciones” (1999:27)

Romero al igual que Rama resalta la importancia que adquirieron las ciudades latinoamericanas en el nuevo orden social implantado por los europeos. Para ambos autores, las ciudades se convirtieron desde su fundación en el epicentro del proyecto colonizador, esto es, en el instrumento por excelencia de la dominación:

A medida que crecía y se consolidaba cumplía la ciudad con mayor eficacia su papel de proyectar y presidir la expansión regional, subordinando inequívocamente el mundo rural al mundo urbano. Y cada vez más la ciudad aparecía como un reducto del estilo europeo de vida -en el que encajaban poco a poco los grupos de origen no europeo que se incorporaban- en tanto que los campos conservaban escondidos los resabios de las formas de vida originaria y ofrecían fácil refugio para todos los que, de una u otra manera, pretendían soslayar el orden colonial. (J. Romero, 1999:125)

Efectivamente, el campo aparecía como lo opuesto a la ciudad, ya que esta era el escenario natural de lo que se consideraba progreso y civilización mientras que aquel era la cuna del atraso y la barbarie. Campo y ciudad; vida rural y vida urbana manifiestan los dos polos que caracterizan desde hace muchos siglos la mayoría de sociedades latinoamericanas. En ese sentido, el modelo implantado por el barón de Haussmann en la París de Napoleón III, va a ser el ejemplo a seguir por las nuevas burguesías que pretendían alejarse del pasado colonial dando paso a un nuevo trazado urbanístico que, en palabras de Romero, se convirtió en “una aspiración que parecía resumir el supremo triunfo del progreso”. (1999:329)

Como bien lo señalara Bolívar Echeverría, entre los rasgos que caracterizan la vida moderna encontramos el humanismo, el progresismo y el urbanicismo, siendo este último la forma donde se concretan los dos primeros fenómenos.¹⁵ En el urbanicismo, para que se de la constitución del mundo de la vida como sustitución del Caos por el Orden y de la Barbarie por la Civilización se necesita la construcción de la Gran Ciudad como recinto exclusivo de lo humano (B. Echeverría, 1995:152) Se trata en últimas de una absolutización de la vida urbana en detrimento de la vida rural.

¹⁵ Echeverría señala 5 rasgos por medio de los cuales se puede observar el ‘desarrollo’ y las ambivalencias de la vida moderna. Además de los ya mencionados, encontramos el individualismo y el economicismo. El primero se refiere a la constitución de la persona que se impone a través, e incluso en contra, de todas aquellas fuentes de socialización concreta del individuo -unas tradicionales, otras nuevas- que son capaces de generar para él identidades comunitarias cualitativamente diferenciadas y en interioridad. El segundo, por su parte, consiste en el predominio determinante de la dimensión civil de la vida social -la que constituye a los individuos como burgueses o propietarios privados- sobre la dimensión política de la misma -la que personifica a los individuos como ciudadanos o miembros de la república-. (1995:152-155)

Ahora, aunque a principios del siglo XX se había acrecentado el desarrollo urbano, también había desempleo y miseria. Es por ello que la masiva migración del campo sobre la ciudad producida después de 1930 va a llevar a una explosión urbana que transformará las perspectivas de Latinoamérica. “Los barrios pobres y las zonas marginales de las ciudades se llenaron de gentes que provenían no solamente del campo sino también de las poblaciones cercanas a las capitales, gentes que llegaban atraídas por las posibilidades de trabajo y diversión que ofrecía la ciudad”.¹⁶

Sin embargo, con el transcurrir del tiempo, las ciudades se constituyeron en el ámbito natural donde se expresaron las contradicciones de ese orden soñado por el proyecto moderno occidental. De un lado, con el avance de los procesos modernizadores a mediados del siglo XX, la ciudad fue concebida como el espacio ejemplar para vivir, como el escenario que acunaba todas las esperanzas planteadas por la modernidad (educación para todos, desarrollo social, económico y científico, etc.) y donde se esperaba alcanzar una sociedad más justa e igualitaria. Pero por otro, se convirtió en el lugar que revelaba de manera angustiante las paradojas de todas las promesas incumplidas y donde la riqueza de unos pocos contrastaba con la pobreza de la mayoría.

Tal como dijera Bolívar Echeverría, lo trágicamente característico de la modernidad cuya crisis vivimos a finales del siglo XX está en que ella ha sido a la vez la realización y la negación de ese revolucionamiento de las fuerzas productivas que comenzó a perfilarse hace

¹⁶ Myriam Luque de Peña, “Bogotá bajo la mirada de José Antonio Osorio Lizarazo”, en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo, comp., *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Diseminación, cambios, desplazamientos*, Volumen II, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, p.164.

ya tantos siglos.¹⁷ Como resultado de ello, la ciudad dejó de ser el lugar ideal que albergaba el bienestar social y empezó a ser vista como un espacio de conflictos y miserias sociales, económicas y éticas, que destruye y conduce al resquebrajamiento de las utopías. En palabras de Giraldo, desde mediados del siglo XX cuando algunos modelos empiezan a disolverse, las ciudades comienzan a expresar la crisis del sujeto, la pulverización de las relaciones y la degradación de valores y lo que era un solemne y deseado lugar o una forma de concebir la cultura se asume de manera conflictiva y escéptica.¹⁸ Cabe preguntarse entonces, cómo asumen Gomezcásseres y Sierra Velásquez en sus obras narrativas la profunda crisis que embarga a los sujetos por la caída de los metarrelatos que sustentaban la modernidad.

En *Días así* y *Dos o tres inviernos* -como veremos más adelante- asistimos a la deconstrucción y al cuestionamiento de la manera cómo se instauró el proyecto moderno en la sociedad colombiana. En ambas novelas presenciamos la ficcionalización de escenarios literarios urbanos, como son Bogotá y Cartagena, cuyos habitantes dan cuenta de lo contradictorio de este proceso. En esa medida, en estas obras la ciudad deja de ser el espacio utópico que algún día fue para transformarse y devenir en la selva urbana que testimonia el profundo vacío en que se encuentran sumidos los sujetos modernos debido a la pérdida de los referentes sólidos (Revolución, Libertad, Progreso, Justicia, etc.) que respaldaban la modernidad.

¹⁷ Bolívar Echeverría, "Violencia y modernidad", en *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI Editores, 1998, p. 112.

¹⁸ Luz Mary Giraldo, *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2000, p.131.

1.1 *Días Así y Dos o tres inviernos: ¿novelas urbanas o de ciudad?*

La ciudad puede ser vista como un texto a partir del cual se puede leer el carácter urbano de la sociedad. No obstante hay que aclarar que entendemos lo urbano en el sentido en que lo asume Manuel Delgado, es decir, como un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales, deslocalizadas y precarias, que va mucho más allá de la simple definición de ciudad como una composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables.¹⁹ De hecho, en la presente tesis nos alejamos de esa definición de ciudad como mero soporte territorial para entenderla como “un lugar productor de sentidos”. Lo urbano entonces, responde a una sensibilidad y a unos modos de comportamiento asociados con “el distanciamiento, la insinceridad y la frialdad en las relaciones”, (M. Delgado, 1999,24) que pueden darse o no en las ciudades. En ese sentido, lo opuesto a lo urbano no sería entonces lo rural, sino una forma de vida basada en contactos cálidos y francos cuyos miembros compartirían una cosmovisión, unos impulsos vitales y unas determinadas estructuras motivacionales. (M. Delgado, 1999,24)

En ese orden de ideas, es que entendemos que las dos obras aquí estudiadas son novelas urbanas y no de ciudad, ya que las primeras se caracterizan porque en ellas el espacio es vivido, interiorizado y evocado por sus personajes; mientras que en las segundas el espacio no es más que el territorio donde se desarrolla la trama de las historias. Por eso en *Días así y Dos o tres inviernos*, donde la ciudad se convierte en un personaje más que influye en la vida de sus protagonistas -como veremos a continuación-, no podemos negar

¹⁹ Manuel Delgado, *El animal público*, Barcelona, Anagrama, 1999.

que estamos ante dos novelas urbanas. No sólo por el tema que abordan sino por la actitud respecto a él; no sólo por los espacios físicos en que se lleva a cabo la historia, sino por la manera en que estos espacios son intervenidos e interiorizados por sus personajes.

De allí que podamos afirmar que no toda novela inscrita en el ámbito de la ciudad puede considerarse como novela urbana. En esta, el espacio ciudadano debe condicionar el carácter psicológico de los personajes y la manera en que estos interactúan en la urbe. En palabras de Carlos Torres, la novela citadina es aquella, cuyo discurso (lenguaje) se acerca más al signo; la urbana, en cambio, se aleja de éste para acercarse al símbolo. Además, mientras la primera tiende a dar cuenta de ese espacio oficial que constituye la ciudad, de una construcción física en la cual podemos identificar un territorio, un límite o un borde, la novela urbana da cuenta de un espacio diferencial, transgredido, de un croquis, de una línea punteada o difusa.²⁰ En últimas, en la novela urbana los personajes han asumido la ciudad de tal modo, que esta determina la forma en que intervienen su entorno produciendo cambios en la constitución identitaria de los sujetos.

1.2 El desconocimiento de la crítica literaria colombiana respecto de la narrativa de Alberto Sierra y Raymundo Gomezcáseres.

Teniendo en cuenta lo anterior, resulta curioso que dos novelas que se ocupan con particular énfasis de la problemática urbana de las sociedades colombianas hayan pasado tanto tiempo inadvertidas por la crítica literaria local, regional y nacional. Reiteramos que es sólo hasta el año 2006, con el proyecto adelantado por CEILKA, y que dio como resultado,

²⁰ Carlos Torres, "Una aproximación al carácter de la novela urbana: el caso de la ciudad de Bogotá", en http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero9/n_urbana.htm

un año después, el quinto número de la revista *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, titulado “Narradores de Bolívar: Andares de la literatura urbana en el Caribe”,²¹ que empieza a perfilarse una preocupación de la academia por abordar críticamente las obras narrativas de estos dos escritores.

En ese sentido, mostraremos como en *Dos o tres inviernos* de Alberto Sierra Velásquez la forma de pensar y asumir la ciudad, y el sujeto moderno, se constituye pese a lo establecido por la tradición crítica literaria nacional, en un precedente importante de la novela urbana en Colombia; temática que será continuada décadas posteriores en *Días así* de Gomezcásseres.

1.2.1 Alberto Sierra Velásquez: ubicación contextual

Alberto Sierra Velásquez es uno de los escritores más polifacéticos (novela, poesía, teatro, cine, crítica cinematográfica) de las letras cartageneras. Nacido en el año de 1946 hizo estudios en la Escuela de Arte Dramático de Bogotá y en la Escuela de Bellas Artes en su ciudad de origen. Sus diversos trabajos, lo convirtieron en una piedra angular en el ámbito artístico y cultural de la ciudad de Cartagena, especialmente durante los años sesenta y setenta. Su novela *Dos o tres inviernos* fue seleccionada entre las diez mejores de la narrativa colombiana en el concurso convocado por la Editorial Tercer Mundo y premiada por la Extensión Cultural del Departamento de Bolívar en 1963. La novela aparece publicada por primera vez en Cartagena en el año de 1964, y hasta la fecha tuvo tres ediciones precarias, poco documentadas y difundidas en la ciudad. La cuarta edición, con la

²¹ *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, N°. 5, Barranquilla/Cartagena, Editorial Gente Nueva, 2007, 170p.

cual se trabajará en la presente tesis, fue realizada por la colección editorial de *El reino errante*²² en el año 2007 durante el marco de la conmemoración de los 180 años de la fundación de la Universidad de Cartagena. Alberto Sierra además fundó y dirigió el Teatro de Cámara de Cartagena, y ha escrito varias obras teatrales, entre las que se cuentan *Misa para el tiempo futuro*, *El mito*, *León mariposa* y *El rompecabezas de vidrio*. Actualmente es docente de cine en la Escuela de Bellas Artes y en la Universidad del Sinú de su ciudad natal.

Paradójicamente y pese al premio que obtuvo *Dos o tres inviernos* en la década del sesenta,²³ la novela pasó ‘desapercibida’ para la crítica literaria nacional. Es por ello que resulta pertinente preguntarse, como lo hace Valdelamar (2007:13), el por qué de su desconocimiento en los múltiples estudios panorámicos que se han hecho sobre la narrativa colombiana del siglo XX.

Para explicar esta omisión, el autor recurre a los valiosos aportes de Ángel Rama sobre la modernidad literaria y la transculturación narrativa, para señalar que si bien las grandes obras de los autores más destacados de mediados del siglo XX latinoamericano

²² *El Reino Errante*, Biblioteca de Literatura del Caribe Colombiano es un proyecto editorial coordinado por el Centro de Estudio e Investigaciones Literarias del Caribe (CEILIKA) y su semillero GERLCAR de la Universidad de Cartagena (programa de Lingüística y Literatura-Instituto Internacional de Estudios del Caribe) y el Departamento de Idiomas de la Universidad del Atlántico. Actualmente tiene 7 títulos publicados: *El fuego que perdura*: Antología poética de Jorge García Usta, *Obra poética*, de Luis Carlos López, *Dos o tres inviernos*, de Alberto Sierra Velásquez, *Días así*, de Raymundo Gomezcásseres, *Tambores en la noche* (poesía) de Jorge Artel, *Cantos populares de mi tierra* (poesía) y *Secundino el zapatero* (teatro) de Candelario Obeso y la *Obra poética* de Pedro Blas Julio Romero.

²³ Según Lázaro Valdelamar, después de la primera publicación de *Dos o tres inviernos* aparecen breves notas críticas (anexas al final de la 4ª edición) sobre esta novela, especialmente en revistas y suplementos literarios nacionales. Sin embargo, según el mismo autor, debido al desconcierto que generó la propuesta estética de Sierra la crítica se dedica a exaltar más el prólogo de la obra, escrito por Alberto Duque, que la novela como tal. (2007: 11)

apelan a las tradiciones culturales y a las modalidades de la oralidad, como es el caso de nuestro Nobel Gabriel García Márquez, la crítica literaria del país mantiene como parámetros del canon de las obras ‘destacables’ las que se mueven en la tradición entre la oralidad y el ‘mito’, ya sean vanguardistas o decimonónicas. Además, resulta paradójico el hecho de que la producción literaria del Caribe colombiano, “a la par que es reconocida como precursora de la modernidad literaria en el país, quede restringida al pasado, en una línea temporal que el discurso crítico, en su generalidad, dibuja desde lo premoderno a lo actual; operación que se da, por supuesto, identificando lo actual con el gesto *postmoderno* y urbano, correspondiéndole estos últimos adjetivos a las obras y escritores de Bogotá”. (L. Valdelamar, 2007:13)

Recordemos que las novelas con que se inaugura la modernidad literaria en el país, y que se alejan del regionalismo característico del siglo XIX, son obras escritas por escritores caribeños; tal es el caso de Gabriel García Márquez con *La Hojarasca* (1955), Álvaro Cepeda Samudio, con *La casa grande* (1962) y Héctor Rojas Herazo, con *Respirando el verano* (1963). En estas novelas, por medio de recursos técnicos faulknerianos se relata la decadencia del régimen aristocrático y la llegada del orden moderno, no menos conflictivo, en la región de la costa Caribe.

De allí que una novela como la de Sierra que se aleja del universo temático de las novelas citadas anteriormente, esto es, de la transición del mundo rural al mundo urbano, se encuentre en el punto ciego de la mirada de la crítica literaria nacional. Además, la mayoría de los críticos colombianos asentaron el consenso de que las novelas urbanas del país sólo aparecen hacia la década del ochenta. Son obras escritas por autores bogotanos y cuyo

escenario ficcional sólo sería la vertiginosa capital del país. De hecho hay unanimidad en varios críticos, como Valencia Solanilla, Pineda Botero y la misma Giraldo, al afirmar que la primera novela urbana moderna sólo aparece en 1984 con la publicación de *Sin remedio* del escritor bogotano Antonio Caballero. Al respecto, César Valencia Solanilla, en su ensayo “*El resto es silencio y Sin remedio. La crisis de la modernidad en la novela urbana*”, considera que son las obras de Antonio Caballero, *Sin remedio*, y de Carlos Perozzo, *El resto es silencio*, las que mejor corresponden a la condición de novelas urbanas y en las que se plantea a plenitud la crisis de la modernidad. *Sin remedio* es para Solanilla:

una novela que podríamos llamar inaugural de lo que venimos llamando la crisis de la modernidad en Colombia: desde el punto de vista del subgénero de la “novela urbana”, desarrolla todos los elementos externos e internos, materiales y espirituales, que configuran la atmósfera cosmopolita, la escisión, la fragmentación, la crisis de las cosmovisiones, el profundo sentido de la soledad y la transformación de los valores éticos, morales, ideológicos, políticos, religiosos del hombre en las inmensas urbes del mundo contemporáneo.²⁴

En ese sentido, una de las razones que da este crítico para establecer el carácter urbano de la novela de Caballero, es que en ella el elemento revelador de la crisis de la modernidad no está dado por la presencia física del escenario o espacio narrativo -Bogotá-, sino por la manera como esa caótica urbe es asumida por el protagonista quien desde una subjetividad anárquica demuestra de manera permanente la carencia de utopías y el desgano

²⁴ César Valencia Solanilla, “*El resto es silencio y Sin remedio. La crisis de la modernidad en la novela urbana*”, en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo, comp., *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Diseminación, cambios, desplazamientos*, Volumen II, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, p.283

por todo tipo de acción. Inmediatamente agrega: Bogotá es una ciudad siempre lluviosa, caótica, poblada de miseria, ruidosa, por donde transitan a diario buses sucios atestados de gentes. (C. Valencia, 2000:280)

Si me he tomado la molestia de hacer estas extensas citas sobre el trabajo de Solanilla, es porque a mi parecer las razones que expone este autor para considerar a *Sin remedio* como la novela inaugural de la narrativa urbana en Colombia, no se alejan de las reflexiones que se hacen en la presente tesis sobre las novelas estudiadas, especialmente sobre *Dos o tres inviernos*, como veremos en el tercer capítulo. Ahora, en ningún momento nuestro objetivo es desmeritar la calidad estética de la novela de Caballero, o la sensibilidad urbana que acompaña a su protagonista Ignacio Escobar, personaje que al igual que la mujer dibujada por Sierra, es un ser profundamente lúcido y crítico de su entorno, caracterizado además por la sensación de hastío que nunca le da tregua.²⁵

Sin embargo, queremos resaltar que hay una diferencia, que puede parecer sutil, pero que a nuestro parecer resulta clave para los intereses de la presente tesis, y es que mientras *Sin remedio* como bien lo reconoce el mismo Solanilla, conserva en el aspecto formal “la linealidad narrativa propia de la novela decimonónica”, *Dos o tres inviernos* recurre en cambio a una narración experimental y sugestiva en donde no hay una secuencia narrativa que guíe al lector por los vericuetos de la historia, sino que este a través de las imágenes construidas en la misma tiene que jugar un rol activo y establecer después de la lectura los posibles sentidos de la obra que acaba de leer, lo que hace más desconcertante la

²⁵ De hecho, un análisis de estas dos novelas revelará las profundas similitudes entre los dos personajes y la manera cómo estos asumen la ciudad que habitan, lo que sería tema para otro trabajo investigativo.

novela en el momento de su aparición. Ello no significa que el lenguaje experimental sea una condición intrínseca de las novelas urbanas, o de las novelas postmodernas, en el sentido en que lo entiende Valencia Solanilla; lo que queremos dejar claro, y en ello coincidimos nuevamente con Valdelamar, es que para que la novela urbana surgiera en Colombia, no teníamos que esperar hasta el año de 1984 la publicación de *Sin remedio*, sino que veinte años atrás en la pequeña ciudad de Cartagena, sumida en los contradictorios procesos de modernización, la novela de Alberto Sierra Velásquez se configura pese a lo establecido por el canon nacional en uno de los antecedentes primordiales de la novela urbana en el país, temática que será continuada décadas posteriores por Raymundo Gomezcásseres, y con un estilo completamente diferente al de Sierra, en su novela *Días así*.

1.2.2 Raymundo Gomezcásseres: ubicación contextual

Raymundo Gomezcásseres Valverde, nació en Cartagena de Indias en el año de 1950. Estudió Derecho y Ciencias Sociales en la Universidad Libre de Bogotá y realizó estudios de Profesionalización en Pedagogía en la Universidad Javeriana de la misma ciudad. En la actualidad se desempeña como docente y coordinador de un taller literario en el Programa de Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena.

Su novela *Días así*, escrita entre finales de los años 70 y principios de los 80 fue conocida inicialmente con el nombre de *Todos los demonios*, pero aparece publicada por primera vez en 1994. Con este nombre, ganó el premio en el Concurso Nacional de Novela “Centenario Lotería de Bolívar”, convocado por la Asociación de Escritores de la Costa en el año 1985. Su primera novela *Metástasis* (1988), hace parte junto con *Días así* y *Espejismos* (novela inédita) de la trilogía titulada *Todos los demonios*. En el año 2009,

gracias al proyecto editorial *El reino errante*, los lectores vieron a la luz la segunda edición de *Días así*, en un esfuerzo de la Universidad de Cartagena por resarcir parcialmente el vacío que ha caracterizado durante tanto tiempo el panorama de la literatura nacional.

Ahora bien, como señala Wilfredo Vega en su estudio sobre este escritor, la poca o casi nula crítica sobre su escritura se constituye en una evidencia rotunda del desfase de la crítica y de la investigación literaria ante las dinámicas creativas de la región. (2007:54) Ello se explica en gran parte porque -como se dijo antes- la mayoría de los estudios críticos sobre la literatura del Caribe colombiano, se ha centrado generalmente en el análisis de los autores que hacen parte del canon literario nacional (Gabriel García Márquez, Héctor Rojas Herazo, Manuel Zapata Olivella, Álvaro Cepeda Samudio, Jorge Artel, Luis Carlos López, Giovanni Quessep, Germán Espinosa, Candelario Obeso, entre otros). Situación que ha dificultado que autores ‘nuevos’ como Gomezcásseres y Sierra Velásquez, que están por fuera del ‘orden’ canónico establecido sean escasamente reconocidos en los ámbitos académicos, pese a la importancia de las novelas aquí estudiadas.

Gomezcásseres sigue la senda transitada por Alberto Sierra Velásquez, Marvel Moreno, Fanny Buitrago, Roberto Burgos Cantor, Pedro Badrán Padauí, entre otros escritores del Caribe colombiano que también hacen un cuestionamiento a la manera peculiar en que se dio el advenimiento de los proyectos modernos en nuestra región. Como señala Vega Bedoya en el prólogo a la segunda edición de *Días así*, la escritura de Gomezcásseres “es a la vez continuadora y renovadora de un debate que, desde una mirada estética, ha develado literaria, periodística y argumentativamente las incoherencias, las

ambigüedades y los fracasos del proyecto moderno en Colombia, en general, y en la región Caribe, en particular”.²⁶

Es por todo ello que la presente tesis busca continuar con el dialogo abierto que se inició hace un par de años sobre estas dos obras largamente olvidadas por la crítica literaria nacional. Consideramos que son dos novelas que ratifican la gran importancia que han tenido y siguen teniendo los autores del Caribe colombiano en el panorama de las letras colombianas. Son dos obras que desde estéticas completamente diferentes hacen un cuestionamiento a la manera *sui generis* en que desde las ciudades se llevó a cabo la modernidad en nuestras regiones, modernidad que se asoció centralmente con los procesos modernizadores.

²⁶ Wilfredo Vega Bedoya, “Raymundo Gomezcásseres: una poética cabalística de la modernidad abismal”, en *Días así*, Cartagena, Editorial Universitaria/Universidad de Cartagena, 2009, p.12.

CAPÍTULO 2

DÍAS ASÍ DE RAYMUNDO GÓMEZCASSERES: MODOS DE HABITAR E INTERVENIR LA CIUDAD.

Uno de los rasgos característicos de la literatura colombiana del siglo XX tiene que ver con la importancia que adquiere la representación de la ciudad como escenario donde se pueden observar las contradicciones de la modernidad. Con las transformaciones generadas por el proyecto moderno, las ciudades se han configurado en espacios reveladores de las múltiples y contradictorias dinámicas sociales, culturales y políticas que se viven al interior del contexto urbano. Es por ello que la ciudad se ha constituido en tema central de las reflexiones históricas, sociales y culturales, ya que su estudio ayuda a entender mejor la realidad social tan compleja de la que hacemos parte. En ese sentido, en el campo cultural, los escritores colombianos también asumieron distintas posiciones frente a esta propuesta histórica de la cultura europea y su incidencia en la historia del país. De allí que en este capítulo me interese analizar de qué manera el escritor cartagenero Raymundo Gomezcásseres *representa*²⁷ en *Días Así* la emergencia de la urbe moderna colombiana y las dinámicas que se presentan con este nuevo orden, para establecer los modos en que los personajes de la obra perciben la ciudad, y cómo en medio de una modernidad conflictiva y contradictoria, construyen unos modos propios de habitarla e intervenirla.

²⁷ En esta tesis, el concepto de representación es utilizado en el sentido en que lo entiende Stuart Hall, esto es, como “el proceso mediante el cual los miembros de una cultura usan el lenguaje para producir sentidos” y, como el mismo Hall aclara, al decir lenguaje no hacemos referencia sólo al código lingüístico, nos referimos a cualquier sistema de signos a través del cual se transmitan conceptos sobre lo que existe en el mundo real “objetivo” o imaginario. Stuart, Hall, “El trabajo de la representación”, en Taller Interactivo: Prácticas y Representaciones de la Nación, Estado y Ciudadanía en el Perú Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2002, en <http://www.unc.edu/~restrepo/simbolica/hall.pdf>

En *Días Así* se relatan las vivencias de un grupo de jóvenes de distinta procedencia que se aferra a la amistad para poder sortear la vida en la capital colombiana. La novela gira alrededor de seis personajes: Mara, Ely, Máximo, Ymmy, Xanfran Rey y Celeste Arlén. Mara, personaje con el que inicia la historia, es una estudiante de Arquitectura que proviene de una familia cartagenera y que concibe la Bogotá de los años setenta como un espacio pleno en donde puede desenvolverse libremente. Se siente satisfecha con su vida en la capital -aunque no deja de añorar Cartagena-, pues según ella, el sentirse bien en un sitio depende del estado de ánimo y de la paz interior que hayas alcanzado contigo mismo. Ely, es una joven esotérica que confía en las vibraciones y en las ‘energías’. Para esta estudiante de filología y lenguas el espacio es fundamental para alcanzar la armonía y, a diferencia de Mara, se cansa de la agitación citadina y de la neurosis social moderna.

Máximo, es un hombre tranquilo que trabaja en una galería de arte y que ama las pinturas. Se cree feliz y sueña con administrar su propio negocio hasta que el final inesperado de Celeste lo devuelve a la realidad y lo enfrenta a un mundo caótico del que había intentado escapar. Ymmy Trym, proveniente de un puerto de la costa pacífica colombiana, abandona Buenaventura para instalarse en Bogotá; en palabras de Ely, abandona el paraíso para sumergirse en la urbe. Allí, se convierte en un “revolucionario ortodoxo” que participa en las protestas estudiantiles de finales de los setenta y que cree en la envergadura de una ‘verdadera revolución’.

Xanfran Rey, en cambio, es un joven de veinte años que cuestiona la realidad en la que está inmerso, pero a la vez es un hombre lúcido y frágil cuya adicción a las drogas es una de las salidas que encuentra para evadir el dolor y el desconsuelo: “No quiero dormir

hoy. No voy a malgastar esta energía. Me voy a jalar una vaina bien fuerte, una vaina bien fuerte...”. (D.A: 69)

Celeste Arlén, por su parte, es un hermafrodita solitario abandonado(a) por su madre en un parque de Bogotá cuando solo tenía ocho años de edad. Este personaje escurridizo e inaprehensible tanto física como espiritualmente se descubre a los veinte años de edad como una “isla, una mónada” que ante el desarraigo y el conflicto de su identidad, ofrece su cuerpo en un prestigioso club de travestis para sobrellevar la existencia.

A través de estos seis personajes la novela reflexiona sobre las dinámicas modernas que se han ido incorporando de manera contradictoria y desigual en la capital del país; lo que lleva a que este grupo de jóvenes construya sus propias formas de habitarla y recorrerla, revelándonos así las múltiples visiones que tienen de la urbe como gran escenario de los proyectos modernos. Como bien lo expresa el poeta Rómulo Bustos, uno de los aspectos más sugestivos de esta novela es su “capacidad de instaurarse en una reflexión global sobre el fenómeno de la sociedad colombiana en su acontecer reciente, y dimensionarlo en inflexiones míticas que arrojan una lúcida mirada sobre el hombre contemporáneo y su entorno natural, la urbe”.²⁸

²⁸ Rómulo Bustos, “Salsa, cábala y cine”, en *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá, 1994.

2.1 Percepciones sobre la ciudad.

*El hombre que vive en las ciudades
es un hombre equivocado.
Artaud.*

En *Días Así* la Bogotá de los años setenta va a ser el espacio donde se producen los “encuentros y desencuentros” de estos seis personajes que conforman la trama de la novela. La percepción que ellos tienen sobre la ciudad va a ser fundamental para entender la mirada crítica del autor sobre la manera cómo la clase dirigente del país incorporó en el seno de las ciudades colombianas las ideas sobre la modernidad acompañada de la noción de progreso. En esta obra, no estamos ante una ciudad acogedora, sino ante una urbe de grandes edificios, avenidas, puentes, y gran número de gente que se abalanzan a las calles y se atropellan entre ellos:

A través de aquel transparente ventanal de más de veinte metros, [Mara] veía, con la atmósfera de falsa inocencia que le daba la insonoridad, el apretujado desfile de vehículos, el andar sobre un destino trazado de los transeúntes, el concreto bajando y subiendo, torciéndose en malabares urbanísticos, las torres surgiendo como pequeñas babeles y el sol brillante, diáfano, inocente, comenzando a recalentar la eterna nube de smog. Mara giró la cabeza lentamente en un paneo que mezcló en una sola imagen, rascacielos, carros, hoteles, puentes, árboles, museos, bibliotecas, gentes, rayos de luz... y una vez más la inexorable asociación de imágenes: fantaseó la historia de un artista que dinamita una ciudad de seis millones de habitantes para presentarla en una exposición cósmica con el título... (D. A: 35)

La primera imagen de la urbe que tenemos en la obra es, como vimos en la cita anterior, una urbe problemática, vertiginosa y dominada por la gran densidad poblacional.

Es así como Mara desde la ventana del Monte Blanco, ubicado en el Planetario, mira la ciudad desde arriba convirtiéndose en una especie de mirón que observa la ciudad de “concreto”. Bogotá, es descrita bajo el ‘lente’ de este personaje como una ciudad que se está modernizando aceleradamente (torres, hoteles, puentes, museos, bibliotecas, etc.); es un espacio urbano que alberga más de seis millones de habitantes producto de un fuerte proceso de masificación.

Con la focalización de la ciudad que se hace a través de Mara se introduce uno de los aspectos claves de la novela, el que viene marcado con la frase de *falsa inocencia* con que se adjetiva la mirada de este personaje. Se trata de una dimensión ética que es posicionada de manera ‘sutil’ a lo largo de la obra y que se refiere, en este caso, a la posición que asume Mara como habitante de la urbe, pues mientras mira a través del vidrio, es testigo del robo del que es víctima una mujer.

El pensamiento de Mara y la realidad fueron una sola cosa. Ahora sólo se trataba de mirar. A través de la curva amplísima, ventana panorámica del Monte Blanco del Planetario, observaba cómo dos hombres perseguían a una muchacha. Contemplaba en una secuencia interrumpida por los árboles del Parque de la Independencia aquellos intermitentes, grotescos movimientos mudos, mecánicos, de marionetas; la mujer, caminando con un trotecito, temerosa, buscando integrarse al raudal humano de la Carrera Séptima. (D.A: 35)

Bogotá aparece entonces, en primera instancia, como una ciudad peligrosa en donde los delincuentes aprovechan el tumulto de la gente para cometer sus delitos y escabullirse entre la masa sin ningún riesgo de ser detenidos y bajo la mirada pasiva de los habitantes. El cuestionamiento que se hace a la *falsa inocencia* que caracterizará a Mara reside

precisamente en que en ella, esa inocencia se ‘manchará’ de indiferencia frente a lo inevitable de la modernización. Mara, aún siendo consciente de los peligros de la urbe permanece ajena, resguardada en este caso por el ventanal del Monte Blanco del Planetario, desde donde puede ver sin ser vista y donde en sus propias palabras, “sólo le resta mirar”. Esa insensibilidad “moral”, actúa como el vidrio del Monte Blanco; es decir, se habita la ciudad pero al costo de una indiferencia, creando una especie de barrera invisible entre las personas. Este aspecto será cínicamente criticado por Xanfran con su visión pesimista sobre la ciudad, visión que ella experimentará al final de la novela. Con este primer retrato de la urbe, focalizado a través de Mara, el narrador nos presenta la imagen global y las contradicciones intrínsecas que lleva consigo la experiencia citadina.

Ahora, si bien en ese primer momento Mara se encuentra observando la ciudad desde lo alto, en lo que sigue de la historia la estará viviendo desde la otra experiencia: desde la ciudad a ras del suelo, como la llama De Certeau. Recordemos que para este autor, uno de los principales objetivos del proyecto urbanístico moderno es crear una ciudad ordenada, libre de tumultos y de contaminaciones. Sin embargo, los sujetos desde la cotidianidad producen “prácticas microbianas, singulares y plurales” que subvierten ese orden soñado por la razón administrativa. De allí, que para De Certeau, una cosa es mirar la ciudad desde arriba y otra muy distinta es mirar la ciudad a ras del suelo, desde la intervención de sus habitantes.²⁹

Efectivamente en la visión global que proporciona la novela, se privilegiará la segunda mirada y se hará énfasis en la forma cómo los personajes desde sus prácticas

²⁹ Michel de Certeau, “Andares de la ciudad”, en *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.

cotidianas construyen sus propios modos de habitar e intervenir la ciudad, lo que no significa por supuesto que no exista la mirada funcionalista, la mirada totalizadora.³⁰

Ahora, aunque esta primera imagen de la urbe como selva peligrosa es focalizada a través de Mara; ella como personaje tiene una mirada diferente sobre la misma. Para ella Bogotá es un espacio acogedor y renovadamente bello en donde se siente como “pez en el agua”. Esta joven trigueña, de no más de veinte años de edad, comienza “a descubrir las posibilidades sin límites” que le ofrece la capital. Por ello, se desplaza “por sus calles, parques, museos, salas de cine y cafeterías, siempre con un aleteo de calor”. (D.A: 96)

De tal modo que para ella, el estar bien en un sitio depende de la paz interior que haya alcanzado consigo misma, de allí que se sienta complacida con la vida que lleva hasta el momento en la capital del país. “Todo sería siempre novedoso para ella que dividía su vida entre el mar y el desenfado de Cartagena, donde vivían sus padres, y Bogotá con sus glacialidades refrescantes. Se sentía bien en cualquier parte porque estaba siempre bien con ella misma”. (D.A:97)

Celeste, al igual que Mara y pese al conflicto identitario en el que se halla inmerso (a) también disfruta de las dinámicas que le ofrece la ciudad moderna, y aunque -a diferencia de aquella- se siente como “un pez que se ahoga en el agua”, “disfrutaba de aquello, lo disfrutaba de verdad. Las neurosis urbanas de la que tanto se quejaban Ely e Ymmy le eran completamente ajenas. *Era el producto urbano perfecto*. Su hogar y su familia toda, *toda* la ciudad en toda su extensión; lo demás, incluidos sus amigos, un

³⁰ A este respecto son sumamente esclarecedores los trabajos realizados por Michel Foucault sobre la sociedad europea del S. XVIII donde muestra cómo el poder organizaba el espacio para crear una comunidad completamente disciplinada. Ver por ejemplo: Michel Foucault, “El panóptico”, en *Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI.

accidente pasajero, fugaz en medio de la permanencia imborrable e irremplazable de la urbe”. (D.A:108)

Xanfran, en cambio, concibe la ciudad como una gran selva urbana donde el hombre sigue siendo “un animal de presa”. Bogotá aparece bajo su mirada como una urbe apocalíptica con algunos rezagos provincianos como los de la Calle Veintidós, “la verdadera esquina del movimiento [...]angosta, apretada, repleta a lado y lado de vendedores ambulantes, restaurantes, panaderías, fruterías, almacenes de ropa y calzado, un restaurante vegetariano, hoteles, cafeterías, licoreras, ventas de fritangas cachacas y gaseosas frías sin necesidad de enfriador; rezagos provincianos en una urbe apocalíptica, y las eternamente desveladas vendedoras de marihuana”. (D.A:75)

Para este amante de la escultura que pretende revolucionar el arte, la ciudad neutraliza la sensibilidad, tanto estética como moralmente, “la ciudad encoña” -afirma citando a Artaud-. Así se lo hace saber a Mara quien se siente plena viviendo en Bogotá: “Cuando lleves unos años más acá, desearás largarte para no comenzar a poner dinamita en todos los rincones. El hombre que vive en las ciudades es un hombre equivocado”. (D.A:96-97) Efectivamente, Xanfran encarna una de las visiones más desencantadas sobre la urbe, visión que como veremos al final de la novela se anida en la desilusión y el desarraigo. Este personaje a diferencia de Mara no mira con *falsa inocencia* la ciudad, por el contrario, es consciente de las contradicciones que trae consigo el desarrollo de la urbe; por eso su visión cínica y su dureza escéptica frente a lo irremediable de la modernización.

2.2 Espacios del goce en Bogotá: construyendo la ciudad desde las prácticas cotidianas.

*Hablamos nuestra ciudad
simplemente al habitarla, al recorrerla, al mirarla.
Roland Barthes.*

En palabras de Eduardo Gutiérrez “la ciudad y el goce se narran. La ciudad es la manera en la que gozamos/padecemos, es el modo en que es habitada”.³¹ La ciudad es aquella que amamos, pero también odiamos, la ciudad es aquella que disfrutamos y a la vez tememos. Esta contradicción inherente a la experiencia de la ciudad moderna también aparece narrada en la novela de Gomezcásseres. En esta, al tiempo que asistimos a la ciudad del asfalto, del desorden, de las guerras y protestas estudiantiles, también asistimos a la ciudad del goce, de la rumba, del cine, del teatro, del amor. En *Días así*, los personajes tienden a vivir la otra cara de la ciudad, la ciudad del arte, construyendo así otros modos de habitarla, de recorrerla, de amarla, de gozarla.

Estos sujetos, construyen sus propios “modos de hacer” en una ciudad que al igual que la mayoría de las ciudades latinoamericanas, está incorporando de manera desordenada y contradictoria las dinámicas de la modernidad. Por ello, aunque la planificación oficial pretende crear una ciudad ordenada, libre de tumultos y con lugares funcionales, los personajes de la novela desde la cotidianidad crean con sus usos y recorridos una ciudad alterna, y se reapropian de los lugares de ésta otorgándole otros sentidos; es decir, se puede asimilar el hecho de que se valen de ciertas *tácticas* que subvierten las *estrategias* de los

³¹ Eduardo Gutiérrez, “Rasgos del goce en Bogotá: Episodios para una historia de la comunicación desde la vida cotidiana”, en José Miguel Pereira y María, Villadiego, comp., *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanías*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2006.

urbanistas.³² Como se sabe, a la ciudad planificada se opone la ciudad practicada por los habitantes desde la cotidianidad.

La Cinemateca Distrital, El Museo de Arte Moderno, El Café Automático, El Planetario, y El Goce Pagano, entre otros, se constituyen en espacios en los cuales los seis personajes de *Días Así* se sienten libres y en los que pueden propiciar y gozar del arte como un medio de ‘purificación’ ante las incoherencias de la vida moderna. En esa especie de paraíso-infierno tan amado y temido a la vez, ellos se refugian en estas prácticas cotidianas para hacerle frente a la inclemencia de un mundo urbano que cada día se vuelve más apabullante. “Juntos o aislados cumplían un itinerario, una rutina que había ido haciendo de determinados sitios el punto obligado de sus encuentros y desencuentros [...] El cine los unía, como la salsa, como el teatro, y las exposiciones, como la conversación alrededor de un tinto en el Café Automático o la cafetería de la Librería Nacional, como la rumba.” (D.A:45)

Estos espacios se constituyen para ellos y por ellos en “lugares antropológicos”,³³ es decir, son lugares dotados de una afectividad, son lugares que existen por los relatos de los personajes, por los usos que le dan y por las relaciones que éstos crean con ellos. Son lugares practicados, recorridos, que están cargados de historia y que por lo tanto para estos jóvenes que se reconocen como parte de ellos son originadores de sentido y de identidad.

³² De Certeau establece una distinción entre los conceptos de *tácticas* y *estrategias*. Mientras el primero se corresponde con los ‘modos de hacer’ de los sujetos, el segundo tiene que ver con la planificación de la razón administrativa en su búsqueda de crear una ciudad ‘ordenada’.

³³ Marc Augé, *Los ‘no lugares’ espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2004, 8a. ed.

Es ese vivir en comunidad, esos otros modos de estar y sentirse juntos en una ciudad a la que ellos habitan de otra manera lo que les produce esa especie de libertad y lo que los cohesionan como grupo. Sea por causa del azar o por cualquier otra circunstancia, ellos son conscientes de que su amistad es una de las razones por las que permanecen en la capital. Es cierto que cada uno tiene sus razones de cómo empezó todo, pero también es cierto que los lazos afectivos que han crecido entre ellos les da fuerzas para enfrentarse a la vida ciudadana, y así lo reconoce Mara, por ejemplo:

El saludo de Emma fue de una eficacia asociativa instantánea. Primero pensó en Ely y Celeste, después en Máximo, Xanfran e Ymmy. Ellos eran el verdadero motivo: era por ellos que permanecía en Bogotá. Se sintió feliz de tener aquellos amigos a los que conocía, de los que sabía que podía esperar y en quienes podía confiar [...] Mis amigos, sí, es por ellos. Sería tan bello no separarnos nunca. Ir compartiendo y consiguiéndolo todo sin perdernos de vista. Somos algo especial. ¿Qué nos une? ¿Cómo empezó todo? Cada uno tenía su explicación: para Ely, los encuentros, la integración del grupo tenían un sentido críptico, indescifrable; para Máximo todo se reducía a necesidad de afecto; para Ymmy era un fenómeno sociológico, para ella una feliz coincidencia y para Xanfran una asociación de defensa contra los viejos. (D.A:101)

La amistad constituye hasta un poco más de la mitad de la novela una de las razones que tienen estos jóvenes para permanecer en la ciudad. Y así mismo, la posibilidad de estar junto con los otros se convierte en una aventura, en un modo de recorrer la ciudad con agrado, conformando una especie de comunidad que “se caracteriza menos por un proyecto orientado hacia el futuro que por la realización in actu de la pulsión por estar-juntos,

destacándose la importancia del afecto y de la emoción que se vive colectivamente”.³⁴ Estos personajes participarían entonces de una especie de *tribu urbana* que se define, según el mismo Maffesoli, por “el aspecto ‘cohesivo’ del compartimiento sentimental de valores, lugares o ideales, que están a su vez completamente circunscritos y que encontramos, bajo modulaciones diversas, en numerosas experiencias sociales”. (1990:50) De hecho, en *Días Así*, hay un espíritu de pertenencia a la urbe que está relacionado con la apropiación por parte del grupo de amigos de ciertos espacios del goce.

La Cinemateca Distrital³⁵ y El Museo de Arte moderno³⁶-conocido entre ellos como el MAM-, son algunos de los espacios a través de los cuales estos personajes viven la otra cara de la ciudad, la ciudad del arte y el disfrute. Allí, el cine se convierte en una experiencia generadora de sentidos durante el tiempo que se encuentran reunidos frente a la pantalla.

Pero, la importancia del cine en *Días Así* no está dada solamente por el papel integrador que cumple en la vida de los personajes, sino también por la influencia que tiene en la estructura escritural de la novela. En esta, el lector se encuentra ante una obra

³⁴ Michel Maffesoli, “La comunidad emocional. Argumentos de una investigación”, en *El tiempo de las tribus: El declive del individualismo en las sociedades de masas*, Barcelona, Icaria, 1990, p.50.

³⁵ La Cinemateca Distrital es una de las instituciones culturales más importantes de Bogotá que acompaña desde la década de los setenta a los amantes del Séptimo arte con la proyección del mejor cine universal. En sus inicios se encontraba ubicada en las instalaciones de El Planetario, pero años más tarde (1978) pasó a ser parte del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la ciudad. Actualmente la sede de la Cinemateca se encuentra ubicada en la Sala Fundadores de la Universidad Central, con quien promueve conjuntamente el patrimonio fílmico nacional y universal.

³⁶ El Museo de Arte Moderno de Bogotá, también conocido como MAMBO fue creado inicialmente en 1955 por la historiadora y crítica de arte Marta Traba, pero empieza a funcionar realmente bajo su dirección en el año 1963. El Museo se ha convertido con el transcurrir del tiempo en una de las instituciones culturales más importantes de la ciudad al promover y difundir las diferentes manifestaciones en las artes plásticas y visuales.

fragmentada, donde se cuentan de manera condensada los acontecimientos que le ocurren durante aproximadamente una semana a este grupo de jóvenes en Bogotá. Por medio de la técnica cinematográfica del flash back,³⁷ el narrador nos hace testigos del día a día de los personajes, de la cotidianidad en la que están envueltos, del pasado que dejó huellas, de la historia de sus familias, de los sitios que visitan, de su pasión por el arte, de la amistad que los cohesionan, de la muerte que los fragmenta, en fin, somos testigos de los *días así* de este grupo de jóvenes. Gomezcásseres se convierte, al decir del narrador, en el “gran titiritero” (D.A:111) de estos seis personajes que conforman una película en donde el arte y el placer se tornan en experiencias redentoras frente a la consolidación de los proyectos modernos.

El cine, al igual que la rumba -como veremos más adelante-, se constituye en uno de los recorridos favoritos que congrega a estos personajes en el MAM o La Cinemateca Distrital durante un par de horas, ya que para ellos ver una película se convierte en un ejercicio grato y reconfortante. La pantalla del cinematógrafo se configura según Wilfredo Vega en una extensión de sus ilusiones; allí en la onírica ensoñación se hallan redimidos del rostro real-diurno de la urbe.³⁸

La experiencia de la sala de proyección se convierte para estos personajes, al decir del narrador, en una “experiencia presepulcral en la que durante una hora y media todas sus funciones vitales parecían entrar en estado de latencia, catalepsia voluntaria y lo único que

³⁷ Véanse por ejemplo las páginas 65 y 66 donde se nos narra el origen familiar de Xanfran y algunos episodios de su niñez. Desde la página 79 hasta la 90 somos testigos de las protestas estudiantiles en las que participa Ymmy. En la página 94 vemos a Celeste sumergida en sus sueños y dudando si salir a la calle. Inmediatamente somos partícipes del momento en que su madre la abandona en un parque de la ciudad cuando tenía ocho años. Como estos hay muchas escenas en la novela donde se emplea esta técnica cinematográfica.

³⁸ Wilfredo Vega Bedoya, “Metástasis y Días Así: la utopía eviscerada”, en Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica, N°. 5, Barranquilla/Cartagena, Editorial Gente Nueva, 2007, p. 61.

importaba era una sucesión de imágenes que los llevaba a los extremos emocionales más inesperados, minuto a minuto”. (D.A:45) Ese estado sosegado e inmutable, al igual que la insonorización que caracteriza al Monte Blanco del Planetario de la primera escena de la novela, se opone al bullicio y a la agitación incontrolable que caracteriza a la gran urbe. Al respecto, Bustos señala que el rasgo de reposo, de ataraxia, de inmovilidad que incluye el mito de lo materno contrasta con el vertiginoso movimiento de la urbe, como si la ciudad paradójicamente, creara ‘su propia negación, su propio contraespacio’.³⁹

Gran parte de la vida de estos cinéfilos transcurrirá entre las salas de cine que proyectan los filmes clásicos de directores reconocidos como Werner Herzog, Peter Bogdanovich, Rainer Werner Fassbinder, Friedrich Wilhelm Murnau y Pier Paolo Pasolini, entre otros, cuyas cintas -*El enigma de Kaspar Hauser*, *Corazón de Cristal*, *Saló o los 120 Días de Sodoma*, *Barrio Bohemio*, *Amanecer*, *Miedo devorar alma* y *La última película*-, les proporciona a estos amantes del séptimo arte una visión crítica sobre el desarrollo de la urbe. Es frente a la pantalla donde estos jóvenes descubren, en palabras de Mara que “la vida no es un sueño, es una película” donde ellos son los protagonistas y Bogotá es el escenario principal.

El Café Automático⁴⁰ por su parte, es otro de los lugares a través del cual este grupo de personajes dota de sentido su diario vivir. La conversación alrededor de un tinto

³⁹ Rómulo Bustos Aguirre, “Miradas provisorias sobre tres novelas urbanas: *Días así* (Raymundo Gomezcásseres), *Tres informes* (Efraim Medina), *Lecciones de vértigo* (Pedro Badrán)”, en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, N°. 5, Barranquilla/Cartagena, Editorial Gente Nueva, 2007.

⁴⁰ El Café Automático fue fundado en la década del 50 por el antioqueño Fernando Jaramillo Botero. En su momento fue uno de los principales centros de debate de la ciudad donde se reunían pensadores, artistas, políticos y periodistas de la época para discutir y tratar de entender la realidad social y política que atravesaba el país. Personajes como León De Greiff, Jorge y Eduardo Zalamea, Hernando Téllez y Juan Lozano y Lozano, entre otros, eran algunos de sus asiduos visitantes.

congrega a estudiantes, pintores, arquitectos, anarquistas y escultores, quienes gracias a su majestad la palabra hacen del Automático un lugar de encuentro y reconocimiento de la alteridad. “Como había pocas personas en el reducido recinto del café [Mara] decidió matar un rato con un tinto y aprovechar para poner un poco más de orden en sus pensamientos. Emma la atendió cariñosa y amable, preguntándole por ‘el resto’, refiriéndose a sus amigos a los que extrañaba ya que no menos de dos veces a la semana permanecían horas en el acogedor lugar”.(D.A:101) Efectivamente, la charla espontánea y la francachela en torno a un café se convierte en esta obra en un espacio de encuentro colectivo.

Asistir a un café es considerado por Sue como un acto sociable en donde el visitante no sólo puede ver (como un voyeur) la vida que transcurre, los movimientos de la ciudad y de sus gentes, sino que también al tiempo que observa es observado.⁴¹ El Automático se configura para este grupo de personajes en un “espacio íntimo, un lugar de acogida, un refugio frente a las amenazas de la civilización, del mundo, del dinero y la fortuna, y los brillos del poder. Es una estancia que, al margen del progreso y su mundo material de confort, crea un clima de reconciliación, serenidad y estabilidad que renueva la pasión por la vida”. (F. Medina, 2006:99)

La rumba constituye otro de los rituales urbanos por medio de los cuales los jóvenes de la novela asumen la ciudad del placer. El Goce Pagano⁴² será uno de los lugares

⁴¹ R. Sue, *El ocio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p.127 citado por Federico Medina Cano, “Los lugares de encuentro”, en José Miguel Pereira y María, Villadiego, comp., *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanías*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2006, p.92. En este ensayo, Medina Cano propone el goce como una de las estrategias que emplean los sujetos modernos para sobrellevar el miedo que se apodera cada vez más de la vida en las urbes latinoamericanas.

⁴² El Goce Pagano es uno de los ‘rumbeaderos’ de salsa más emblemáticos de la ciudad de Bogotá. Fue fundado en la década del setenta por César Pagano, uno de los mayores coleccionistas de salsa en Colombia. El Goce “más que una discoteca para salseros, es un sitio de reunión de la gran Bogotá multicultural que

predilectos de este sexteto, quienes a través de la música, especialmente la salsa, se entregan desenfundados a la pulsión del encuentro. Este espacio, “ubicado en el número veintitrés noventa y siete de la Carrera Trece A, zona de tenebrosa sordidez con sol o luna, era más que un sitio. Era una conducta, un goce.” (D.A:56) Aquí, las canciones de El Gran combo, Cheo Feliciano, Daniel Santos, Héctor Lavoe, Rubén Blades, entre otros grandes de la salsa, son coreadas por estos personajes bajo la batuta del inolvidable César Pagano, “César Villegas, César Pagano, César Pionero de la rumba tesa en el páramo, quien con su pipa de palo de cereza, su barba hirsuta de cobre y su aspecto de gnomo escandinavo irradiaba una simpatía que ataba y retenía en el cada vez más estrecho recinto de El Goce” (D.A:57)

Para este grupo de salsómanos, esta música es uno de los símbolos más fuertes de la identidad latinoamericana donde se revaloriza el pasado, se exalta la diversidad y se le rinde homenaje al ancestro. “Anacaona, India de raza cautiva, alma de blanca paloma...Anacaona, Esa negra que es de raza noble y abatida pero que fue valentona ¡Anacaona!... canta en coro la ‘gente bella’ del Goce”. (D.A:59) El encuentro permite la religazón, el cruce, la aceptación del otro. Es en la música donde “se entregan paganos al goce, a las descargas y a las letras rítmicas que entonan los dramas sociales de Latinoamérica. La música encarna la lúdica del placer, de la sensualidad, de la hermandad, es el reino del ritmo”. (W. Vega, 2007:61)

Así, en medio de la rumba ‘brava’ aparecen Cipriano Armentero, María Lionza, Anacaona, Pedro Navaja y La chica plástica, aguzando el encuentro entre los cuerpos que se regodean con el ritmo y la vibración contagiosa formando una especie de ‘bailarín

quiere olvidarse de los problemas y las apariencias por un rato, para darle rienda suelta al goce del espíritu y luchar lúdicamente contra la terrible realidad”. “El Goce Pagano está cumpliendo años”, en *El Tiempo*, Bogotá, 10 de junio de 2010, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-821836>.

colectivo'. La rumba se convierte entonces en un ritual urbano que propicia el encuentro con la alteridad y el libre juego entre los cuerpos, que exploran una corporalidad abierta y sin límites:

La rumba era los corrillos abriéndose y cerrándose como remolinos, la rumba era una vibración de vidrios, ese rodar de botellas sin parar, era la conversación y el chiste sin relación con lo inconsciente, el abrazo en el jazz, el batucado en la salsa, el frenesí de Bob Marley recién llegado y la misma luz de la luna. [...]Se bailaba solo. En pareja. En trío. En cuarteto. Sentado. Recostado. Orinando. Cagando. Se bailaba. Era el planeta girando desorbitado, melódicamente. [...]Nadie se salva de la rumba, a cualquiera lo lleva hasta la tumba. Un coro de ruidos y abrazos, cuerpos alzados en vilo, girando a voleo, marcó el ingreso de un nuevo pelotón cuyo centro era el grupo de planta del tépébé. [...]Se podía pasar con la música a través de las paredes o cruzar una puerta e ingresar a otra dimensión paralela desconocida. (D.A:108)

La rumba aparece en el universo ficcional de la obra como uno de los pocos espacios de redención que tiene el hombre contemporáneo, convirtiéndose en un espacio de esperanza que hace más llevadera la existencia. En palabras del mismo autor, la rumba junto a la música “constituye un punto de encuentro, una especie de discurso convocatorio que reúne a personas de diferentes contextos sociales, de diferentes ideologías, de diferentes categorías morales e intelectuales en una especie de gran coro que tiene como centro la

diversión y el ejercicio de la gratificación en su más pura elementalidad. La música era lo que es, la música era la rumba, era la alegría, era el ejercicio de la libertad”.⁴³

Resumiendo este apartado, podemos decir entonces que El Museo de Arte Moderno, La Cinemateca Distrital, El Automático y El Goce Pagano, entre otros, se instauran como espacios donde se crea una socialidad basada en el placer que produce la camaradería, la proximidad y el encuentro. En ese recorrer y vagabundear por las calles, los personajes construyen su propia cartografía de Bogotá, cartografía que como hemos visto está estrechamente ligada a la apropiación de ciertos espacios ciudadanos como lugares para el goce. En fin, son esos otros modos de ser y hacer los que les permite vivir la otra cara de la ciudad, la del placer y la libertad que erige el arte como un medio de redención frente a una lógica urbana que, no obstante, terminará devorándolos.

2.3 Muerte, cábala, y fragmentación del sujeto moderno.

*La vida es una oportunidad que tenemos para
prepararnos hacia ese estado eterno
en el cual vamos a estar después de muertos,
el momento para llegar a ese más allá
de una manera adecuada,
para integrarnos a nuestra naturaleza primigenia.*
Raymundo Gomezcásseres.

En la vertiginosa Bogotá de los años setenta los personajes de *Días Así*, aunque comparten su afición por ciertos lugares del goce, representan cada uno roles sociales y visiones de mundo diferentes. Mara, Ely, Máximo, Ymmy, Xanfran y Celeste, encarnan diversos discursos de la época. “Ely se asocia al discurso hermético, Xanfran al discurso anarquista, Ymmy al discurso izquierdista. Mara y Máximo se asocian, desde otra óptica, a

⁴³ Raymundo Gomezcásseres, Documental *Dos Días así*, Cartagena, Grupo de Estudio de Literaturas y Representaciones del Caribe (GELRCAR), Universidad de Cartagena, 2007.

lo que podríamos denominar el ‘discurso de la vida’; mientras Celeste Arlén y Xanfran se asocian al ‘discurso de la muerte’”. (R. Bustos, 2007:119) Efectivamente, cada uno de estos jóvenes vive sus propios conflictos, sueños y miedos personales producto del espacio donde se formaron, y de las historias y experiencias particulares que han vivido a lo largo de sus vidas y que se traducen en conductas dispares y en posturas distintas frente a la existencia.

Es así como el origen de los personajes permite configurar una de las tensiones estructurales en la novela de Gomezcásseres: la oposición entre la provincia y la ciudad. Hay una gran diferencia entre los sujetos que provienen de pueblos y ciudades pequeñas (como Ymmy y Mara que son oriundos de Buenaventura y Cartagena, respectivamente) y los habitantes nacidos y formados en la urbe bogotana (como es el caso de Máximo, Ely, Xanfran y Celeste Arlén). Ahora, debemos aclarar que en *Días Así* también se establece una notable diferencia en el caso de estos cuatro personajes criados en la urbe, y una de las posibles razones quizás se deba -como veremos enseguida- al entorno familiar en el que se desarrollaron. Hecha esta salvedad, es posible decir que en la novela, los personajes propios de la provincia son descritos como hijos de la armonía, fruto de familias idílicas donde los seres están ligados en comunión con el otro y el entorno (el mar, la lluvia, el sol, la música, los padres, los amigos, el amor); mientras que los habitantes citadinos son representados como los hijos del desamor, de la violación; una especie de hijos bastardos producto de la unión entre la tradición puritana y el progreso capital. (W. Vega, 2007: 62)

Xanfran y Celeste, por ejemplo, a diferencia de Máximo y Ely que también nacieron en Bogotá, son los personajes más complejos de la novela y en los que se manifiesta de manera trágica la crisis de la modernidad. Celeste es un personaje enigmático que fue violado (a) a los ocho años de edad en un parque de la ciudad, y cuyo crecimiento acelerado

estuvo ligado a la cantidad de hormonas que le suministraba su tío para manipular su belleza: “Serás mujer. Serás mujer. Eres muy bello y esa será tu perdición...”, le decía su tío cuando le daba aquellas pastillas y le aplicaba las inyecciones. (D.A:95)

En cuanto a Xanfran, proviene de un hogar en el que predominan el dinero y el desamor; su nacimiento es fruto de un embarazo no deseado entre un padre autoritario burgués y una madre puritana que lo llama Satanás y lo maldice constantemente, “el poder que su padre tenía como hombre de fortuna y posición política se sentía con toda su barbarie en aquella laberíntica, casi olvidada mansión de cuarenta habitaciones donde pasó su infancia y adolescencia en un ambiente de ayas y ayes de una madre hipocondriaca que [...] sólo quiso verlo una quincena después de nacido” (D.A:65). Es precisamente esta carencia de afecto lo que hace que Xanfran se ampare en una máscara de odio para ocultar la terrible orfandad con la que está marcado. En ese sentido, Xanfran promulga también dinamitar la familia y dar muerte a Dios, al padre y al falo, revelándose así contra la tradición, el sistema dominante y el orden impuesto.

Coincidimos aquí con Jaime Morales,⁴⁴ cuando afirma que esta sentencia de Rey revela su necesidad por derrocar el poder establecido representado por los ancianos, y cuya génesis tal vez resida en el odio destinado hacia todo el poder que provenga del padre; ya que Dios escenifica un ejemplo primordial de lo paterno, constituye la autoridad y la propuesta de un proyecto de vida posible y el falo conformaría una metonimia de lo

⁴⁴ Jaime Morales, “Ciudad diversa y muerte: texto y contexto en la novela *Días así* de Raymundo Gomezcásseres”, en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, N°. 5, Barranquilla/Cartagena, Editorial Gente Nueva, 2007.

masculino, que está asociada con la dimensión de sentido trazado hasta ahora. Xanfran simbolizará entonces el resultado del poder degradado y autodestructivo de la urbe.

Por ello no es fortuito que después de abandonar uno de los espacios del goce -la rumba en La Cueva del Humo- se origine lo que la novela llama ‘la trifurcación en dúos’, en donde Celeste y Xanfran, Mara y Máximo, Ymmy y Ely emprenden caminos diferentes para entregarse desenfrenados a la pasión amorosa que ha surgido entre varios de ellos. Mara y Máximo, por ejemplo, se dirigen al ‘mezanine’ de ella, en donde el encuentro amoroso que se da entre los dos posee “características armónicas, en una descripción plena de resonancias míticas del acople sexual”. (R. Bustos, 2007:121)

Una intersección perfecta de poros, un entrecruzamiento matemático de vellos anunciaron a Máximo que había acoplado. [...] y ya no era sexo lo que los unía sino una corriente invisible que iba del cuello de ella al pubis de él en un ovalo de energía. Mara sintió el disparo. Las sucesivas expansiones y contracciones que partían del centro de su vientre llevando sus ondas hasta la superficie de su piel. Sintió la masa de esperma transitar ingrávida todo el espacio de sus más secretas oscuridades, la sintió estrellarse contra la bóveda más alta de su templo, fragmentarse y recorrerla. Se sintió descubierta, llena de huecos y vericuetos, túneles, trompas, cuellos, cavidades accionándose, contrayéndose, palpitando, que sólo ella tenía en el universo y que necesitaban ser llenadas. (D.A:120-121)

Paralelamente, al tiempo que Mara y Máximo “confundían sus humores en un amor de animales jóvenes”, en el apartamento de Xanfran se está efectuando el ‘desencuentro’ trágico entre él y Celeste que fragmentará la unidad del grupo. En un momento de éxtasis

sexual Xanfran Rey mata a Celeste con una de sus esculturas, produciendo posteriormente el exilio y la dispersión de los personajes de *Días Así*. Este acontecimiento aunque es el detonante central de la novela es omitido por el narrador. Este no describe el encuentro erótico entre Xanfran y Celeste como si lo hace con Mara y Máximo, lo que nos lleva a pensar que mientras narra el encuentro armónico de estos dos últimos personajes elude el carácter ‘monstruoso’ de la escena donde Xanfran mata a Celeste. Este episodio lo sabremos después en palabras del mismo Xanfran cuando está en la Comisaría y es interrogado por Máximo:

-¿Por qué? ¿Cómo? ¿Qué pasó? No sé... Todo fue tan raro... Era una cosita con tersura de nácar, una rajita que parecía un disimulo y un pipí de bebé con dos frijolitos y algunas lanitas doradas... Yo no tenía intención de hacerlo, de nada, ni siquiera cuando tomé la escultura. Sólo queríamos gozárnosla con un poco de morbo... Entonces dijo, mitad quejido, mitad palabras, algo sobre la muerte, algo que no entendí bien... Entonces yo escuché la voz de la sombra y sentí ese cataclismo interior y sólo vi sus manos cerrándose suavemente, [...] No quise verle el rostro. No era un ser humano. Ni hombre ni mujer... Algo así como una obra divina, y yo la destruí. (D.A:136)

La muerte llega en un momento vital del grupo, cuando la mayoría de sus integrantes se encuentra en total plenitud y el amor empieza a consolidarse entre ellos, por eso la sorpresa y el desconcierto ante el homicidio ‘ilógico’ de Celeste, por eso ni siquiera Xanfran está totalmente consciente de lo que acaba de hacer impulsado por un momento de excitación momentánea que raya en la locura y el absurdo: “Debo estar loco... Debo estar loco. ¿Ocurrió? No ocurrió. Sí ocurrió. La maté. Lo maté. ¿Y ahora? Allá está.

Esperándome. Sin fondo. Kaputt. ¿Mi obra maestra? Mi-o-bra-ma-es-tra. ¿Cómo puedo pensar esto?” (D.A:123)

La muerte de Celeste Arlén en manos de Xanfran pierde todo el sentido sagrado y cosmogónico que puede tener en el arte, convirtiéndose en la absurda muerte física que rompe, en el contexto de la novela, con la armonía del universo. Por eso, aunque para este personaje la muerte se constituye en una especie de ritual por medio del cual busca la redención, (recordemos que para él Celeste es su obra maestra) el homicidio de Arlén reitera la crisis de una modernidad ‘mal entendida’ que empuja a sujetos como Xanfran a la esquizofrenia y a la eliminación de la diferencia para alcanzar la totalidad. Con la pérdida de Arlén surge la pregunta por el ser y la reflexión sobre los ‘misterios de la vida y la muerte como una sola cosa’. Aparece entonces la desilusión y un profundo desencantamiento, en la voz de Máximo, por la putrefacción que invade la existencia:

Me va a dañar el día ese hijoputa... [refiriéndose a Xanfran] Está esquizo de verdad. El manicomio. Ahí es donde debería estar por su bien y el de los demás. ¿Quién putas será el papá de ese fenómeno? ‘Dios’. ‘Dios’, dice el muy cojudo. ¿Quién es él? ¿Quién soy yo? ¿Qué fuimos? Todos. ¿Quiénes somos? ¿Quiénes? ¿A qué generación pertenezco? Está la del estado de sitio; está la piedracielista; están los nadaístas, los todoístas; los encantados y los desencantados... ¿Cuál es la mía? ¿La del goce? ¿Cuál goce? ¿Cuál goce, César? ¿Dónde estuvo el goce? ¿Murió el goce? ¿Murió la salsa? Dime, Pagano: ¿murió la salsa? ¿Qué haremos ahora si Machito ya no está? Qué pobre y rica generación la mía; ni miel ni mierda para ella. Nunca será nada. Mejor. Quizá lo mejor sea pasar completamente desapercibidos. Quizá lo único que la marque con un asterisco en el tiempo sea el crimen de Xanfran o el asesinato impune de Patricio

Silva.⁴⁵ ¿No será mejor llamarla la generación eviscerada? Patricio eviscerado; Celeste eviscerada. Todos eviscerados espiritualmente. Qué pobre y triste generación la mía. (D.A:159-160)

Hay entonces una reflexión desencantada de Máximo sobre la existencia, sobre los diferentes istmos, sobre su hacer como grupo, sobre su generación, sobre el goce, sobre ese goce que era parte importante de sus vidas puesto que les permitía sobrevivir en medio de la multitud y el ajetreo de la urbe; pero que ahora después de la diáspora y los desencuentros que producirá la muerte, le da paso al sin sentido, al pesimismo, a la rabia y a la impotencia por lo que somos, por la crisis de los metarelatos (progreso, libertad, justicia, revolución) que sustentaban la modernidad, por el asesinato impune de Patricio Silva, por la muerte absurda de Celeste Arlén. El arte como utopía social, deja de ser entonces la morada que sirve de aliento a la existencia de estos personajes y aparecen el desarraigo y la desesperanza como sentimientos que predominan en una urbe colombiana que en la década de los setenta, abre sus fauces para arrebatarse la felicidad transitoria en la que se hallaban inmersos.

Ahora, no es ninguna coincidencia que el acontecimiento que sirve como detonante central de la fragmentación de estos personajes ocurra entre Celeste y Xanfran, ya que

⁴⁵ Patricio Silva Ruales, fue uno de los cientos de estudiantes que influenciados por los acontecimientos de Mayo del 68 participa junto con Ymmy de las protestas estudiantiles en contra del gobierno, llevadas a cabo en Bogotá durante la década de los 70. El 30 de Mayo de 1978 Silva muere en manos de las fuerzas militares durante una de las protestas organizadas por estudiantes de varias universidades. Este acontecimiento va a ser fundamental para la vida de Ymmy, porque ese día siente por primera vez "la envergadura que contiene una verdadera revolución" y decide posteriormente, tras la muerte de Celeste y el desencanto que tiene con la realidad social y política del país 'consolidar' su militancia política haciéndose comandante de la guerrilla colombiana.

ambos son representados en la novela como hijos de una modernidad en crisis, como el ‘producto urbano perfecto’. Y así, por ejemplo, lo perciben sus amigos cuando en el llamado juego de la verdad Xanfran les pregunta que piensan sobre él. Mientras para Máximo, Xanfran Rey es un ser que trata de evadirse, para Ymmy es una persona que se empeña en un autocastigo sin fundamento; incluso él, después del asesinato de Celeste y tras encontrarse sin querer en el aeropuerto se compara a sí mismo con Jack el Destripador y con el Supremo Arúspice.⁴⁶ A través de este personaje, Gomezcásseres crítica la manera como el hombre colombiano asumió las ideas de la civilización y el progreso. Así lo hace explícito en una entrevista realizada en el año 2007, “la humanidad sufre una enfermedad llamada civilización que conduce al hombre a un despeñadero, pero no porque la civilización sea mala; sino porque la manera como este ha asumido la modernidad ha sido errónea, tal vez porque los hombres hicieron de la ciudad una equivocación. Por ello según Artaud -citado por Xanfran-, el hombre que vive en las ciudades es un hombre equivocado”. (R. Gomezcásseres, 2007)

Otra manera de acercarse a Xanfran, es interpretando que él encarna de modo contradictorio las dinámicas de la modernidad, esto es, la lucha entre la tradición y la

⁴⁶ Jack el Destripador, es el seudónimo con el que se conoció a uno de los asesinos en serie más terribles de la historia de Londres en el siglo XIX. Este asesino estrangulaba y extraía generalmente los órganos internos de las mujeres que mataba. Por su parte, el arúspice era considerado en la Antigüedad como un adivino que examinaba las entrañas de un animal sacrificado para obtener presagios en cuanto al futuro. Transcribo a continuación la cita completa que contiene estas referencias: “Si supieras, cochinita, [refiriéndose a una mujer que lo mira intensamente] que soy Jack el Destripador, correrías sin parar emitiendo tus chillidos de puta asustada. Si supieras, zorrita, que soy el supremo arúspice, se te helaban esas entrañas que me ofreces”. (*Días Así*, 124) El lector puede deducir las implicaciones de estas referencias en la voz de Xanfran Rey y el sentido que adquiere la imagen de las entrañas evisceradas en la reflexión desencantada que hace Máximo sobre la existencia tras encontrarse, precisamente con Rey, después de haber pasado algún tiempo en una clínica para enfermos mentales. Se reitera de nuevo el carácter monstruoso de lo urbano que termina eviscerando a los habitantes de la urbe.

innovación, o entre lo que él llama lo nuevo y lo viejo. La lucidez que lo caracteriza hace que odie de manera visceral todo lo que representa la vieja generación, que según su visión es la responsable de todos los males actuales de la sociedad; es por ello que crea un Manuscrito Antigeneracional donde revela el deseo de acabar con la generación de sus padres: “¿Quién decide quiénes son la nueva generación? ¿Quién que nuestro Arte es nuevo? Los viejos. La vieja generación. Ellos, con su visión caduca, con sus valores establecidos (más ancianos que ellos mismos), deciden lo que es nuevo y lo que es bueno...” (D.A:144). En efecto, para Xanfran todo se había reducido desde siempre a la lucha aniquiladora entre ancianos y jóvenes, por eso para él las protestas estudiantiles de las que participó Ymmy representaron “un verdadero triunfo de la juventud sobre la decrepitud”. El presidente López encarnaría según este personaje las fuerzas de lo viejo, mientras que Ymmy y los suyos representarían lo joven, lo vigoroso y lo nuevo.⁴⁷

Así mismo, el final trágico de Celeste está signado por la cábala, otro elemento central en la axiología de la novela. Desde el inicio aparecen pistas que anticipan al lector informado de la lógica de la numerología sobre la muerte de Arlén en manos de Xanfran Rey. Será Ely, el personaje esotérico del grupo quien primero nos da indicios sobre el desenlace de Rey a quien considera un loco que le inspira desconfianza. Para ella, el número cuatro con el que es identificado este personaje en la obra es un número negativo. Xanfran llega de cuarto en el primer encuentro de los personajes, vive en el apartamento del mismo

⁴⁷ Alfonso López Michelsen fue presidente de Colombia durante los años 1974 a 1978, época en que se ambienta la novela. La referencia a López Michelsen es importante ya que su política fue ‘liberal’ en lo concerniente a lo económico (llevó a cabo un estado de emergencia donde promulgó la Reforma Tributaria), pero fuertemente conservadora en el ámbito político. Lo que nos remite a la reflexión hecha en la introducción de esta tesis sobre las contradicciones del proyecto moderno, y la creencia de los grupos dirigentes en que la modernización por sí sola llevaría inevitablemente a la consecución de la modernidad.

número y es considerado por Máximo como el cuarto jinete del apocalipsis. En la escritura cabalística de Gomezcásseres, el sino de la provincia y de la ciudad se halla inscrito en la numerología. El número 4 en *Días Así*, sentencia el apocalipsis, la destrucción a la que será sometido el hombre en la ciudad, espacio siniestro, gris, de habitantes enfermos. (W. Vega, 2007:58)

En el mismo orden cabalístico, tenemos que el asesinato de Celeste ocurre entre las tres y las cuatro de la mañana, el sexto día de la semana. En palabras de Bustos la cábala hace del sábado el espacio específico para los ritos de la Hierogamia.⁴⁸ Ahora, recordemos que es Xanfran precisamente quien abre la puerta que conduce hacia el misterio que rodea a Celeste, cuando le pregunta exactamente a las cuatro de la tarde si es hombre o es mujer, interrogante que causa desconcierto y también reflexión entre los personajes de la novela; puesto que fue como si con sus palabras, “hubiera abierto el postigo a un universo paralelo de cuya existencia nadie se había percatado” (D.A:62)

En efecto, Celeste Arlén aparece representado(a) en la novela como un personaje inaprehensible para sus compañeros cuyo secreto sólo empezará a ser descosido con su homicidio. Mara concluye que si bien Celeste Arlén era una persona *rara* que carecía de la compactación que poseían Ely e Ymmy, también era el ser más inocente e ingenuo que

⁴⁸ Según este autor en la cábala, las potencias (sefirot) o expansiones de la divinidad, en número de diez iteran en parejas los principios Masculino y Femenino, de modo especial la novena y la décima. La novena (Yesod) es la potencia de la generación; es por ello vista como el fundamento de todo lo viviente y descrita en términos fálicos. La décima, equivale a lo femenino en general (en tanto madre o mujer), el aspecto femenino de Dios o Sejiná. La introducción del Mal en el mundo, producida por la hipertrofia de la potencia de la Justicia, determina la separación de la parte femenina, a lo que se denomina “el exilio de la Sejiná”. Entonces, las Imágenes de la caída o Inarmonía cósmica sólo son superables en el reencuentro, en la Hierogamia de lo Masculino y lo Femenino; por lo que el sábado es el día de la cábala. (R. Bustos, 2007:120.) La muerte de Celeste revela entonces la transgresión de los ritos de la hierogamia donde se da la unión de los contrarios. Lo que hace Xanfran es precisamente ‘destruir’ esa unión y producir un desequilibrio.

había conocido. Efectivamente Celeste seduce por su ambigüedad, es un ser divino que nos revela, si seguimos a Eliade, la imposibilidad que tiene la sociedad de aceptar realmente la alteridad. De este personaje “Fascinan su lejanía, su enigma, su distancia, su horror; y en medio de todo ello su inocencia que no alcanza a naufragar. Celeste es un cielo lleno de opacidades; su androginia remite al doble atributo de lo Femenino y lo Masculino de la divinidad de la cábala. Pero se trata de una divinidad precaria, irrisoria”. (R. Bustos, 2007:121)

Por ello no es coincidencia que Celeste haya estado reiterando su deseo de morir durante toda la obra. De hecho, la primera imagen de la novela en la que aparece este personaje nos lo muestra sumida en un estado de intemporalidad con la ilusión de no despertar jamás: “Quería permanecer dormida, no salir de aquellas cobijasplacenta. A veces, desde las seis, siete hasta las once e incluso una de la tarde, se abandonaba a sueños interrumpidos poblados de imágenes”. (D.A:93) Esta resistencia a despertar manifiesta el deseo de Arlén de aislarse del mundo y no sumergirse en la realidad.

No obstante, pareciera que con la muerte Celeste alcanza por fin la paz, así nos lo descubre Ely en una carta que le escribe a Mara durante su estadía en Europa: “Hasta hace poco lloraba cuando cualquier detalle me traía la imagen de Celeste. Hace un tiempo me ocurrió algo extraño: creo que percibí su presencia física; para usar una expresión de tu tierra, ‘me salió’; pero lo que sentí fue una gran paz interior. Como si Celeste definitivamente estuviera por fin descansando y me lo hubiera querido decir. Ahora sé que no volveré a llorar...” (D.A:152)

El carácter andrógino de Celeste en el contexto de la novela revela que en las sociedades modernas aún no estamos preparados para aceptar al otro ya que seguimos

viendo la dualidad como un aspecto negativo de la realidad; por ello la muerte de este personaje a través del acto sexual es el único camino que ella tiene para alcanzar la totalidad. Para Mircea Eliade,⁴⁹ por ejemplo, todos los mitos, símbolos, ritos, técnicas místicas, etc., que implican más o menos claramente la *coincidentia oppositorum*, la unión de los contrarios, la totalización de los fragmentos, manifiestan ante todo una profunda insatisfacción del hombre por su situación actual, por lo que se llama la condición humana. Estas creencias, continúa el autor, revelan la nostalgia de un paraíso perdido, de un estado paradójico en el cual los contrarios coexisten y donde la multiplicidad compone los aspectos de una misteriosa unidad.

Con la partida de Celeste, se altera la visión del cosmos como unidad y armonía, revelándonos una vez más uno de los problemas de la modernidad. Mara se pregunta entonces si Ely no tenía razón, si será cierto que las coincidencias no existen; si el conocerse, compartir las mismas afinidades, compartir los mismos sitios, los hacía participes de un destino colectivo

que se sumaba a los individuales que ya se tenían o querían, hasta el punto que entre uno y otro se establecía una interdependencia tan estrecha que se influían recíprocamente, pudiendo llegar incluso a convertirse uno o unos en determinante de otro u otros. Quisiéranlo o no, estarían entonces en manos del brujo (o la maga), que para Ely no era un ser excepcional ataviado y pintado de manera especial sino cualquier inocente persona que sin saberlo, ingenuamente, concentraba en sus manos el poder de convocar y accionar fuerzas mágicas,

⁴⁹ Mircea Eliade, "Mefistófeles y el andrógino o el misterio de la totalidad", en *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, Editorial Labor, 1984, p. 275.

destructoras o creadoras, o ambas, resolviéndose el conjuro con el predominio absoluto de una de ellas”. (D.A:39)

Al final nos damos cuenta de que Xanfran es esa especie de ‘mago’ destructor, ese ser ‘excepcional’, fruto de la urbe que influirá pero de modo trágico en el destino individual y colectivo de cada uno de los personajes que hacen parte de esta obra. Con la muerte se rompe el encuentro, el equilibrio e inicia la diáspora, la ruptura, el desmembramiento del grupo donde cada uno asumirá caminos distintos.

Ymmy desencantado de la realidad social y política que vive el país se convierte en comandante de la guerrilla colombiana,⁵⁰ Ely se radica indefinidamente en Europa a la que describe como un “continente triste, poblado por gentes cansadas y asustadas, en donde la discriminación con los latinos es desagradable”. (D.A:152) Máximo viaja a México y tras su regreso a Bogotá después de tres años de ausencia, se le hace más insoportable el vértigo y el vacío de la ciudad moderna. Xanfran, dura algún tiempo recluido en una clínica para enfermos mentales auspiciado por su padre, pero al volver a la calle y reencontrarse con Máximo se revela su estado anímico, está irreconocible, al borde de la locura. Mara, por su parte, regresa a Cartagena en donde después de mostrarnos un cuadro de añoranzas frente al mar y como en una especie de profecía con lo que le espera a Cartagena, sentencia enfáticamente que *el mar también parece un desierto*, donde “la carga negativa de desierto

⁵⁰ A finales de los años 60 del siglo XX surgen en Colombia dos fuerzas guerrilleras importantes en la historia del país: Por una lado nacen las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) bajo el mando de Manuel Marulanda Vélez, alias Tirofijo como un movimiento liderado inicialmente por campesinos que se oponían a las desigualdades sociales y políticas generadas por la lucha del poder entre los partidos liberales y conservadores. Por el otro, surge el Ejército de Liberación Nacional (ELN) como una fuerza inspirada en la Revolución cubana que busca derrocar del poder al gobierno nacional.

anula el reino de promesas del mar, y remite a ‘El mar de hierro. El mar del fin del mundo. El mar de la muerte del universo’, esa metáfora metálica del mar, esa agresiva escultura brotada de las manos de Xanfran”. (R. Bustos, 2007:122)

La narración se desplaza entonces a Cartagena donde también se están consolidando los procesos de modernización. La visión pesimista que asume Mara al final, tras regresar a su ciudad natal, vista como esa especie de paraíso no ‘tocado’ completamente por los avatares del progreso, revela crudamente el conflicto intrínseco del proyecto moderno; esto es, la tensión resultante entre la innovación y la tradición. Mara mira con nostalgia la aparición de los primeros edificios en Bocagrande, la desaparición del mercado de Getsemaní y con ello la transformación de la Cartagena aldeana en una monstruosa urbe. Anticipa además como el Centro de Convenciones se impone monumental ante una plaza de mercado que va a desaparecer irremediamente para dar paso a las nuevas dinámicas de la vida urbana:

Desde el punto redondo de Pedro de Heredia [...] divisó el ambiente siempre festivo del Muelle de los Pegasos con sus yates turísticos, rutilantes, anclados; la terraza marina y bordeando todo el muelle la hilera luminosa de los quioscos sonoros de jugos batiéndose; el mercado nocturno de fritangas conocido cariñosamente como la Mosca Elegante, inerte ante la mole del grotesco pantagruelismo del Centro Internacional de Convenciones. [...]Mara miró lejos. Tan lejos como queriendo ver el futuro. La silueta iluminada de los grandes hoteles de Bocagrande, se perfiló nítida en un cielo transparentando estrellas. Eran dos ciudades, dos estilos de vida: Bocagrande, lejana a pesar de lo próxima y la ciudad calurosa y Caribeña. ¿Cuál terminaría por imponerse? [...] Mara no

pudo ver el futuro pero sí sentir la nostalgia anticipada por el universo que desaparecía (D.A:138).

La visión desencantada con la que finaliza la novela nos muestra la angustia del sujeto frente a la ciudad moderna que acaba fragmentando lo que de originario y natural tenía la provincia. La crisis que experimenta Mara ante el avance de la modernización en su ciudad natal, la saca de esa especie de *falsa inocencia* con que había vivido la lógica urbana en la ciudad de Bogotá. Su visión fatídica se acrecienta, al descubrir que la vuelta al mar de la infancia no implica necesariamente el retorno a lo rural, el regreso al paraíso. El mar deja de ser el espacio idílico que albergaba un mundo armónico que la protegía, al igual que el ventanal del Planetario, de los ‘males’ de la modernidad.

Mara es consciente del sentido cínico que entrañaban las palabras de Xanfran cuando le expresaba que era sólo cuestión de tiempo el que deseara largarse de Bogotá, como efectivamente lo hizo. Finalmente, la ciudad planeada por los grupos de poder recomienza su disputa con la ciudad real, con esa ciudad recorrida por los habitantes que tienen que seguir creando otros *modos de estar juntos* en medio de lo contradictorio que puede resultar la vida en la urbe.

CAPÍTULO 3

DOS O TRES INVIERNOS DE ALBERTO SIERRA VELÁSQUEZ: ROSTROS DE LA SOLEDAD, EL TEDIO Y LA MELANCOLÍA.

En *Dos o tres inviernos*, Alberto Sierra Velásquez ficcionaliza la Cartagena de los años sesenta como una ciudad aletargada en medio de los proyectos modernos que está experimentando el país. La protagonista de la novela es un personaje totalmente urbano, que reflexiona sobre la fragmentación del sujeto moderno, sobre el quehacer literario y sobre lo que significan para ella el amor, el arte y la existencia, en general. Precisamente, partiendo de los elementos anteriores, en lo que sigue de este capítulo me interesa examinar por un lado la (s) *representación (es)* que sobre la ciudad de Cartagena elabora Alberto Sierra Velásquez en esta obra, para establecer la manera en que configura una visión crítica sobre el espacio urbano y la *crisis* que experimentan los sujetos habitantes de dicho espacio; *crisis* que los sume en un estado de postración donde priman la soledad, el tedio y la melancolía. Por otro lado se quiere mostrar la importancia que cumple la metaficción en la propuesta de lectura configurada en la novela.

En esta obra el escritor cartagenero nos hace partícipes del drama interno de una mujer que se encuentra encerrada en medio de una ventana y tres paredes sórdidas que conforman su habitación. Al interior de esta transcurrirá gran parte de la historia, ya que ella se la pasa con el rostro asomado a la ventana divisando el exterior y contemplando los rostros que transitan por su calle.

Dos o tres inviernos se encuentra dividida en tres partes de desigual extensión y cuyos nombres son claves para acercarnos a la apuesta de sentido configurada por el autor.

El primer capítulo titulado “Interiores: la habitación” se desarrolla, como bien lo sugiere el título, en la alcoba de la mujer. Sin embargo, esta referencia espacial puede ser entendida de dos maneras diferentes pero complementarias. El término interior está referido, de hecho, al espacio físico donde se desarrollará gran parte de la novela, pero también puede ser entendido en un sentido subjetivo, ya que está relacionado con el transcurrir psíquico del personaje que hace en esta primera parte intensas reflexiones sobre su interioridad: “Soy un objeto que se dilata, que odia o que ama o que no hace ninguna de estas cosas. Todos los días digo: ¡existo!, tengo derecho a vivir, a reír, a gritar, a respirar. Pero no estoy dispuesta a vacilar más. Todo va a terminar. Quiero salir de aquí, tener iniciativas, vivir. Oscurecer de una vez por todas esta vida inconcebible”. (DTI: 52)

De hecho, en este capítulo la mujer innominada expresa que “se muestra”, afirmación que está relacionada con las reflexiones que hace sobre sí misma, esto es, ese mostrarse interiormente; pero también tiene que ver con la fisonomía de este personaje que aparece desdibujada e inconclusa. Además, es en esta sección donde después de años sale por primera vez de la habitación donde vive para presentarsele, aunque sea de manera difusa, al lector y a la ciudad que habita. Y también sale por unos instantes del estado de abatimiento en el que se ha encontrado inmersa durante tanto tiempo, gracias al amor del pintor la prenda cuando pasa por su ventana.

En la segunda parte de la novela denominada “Exteriores: la ciudad”, el personaje recorre algunas de las calles del centro de Cartagena y se dirige a la panadería más cercana situada “al otro lado de la calle, cerca al Banco de la República, frente al Parque de Bolívar” para comprar alimentos. Así mismo, gracias al deseo de reunirse con el rostro del hombre

que ha pasado por su calle se dirige al Bar del Sol para encontrarse y conversar con él. En ese breve recorrido que hace por el centro histórico del “Corralito de Piedra”⁵¹ esta mujer “se hace visible” y nos deja ver su percepción sobre la ciudad y sobre los otros rostros que la habitan, rostros que al igual que el de ella aparecen desdibujados e inconclusos. En esa segunda parte, la protagonista abandona el encierro físico-interior (su habitación) para adentrarse en el espacio exterior de la ciudad, espacio que sin embargo también aparece connotado como un medio que enclaustra a los sujetos que lo habitan.

Finalmente, en la tercera y última parte de la novela titulada “Exteriores: la fiesta del agua”, la protagonista asiste a una de las playas de la ciudad donde se llevará a cabo una fiesta que le permitirá re-encontrarse con el rostro-amante y terminar lo que ella ha llamado la *aventura*. Sin embargo, la posibilidad de redención que representaba el amor se ve anulada por el ‘aparente’ suicidio del pintor, lo que conduce al final de la utopía ‘imaginada’ por la protagonista durante estos dos o tres inviernos. Además, la mujer dibujada por Sierra expresa en este capítulo que *desaparece*, expresión que también resulta ambigua, puesto que al final del relato -como explicaremos más adelante-, el lector se halla ante una primera carta escrita por este personaje al autor de la obra en donde le ‘explica’ el motivo de la *aventura*; y luego una segunda carta, que no es más que la respuesta de Alberto Sierra -autor-personaje- a su protagonista en donde manifiesta enérgicamente que su carta y la salida imaginaria que ella se ‘inventó’ para sobrellevar la existencia no han servido para nada.

⁵¹ Cartagena de Indias también es conocida como el "Corralito de Piedra" por ser una ciudad amurallada para protegerla durante la época colonial de los ataques de piratas y corsarios.

Los tres capítulos que dan cuerpo a la novela representan cada uno los inviernos durante los cuales se llevó a cabo la *aventura* creada por la protagonista, *aventura* que por su carácter ambiguo le otorga un papel activo al lector del texto, pues será este quien en últimas decida si estuvo ante el monólogo de una mujer durante *dos o tres inviernos* como bien sugiere el título disyuntivo de la novela, o si estos también fueron una ‘invención’ del ente novelesco.

3.1 La crisis del sujeto urbano moderno.

*Estoy tan abatido y carente de alegría
que no solamente no tengo nada
que pueda satisfacer mi alma,
sino que ni siquiera puedo imaginar
lo que la pudiese saciar.
Sören Kierkegaard.*

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta Cartagena se hallaba inmersa en los contradictorios procesos de modernización que dejaron como resultado múltiples cambios en la infraestructura urbana de la ciudad, especialmente en el centro histórico, espacio en el que se desarrolla la novela de Sierra. Estos procesos modernizadores estuvieron encaminados principalmente al desarrollo económico y urbanístico de la ciudad, lo que derivó en la construcción de diferentes obras arquitectónicas (Parque Centenario, Teatro Heredia, Monumento a la Bandera, Club Cartagena, Centro Internacional de Convenciones, etc.) que simbolizaban el progreso de las élites locales. Sin embargo, al igual que en muchas ciudades del país, los procesos modernizadores no sustituyeron las estructuras tradicionales que aún imperaban en la Cartagena de entonces, y lo más

paradójico es que al lado de estos cambios en la estructura urbana la mayoría de la población permanecía sumida en condiciones de pobreza y abandono.⁵²

Estas contradicciones inherentes a la modernidad van a ser cuestionadas en *Dos o tres inviernos*. En esta novela el autor, a través de una prosa llena de lirismo deconstruye las paradojas que trajo consigo la llegada de la modernidad, revelándonos la fragmentación del sujeto urbano por quedar sin el asidero que le proporcionaban los relatos instaurados por ella (la razón, el progreso, la secularización, etc.) Esta crisis experimentada por el hombre debido a la pérdida de la ‘utopía’ es lo que lo lleva precisamente a cuestionar su existencia. En ese sentido, el personaje innominado de Sierra se convierte en el mayor representante de este cuestionamiento. A través de la técnica del monólogo interior,⁵³ la protagonista de la novela nos deja ver la profunda angustia que la agobia y el cúmulo de contradicciones que definen su existencia: “soy una mujer envuelta en una serie de crisis medrosas que han

⁵² Para un mayor conocimiento sobre las tensiones producidas entre los procesos modernizadores y el proyecto moderno, ver entre otros Álvaro Casas Orrego, “Expansión y modernidad en Cartagena 1885-1930”, en *Historia y cultura*. N°.3, Año II, Cartagena, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Cartagena, 1994. Javier Ortiz Cassiani, “Modernización y desorden en Cartagena, 1911-1930: amalgama de ritmos”, en Raúl Román, et al., *Desorden en la plaza. Modernización y memoria urbana en Cartagena*, Cartagena, Instituto Distrital de cultura, 2001, pp.83-117. Sergio Paolo Solano, *Puertos, sociedad y conflictos en el Caribe colombiano, 1850-1930*, Cartagena, Observatorio del Caribe Colombiano, Ministerio de Cultura, Universidad de Cartagena, 2003.

⁵³ En las notas complementarias que anexa a la novela Alberto Sierra define la técnica del monólogo interior -citando a Édouard Dujardin-, “como el discurso sin oyente y no pronunciado, por el cual un personaje expresa su pensamiento más íntimo, más profundo al inconsciente, con anterioridad a toda organización lógica, es decir, en su estado de nacimiento.” Teniendo en cuenta esto, según Lázaro Valdelamar habría que considerar que en *Dos o tres inviernos* el monólogo interior deriva en soliloquio en varios puntos del texto: primero, cuando al final de la primera parte ella se dirige a la ‘anciana’ en las páginas 36 a 37; lo mismo sucede en la página 47 y prácticamente en la segunda y tercera parte de la obra cuando le habla a la ‘prostituta’ y al niño de la bicicleta. Ahora, el mismo autor se pregunta si ¿no estaría el uso del soliloquio, dialogando aquí con la prolífica obra teatral de Sierra, más que evidenciando una incoherencia en el uso de la técnica? (L. Valdelamar, 2007: 15)

agobiado siempre mi existencia. [...] Mi vida la ha fatalizado esa muerte forzada que es el aburrimiento.”(DTI: 79)

Efectivamente, la mujer dibujada por el autor Cartagenero es un ser completamente lucido que se halla consciente del estado de inanición en el que se ha encontrado sumida durante tantos inviernos: “No he hecho nada y me invade la miserable persuasión de aceptar calmadamente mi suerte. Tan insegura estoy de mí misma que acepto resignada la crisis y la postración de mi naturaleza humana”. (DTI: 57) Esta crisis que vive el personaje principal es, si se quiere, la misma crisis que atraviesa la sociedad colombiana por la pérdida de los referentes que antes la cohesionaban, por eso la reflexión angustiante sobre el amor, la religión y la existencia se convierten en motivos recurrentes a lo largo de toda la novela. Ante la pérdida de la fe en las revoluciones sociales inspiradas en la Ilustración y ante el horror de la reciente experiencia de la Segunda Guerra Mundial y de La Violencia colombiana, la protagonista de esta novela no tiene más remedio que abocarse a la angustia, a la inacción y al aislamiento (L. Valdelamar, 2007:18) haciendo de la soledad, el tedio y la melancolía los sentimientos recurrentes en su vida.

Es así como en medio de la abulia que define su existencia expresa enfáticamente que el tedio se ha convertido para ella en su primera y más grande pasión. “Una pasión por demás extraña e indefinida. Contra la que yo luchaba, pero la pasión se aferraba cada vez más en mi interior.” (DTI: 87) Sin embargo, el mismo personaje en medio de su angustia, afirma que necesita de estos sentimientos para poder vivir. Entonces, aunque el estado melancólico que constituye la atmósfera anímica de la novela “reduce al personaje a la parálisis, la inacción y la pérdida de la energía vital, también constituye su goce, aquello

inasible e innominado en lo que se reconoce ante la negatividad del pensamiento y que le proporciona en parte un anestésico a ese mismo dolor sin objeto definido: esa “mancha” que estará en su corazón antes de comenzar, no sólo el invierno, sino el encuentro amoroso, sus recorridos por la ciudad, la novela misma, su vida”. (L. Valdelamar, 2007:19)

En el universo semántico de la obra, el tedio, la melancolía y la soledad “podrida con sabor a peces” se configuran en isotopías centrales que ayudan a entender el sin sentido que caracteriza la vida de este personaje que conlleva las contradicciones de su época. “Comienzo a encerrar en mi cerebro una cantidad de culpas y veo que esta soledad, que este tedio, que esta lastimosa existencia son producto del desconocimiento completo de posibilidades para vivir. En todos los hombres hay posibilidades, en todos se proyecta en cualquier forma un futuro y se manifiesta un presente. Yo tengo muy pocas posibilidades, podría creer que ninguna.” (DTI: 58) Este personaje se convierte en la conciencia crítica de su tiempo y en medio de los conflictos que padece por la incertidumbre del futuro busca desesperadamente motivos para seguir viviendo.

Ahora bien, la fragmentación que experimenta esta mujer innominada se revela en la imagen inconclusa de su cuerpo, especialmente en la imagen difusa de su rostro triste que nos revela una vez más que el estado interior de la protagonista se corresponde plenamente con su aspecto físico:

“Solo veré mis mejillas porque el resto de mi rostro estará inconcluso y débilmente cuarteado por la exudación. Pensaré que es igual a los pedazos de alguna vieja escenografía que sirviera para representar una mala comedia griega.

[...]Mis mejillas de la juventud estarán ahora ceñidas a las mandíbulas y circuidas de palidez.” (DTI: 60)

“Estoy flaca y lánguida. Me moriré un día de estos, moriré sola y abandonada.” (DTI: 90)

“Mi rostro ha permanecido en la ventana, descompuesto y cadavérico. Mis ojos espectrales abandonados en medio de la calle. [...]Yo, fuera del tiempo, del espacio y de la vida.” (DTI: 58)

En ese “fluir de conciencia” que atraviesa toda la novela, ella se describe a sí misma como un ser etéreo, indefinido, corroído por el hastío y la soledad, estado que se refleja en “los ojos de estafilino moribundo”, y en la figura “ahuecada por la lluvia” con la que se auto-describe. En palabras de Valdelamar, “el personaje se ve a sí mismo siempre diluyéndose, a punto de difuminarse”. Sensación que según el mismo autor “se debe a la carencia de identidad, en el contexto de un mundo donde no hay metarrelatos a los cuales referir sus experiencias(L. Valdelamar, 2007:24) En últimas, la fisonomía inasible de la protagonista puede leerse entonces como una alegoría de los proyectos inconclusos de la modernidad colombiana.

3.2 Cartagena de Indias: la imagen de la ciudad-jaula.

*Estas calles son el laberinto en que he andar y desandar
todos los pasos que al final serán mi vida.
la ciudad que amo se parece demasiado a mi vida;
nos unen el cansancio y el tedio de la convivencia pero también
la costumbre irremplazable y el viento.
María Mercedes Carranza.*

La protagonista de *Dos o tres inviernos* hace un cuestionamiento sobre la imagen de la ciudad moderna, sobre las ideas del amor, la libertad, el arte, y la existencia en general. Es gracias al monólogo interior de esta mujer encerrada en su habitación que el lector se hace partícipe de los sentimientos que la invaden y de la sensación de hastío y desesperación que le produce el espacio que habita. De hecho, el recorrido por las calles que constituyen el centro de Cartagena es mostrado por la protagonista como un recorrido angustioso donde se revela el estado de postración y abulia que caracteriza este lugar y que se corresponde con la vida de este personaje innominado.

La ciudad está allí, la reconocemos, no como un espacio acogedor sino por el contrario, como un espacio sombrío, que alberga a una multitud de seres incoloros y vacíos, retratados por la protagonista en el momento de caminar por sus calles. La ciudad es un elemento presente en todo el relato, a tal punto que en palabras de Constantino Cavafis -referenciado al comienzo de la novela- no se puede huir de ella, ya que “no encontrarás otro país ni otros mares. A donde vayas irá contigo tu ciudad. (DTI: 45)

La novela de Sierra se convierte en la expresión del deterioro, la pérdida de la ‘utopía’ y la crisis que atraviesan los sujetos en medio de una modernidad ‘mal entendida’. Efectivamente, en esta obra no sólo la protagonista se encuentra sumida en una profunda crisis, sino también todos los habitantes de la ‘lluviosa’ Cartagena. Es por eso que en el

deambular de esta mujer por el espacio citadino las pocas personas que encuentra a su paso (una mujer que ‘parece’ una prostituta, los hombres traperos y el niño de la bicicleta sucia) son descritos como seres incoloros y abyectos con los que no logra jamás comunicarse:

-Deambulaba por la ciudad y quise conversar con alguien, pero usted [refiriéndose al pintor] no escucha a nadie. ¿No sabe quiénes son esos hombres que nos miran? Son hombres pobres. Mire sus vestidos. Están cargados de trapos viejos y papeles y enseres de todas las clases. Son los traperos. Mire sus rostros como sombras del purgatorio. ¿No siente lástima? [...] Mire las figuras desfiguradas de los traperos sobre la playa. Esos deformes cuerpos y la pasmosa quietud de sus mentes inflamadas, separadas de sus cuerpos y retorcidas en nada.

(DTI: 91)

Es más, estos personajes pueden entenderse, en palabras de Reguillo,⁵⁴ como “criaturas de la noche”, es decir, aquellos seres liminales que por su condición marginal se encuentran por fuera de la ciudad que pretenden crear los proyectos modernos. Estos individuos según la autora mexicana operan como espejo de una realidad que la sociedad se niega a ver y por eso en términos perceptivos, comenzaron a convertirse paulatinamente en enemigos del progreso, esto es, en un peligro latente para la modernidad.

Ahora bien, así como el centro histórico de la ciudad está encerrado entre murallas, este personaje vive enclaustrado entre los muros que conforman su habitación. El encierro que determina a esta mujer revela el aislamiento que experimenta en la ciudad al no sentirse

⁵⁴ Rosana Reguillo, “Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros”, en José Miguel Pereira y María, Villadiego, comp., *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanías*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2006, p.25-54.

a gusto con las dinámicas de vida que ésta ofrece a sus habitantes. *Dos o tres inviernos* puede verse entonces como la radicalización de la crisis de la modernidad representada en *Días Así*. En la novela de Alberto Sierra observamos a un sujeto urbano, solitario, incapaz de establecer y mantener relaciones ‘duraderas’ con alguien y condenado además a exiliarse en sí mismo. Recordemos que para Manuel Delgado, lo urbano como forma de vida se caracteriza precisamente por el distanciamiento, la insinceridad y la frialdad en las relaciones humanas que puede darse o no en la urbe.⁵⁵ (1999:24)

Es así como la ciudad que percibimos a través del monólogo de la protagonista es una ciudad que se compara con una jaula puesto que aprisiona y asfixia. Cartagena aparece retratada como una ciudad fría y oscura que estanca a los sujetos que la habitan y en donde predomina el tedio, la soledad y la melancolía. La imagen de la ciudad-jaula dibujada en la novela es reforzada por la constante alusión a los pájaros hecha por la protagonista. Esta, al igual que aquellos se encuentra en un espacio que los priva de la libertad anhelada convirtiendo su vida citadina en una experiencia asfixiante y dolorosa.

Los rostros ligeramente amontonados en la oscuridad no me causarán más efecto que el de pájaros arruinados y enjaulados en el hueco triste de la ciudad. [...] Los pájaros sosegados, limitados al círculo imponente de la jaula. Eternizados bajo la bóveda sombría del amor. Los pájaros errantes y ebrios de sexo y goces y ahora pasmados en un lugar oscuro de la ciudad. La ciudad

⁵⁵ Tenemos que decir que aunque en *Dos o tres inviernos* no asistimos a la ficcionalización de una gran urbe -como si lo es Bogotá en la novela *Días Así*-, si no que presenciamos el desarrollo de una ciudad que está encaminándose de manera contradictoria en los procesos de modernización no podemos negar el carácter urbano de la protagonista, en el sentido en que lo entiende Manuel Delgado. Lo urbano, como tal, no es homogéneo y tiene distintos matices como se puede observar en las dos novelas estudiadas.

umbrosa y agitada. Los pájaros devorantes ante los barandales de la jaula. Los barandales tallados por limitaciones y normas. Las fuerzas de los pájaros se agotan. (DTI: 80)

En últimas, la metáfora de los pájaros tan recurrente en la novela puede verse como una analogía de los sujetos que habitan el espacio urbano. Son pájaros que a pesar de tener alas se encuentran aprisionados en la jaula que constituye la ciudad. Por eso el estado de postración de los habitantes, ya que aunque se desee otro modo de vida, el espacio no ofrece ningún tipo de posibilidades para hacerlo.

En ese orden de ideas, tenemos que decir que el espacio en el que se desarrolla la novela es vivido, sufrido e interiorizado por su protagonista, a tal punto que sus estados de ánimo determinan y se materializan en la percepción que ésta tiene sobre Cartagena. Hay una consonancia entre la ciudad y el personaje que lo habita, llegando a influirse mutuamente. Por eso no es casualidad que la habitación donde vive esté ubicada, nada más y nada menos, que en la calle de La Amargura. Una calle que es descrita por la protagonista como un espacio opaco, vacío y excesivamente triste por la lluvia que azota la ciudad. Este espacio sólo puede ser habitado por personajes incomprendidos como ella, por seres fantasmales que no logran encontrar un lugar en el “hueco triste de la ciudad”. El espacio físico que sirve de escenario a la novela se corresponde claramente con el estado anímico en que se encuentra nuestra mujer. Es por ello que en esta obra sólo existe lo que es contemplado por ella y lo que es nombrado en su monólogo. Por eso transforma los espacios exteriores y los adecúa a sus estados emocionales y dependiendo de estos, la ciudad estará triste o alegre, el invierno será percibido como positivo o negativo.

Notaré una sensación de descanso al palpar el jadear de la ciudad escurriéndose en el invierno. En esos momentos amaré más la ciudad. La amaré por su cielo color ceniza, la amaré por sus calles angostas y de piedras húmedas, la amaré por su mar en ruinas, la amaré por todas las cosas que la componen en invierno. (DTI: 55)

[...] Durante años el invierno arranca de mí el tedio y la desesperación. Me transforma. ¿Usted cree que yo sea una sentimental? Este invierno y la noche partida por la bruma y la ciudad con sus murallas y edificaciones inmovilizadas por el frío. ¿No cree que todas esas cosas sean bellas? (DTI: 89)

La presencia del invierno es otro de los aspectos claves en el universo semántico de la obra. En esta, asistimos a la presencia de una lluvia que penetra y que corroe todo lo que encuentra a su paso, aunque paradójicamente también pueda convertirse en una esperanza para la protagonista. Así, al iniciar la novela, en este caso al iniciar el invierno nos dice que su corazón estará manchado, que el invierno será un pretexto y que no le permitirá morir. Sin embargo, como todo lo que sucede en la vida de este personaje, la apreciación que tiene sobre el invierno es ambivalente. En algunos momentos, como vimos en los fragmentos citados anteriormente, parece amar la ciudad y reanudar su vida tranquilamente en el período invernal, pero hay ciertas ocasiones en que afirma tajantemente su repudio por esta época del año.

[...] La ciudad en el invierno debe sentirse como un fracaso arquitectónico. ¿Por qué? Por la demasiada lluvia que se congestiona en las calles, en los tejados, en las playas. (DTI: 89)

Comienza a llover. Hay silencio. Mi habitación estará lejos. [...]La llovizna me asfixia. La ciudad está en tinieblas. Detesto el invierno. La llovizna se coagula en el aire. La noche se ha ido para siempre. Nunca más la luna se colgará en la ciudad. La ciudad estará suspendida en el vacío. (DTI: 121)

El período invernal y la humedad que lo caracteriza han impregnado no sólo a este personaje, sino también al espacio cartagenero, al que está diluyendo y carcomiendo poco a poco. Este es un invierno que asfixia a los sujetos, que cubre los espacios de la ciudad con una bruma triste ahogando las esperanzas de la protagonista de reiniciar en él la vida y el amor. De allí que el Bar del Sol, otro de los pocos lugares visitados por ella sea descrito como un establecimiento que posee una habitual soledad, una música triste y unos pájaros desesperados y agobiados por la lluvia.

Cartagena de Indias es mostrada bajo el lente de la protagonista como un 'organismo vivo', con ojos, labios, cabellos, pies, sexo, etc., que se va descomponiendo poco a poco y que, al igual que ella, se encuentra sumida en un estado de postración y letargo. La ciudad está embarazada y lo que nacerá son ese tipo de sujetos abolidos por el tiempo y sumergidos en un profundo vacío y una gran soledad.

La ciudad estará tan oscura y liquidada por su cuerpo que ya no será ciudad sino ruinas. [...]Los cabellos de la ciudad se extenderán por las cloacas y se multiplicarán. [...]La miseria de la ciudad acumulada en sus ojos y en su vientre y en su cerebro y en sus miembros será recopilada por el viento [...] Los ojos de la ciudad se romperán también fatigados y extraños. [...]Los labios de la ciudad observarán las interrogaciones estáticas de los niños corroídos por el frío de la noche, con sus diminutas imágenes abolladas en la acera mojada del

albergue infantil. [...]La ciudad estará embarazada. Los pies de la ciudad se arrastrarán angustiosos para no pisotear los fetos mugrosos abandonados en las alcantarillas oxigenadas por la medianoche. (DTI: 85-86)

En *Dos o tres inviernos* la ciudad es ‘ficcionalizada’ como un espacio monótono y sepulcral, refugio de rostros rancios, inconclusos e irreales como el de nuestra protagonista. Es una ciudad que en el frío del invierno revela la pobreza y la soledad de sus habitantes. “Una ciudad que pare hijos desarraigados y menesterosos, tanto material como espiritualmente”. (L. Valdelamar, 2007: 27)

En ese orden de ideas, la protagonista de la novela es consciente de su ser escindido y de la crisis que experimenta por el entorno social que la rodea, entorno en donde siente que no tiene cabida; pues es un personaje que en medio de su monólogo desesperante y desesperanzador se rebela totalmente lúcido. “Soy un ser que no está a la altura de la época. Soy un ser abolido. Soy inhumana. Soy inhumana porque mi mundo se ha derramado de sus límites humanos. Porque ser humano es una cosa de poco valor, lastimosa, infeliz, limitada por los sentidos”. (DTI: 111). En ese sentido debemos decir que “la mujer protagonista de *Dos o tres inviernos* encarna de modo radical las expectativas y problemas propios del exceso de racionalidad moderna, y la pérdida de un fundamento metafísico que le otorgue sentido a la vida del individuo”. (L. Valdelamar, 2007:18)

3.2.1 El amor como medio para disipar el tedio

Sin embargo, el amor aparece en un momento de la obra como la posible redención del personaje, así no los hace saber cuando nos habla de un amor del pasado, pero sobre todo cuando empieza a surgir el rostro del hombre que ha pasado por su ventana y que

resulta ser un artista. Arte y amor se conjugan en la figura de este hombre que durante aproximadamente nueve días pasa por su calle y que se convierte para ella en uno de los pocos pilares que puede devolverle el sentido a su existencia. El arte, junto al amor, aparece en la vida de esta mujer “como un modo de vencer la fragmentación y la dispersión del mundo y de su ser”. (L. Valdelamar, 2007:21)

Ya no soy una mujer que llora, que se siente inerme y menguada por la soledad y el dolor. He reiniciado el amor, después de muchos años ausente he comenzado a amar. (DTI: 61)

Usted ha disipado un poco el aburrimiento y la soledad por eso lo quiero. Ahora comprendo que permanentemente, en todo lo que pasa, Dios no reside en el objeto, sino en el amor. [...]Cuando hablo con usted creo que podré evadirme por completo del tedio y que podré volver a amar. (DTI: 95)

Amanecerá. Pensaré que en este día seré una mujer perfectamente libre y que la libertad me ayudará a vivir. Que el rostro que pasa por mi ventana me hará creer en mí misma y que tendré necesidad de creer en la existencia. (DTI: 65)

Con el surgimiento del rostro-amante toda esa inacción en la que se ha encontrado sumida la protagonista parece que va a desaparecer; y de hecho, desaparece por momentos gracias a la presencia del pintor que le permite reaccionar ante el letargo y le ofrece la posibilidad de volver a empezar de nuevo. Este hombre, o mejor este rostro, representa para ella esa especie de libertad que puede salvarla y devolverle las ganas de no ‘volver a mirar el mundo con un sentido falso’. (DTI: 66) Es más, el hecho de que el amor aparezca simbolizado en la figura de un artista nos reafirma la importancia que tiene el acto de crear

en la vida de este personaje, puesto que para ella el arte significa la oportunidad de ‘salir’ de la ciudad-jaula y escapar del tedio y la soledad que la abruman.

Necesitaré crear. Crear, crear y crear. Mataré entorno de mí todo lo que impida proyectarme en el tiempo por mediación de una apariencia cualquiera.
(DTI: 82)

Mi espíritu ha estado siempre vigilante a cualquier transformación interior, pero las clarificaciones y simplificaciones de la conciencia son obras del genio, el arte personal que es el único arte, es siempre incomprensible y no produce transformaciones. Cuando se hace comprensible deja de ser arte para convertirse en motivo de nuevas expresiones artísticas. Usted tiene un arte que es la pintura. Usted debe ser un hombre libre. Libertad es arte. [...] Yo solo poseo el arte personal, no tengo expresiones artísticas a que recurrir. Yo estoy más sola que usted, más acabada y consumida. (DTI: 96)

No obstante, incluso las posibilidades de salvación en el arte aparecen problematizadas en la novela. La pasión artística se le presenta al personaje revistiendo, a la par que el aspecto benéfico señalado, la precariedad de esa otra forma de representación del mundo y de su propia existencia como ser individual. (L. Valdelamar, 2007: 21) Es por ello que paradójicamente, después de transitar por la ciudad en busca del rostro-amante, al momento de encontrarlo y conversar con él huye atemorizada afirmando, incluso en mayúsculas sostenidas que se ‘prohíbe soñar, amar y vivir’, motivo por el cual al llegar el alba la figura del pintor ‘desaparece’ y la *aventura* llega a su final. Este aspecto -como veremos en el siguiente apartado- está relacionado con el carácter metaficcional de la novela, en donde el lector juega un papel importante, ya que será este quien al final de la

lectura interprete los posibles significados de esa red simbólica tejida por la protagonista durante aparentemente tres inviernos.

Es entonces al final de la novela cuando nos ‘damos cuenta’ que su espacio y ella son uno solo, que el transitar y el recorrido que hace por la ciudad quizás sólo ocurrieron en su ‘masa craneana’ y que el amor reflejado en ese rostro-artista hacen parte de esa otra realidad que ella se ha inventado y que necesita para sobrevivir. De hecho, en esa especie de ciudad-jaula ella necesita de la *aventura* para exorcizar sus miedos, para afirmar su existencia a través de lo que ella llama sus absurdos. Absurdos porque no se siente satisfecha con su entorno, porque todo lo que la rodea es inacción, soledad y hastío, y sobre todo porque no soporta el mutismo y la inmovilidad de la ciudad. Es por eso que durante toda la novela se encuentra monologando sobre las luchas internas que padece, sobre la ambivalencia que la caracteriza, sobre la ambigua percepción que tiene acerca de la ciudad, el invierno, el amor y el arte que aunque en ciertas ocasiones aparecen como una salida, como un modo de exorcizar la soledad y el vacío, de repente se transforma en motivo de desespero y angustia. Por consiguiente, en la vida de este personaje no hay lugar para la esperanza ni la redención, sólo le queda refugiarse en sí misma y recurrir a la *aventura* como una posibilidad de sobrellevar la existencia.

Podemos afirmar entonces que en esta novela la mujer dibujada por el autor caribeño se configura en una metáfora de la ciudad de Cartagena, ciudad que aparece representada como una ciudad oscura, silenciosa y sepulcral cuyos habitantes viven sumidos en el tedio y la soledad. Finalmente, al desdibujarse todas las posibilidades y las esperanzas en estos *Dos*

o tres inviernos el verano aparece en la vida de este personaje como la única vía de salvación. Como expresa al final de la novela el verano podría ser una renovación.

3.3 El carácter metaficcional de la *aventura* en *Dos o tres inviernos*.

*Vivimos vidas que se basan en
una relación de hechos imaginarios.*
Alberto Sierra Velásquez.

– *El alma de un personaje de drama, de novela
o de novela no tiene más interior que el que le da...*
– *Sí, su autor.*
– *No, el lector.*
Miguel de Unamuno.

Toda lectura literaria es una construcción de sentidos en donde el lector establece relaciones entre distintos textos, pues leer se convierte en una experiencia subjetiva que involucra la vida como un texto más, que nos ayuda a comprender la realidad creada en las obras artísticas. En ese sentido, las reflexiones sobre el quehacer literario y la relación entre autor-personaje-lector que se configuran en *Dos o tres inviernos* de Alberto Sierra Velásquez, determinan la propuesta de lectura planteada en la novela, convirtiéndola en un claro ejemplo de metaficción literaria.

En la obra de Sierra, después del monólogo interior que nos presenta el personaje principal durante aparentemente tres inviernos, el autor inserta una carta en la novela escrita por el ente novelesco a su creador, expresándole que toda la obra que el lector tiene entre sus manos no ha sido más que una *aventura*, una triste *aventura*, confiriéndose así completa autonomía frente a su inventor: “Esta mañana sentí demasiada fatiga, casi no pude dormir en la noche formando la *aventura*. [...] La *aventura* no ha servido para nada. Vuelvo a estar

frente al muro contra el que me lanzo nuevamente. [...] Esta carta no es inventada, es real. La he copiado íntegramente del libro de los sueños. Le ruego me excuse”.⁵⁶ (DTI: 129).

Ante este hecho, el autor, por la noche, le responde al personaje utilizando el género epistolar diciéndole que su carta no ha sido más que una extensa queja, larga y lastimera, un poco literaria, que no ha servido para nada. “usted nunca, ni siquiera en su *aventura*, logra hacer uso de todas sus fuerzas, ni consigue ejercitarse debidamente. Si hubiese aprovechado hasta las menores ocasiones de placer que encontrara, otra cosa hubiera sido de su vida. Lo lamento por usted”. (DTI: 131) Las cartas que aparecen al final de la novela ejemplifican el rol que juega la metaficción en ella y muestran además la tensión entre autor y personaje; éste al tiempo que es un ente de ficción independiente del autor es también un lector de la obra literaria.

Ahora, en esta *aventura* Alberto Sierra, insertado como un personaje más, no pone en duda la libertad que tiene la protagonista de su obra como un ente de ficción independiente de su creador. Este aspecto nos conduce a la imagen del lector activo propuesta en la novela, y es que después de sumirnos en la ficcionalización “poética” que hace Sierra de la ciudad de Cartagena, el lector tendrá que crear la realidad de la obra partiendo de su propia lectura, e interpretar así mismo, si lo que acaba de escuchar entre las cuatro paredes de esa habitación no fue más que un sueño, o una *aventura* del personaje principal. Igualmente deberá construir sus propios sentidos del significado del invierno, para saber si estuvo realmente ante el monólogo de una mujer durante dos o tres inviernos, o éstos no son más que otra invención del personaje. En últimas, será el lector quien al final

⁵⁶ Todas las cursivas que aparecen en las citas que se hacen de la novela son nuestras.

de la novela interprete “por la vía de la acumulación subjetiva de las imágenes y escenas, más que por la secuencialidad y la causalidad lógica del discurso narrativo lineal ordinario” (L. Valdelamar2007:16) los posibles sentidos de la novela.

El acto de lectura se convierte entonces en un acto de dejar hablar, toca escuchar al personaje principal, subrayando con Gadamer⁵⁷ que tener la capacidad de oír es tener la capacidad de comprender. Podríamos decir que aquí la lectura aparece, como una especie de representación ante un escenario interior; es así como la protagonista estaría monologando ante un público que seríamos los lectores, pero especialmente ante ella misma su propio acto de lectura de la realidad que la circunda. El acto de lectura es en *Dos o tres inviernos* una e-lección de esos múltiples sentidos que nos propone el autor de la obra; pues el lector debe construir su propia realidad de la novela y por tanto su propia realidad de la lectura.

Otro de los aspectos claves de la metaficción en esta novela es la tensión que existe entre la protagonista y el autor de la obra, quien se auto-representa como un personaje más. Esta tensión existente entre el ente creador y su personaje novelesco, termina involucrando al lector, pues éste en el proceso de lectura, al decir de Piglia,⁵⁸ construye su propio relato. Ahora, esta tensión entre personaje-autor refleja también las dudas que sufre el propio personaje, antes de dialogar con su creador sobre su existencia como un ser real. En *Dos o tres inviernos*, la protagonista varias veces se pregunta si ella y su *aventura* realmente existen:

⁵⁷ Hans-Georg Gadamer, “Oír-ver-leer”, en *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998, p.69-81.

⁵⁸ Ricardo Piglia, “¿Qué es un lector?”, en *El último lector*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2005, p.19-38. Para este autor, una de las mayores enseñanzas de la lectura borgeana es la certeza de que la ficción no depende sólo de quien la construye sino también de quien la lee. En esa medida, la ficción es también una posición del intérprete.

[...] No sé si existo o si soy el ayer. [...] (DTI58)

¿Qué significa toda esta aventura llena de absurdos y mentiras?

¿Terminaría aquí o continuaría un poco más y no terminaría nunca? ¿O no era aventura ni era nada? (DTI: 87)

Pero...en verdad, ¿es usted real? [refiriéndose al rostro del pintor-amante] (DTI: 92).

Entonces, es gracias al amor -como vimos anteriormente- que este personaje se llega a reconocer en ciertas ocasiones como un ser real dotado de vida. “Ante la crisis de la representación que tematiza, y comprometida por la ausencia de marcos filosóficos, religiosos o teórico-científicos derivados de la razón, la protagonista de *Dos o tres inviernos* se plantea el arte, junto con el amor, como posible opción de salida para dotar de cierta ‘forma’ y, con ello, de sentido a la vida”. (L. Valdelamar, 2007:21)

Por último, cabe resaltar que el ser novelesco no necesita de los otros seres para existir sino del lector, es éste quien le confiere otra forma de existencia, que sobrepasa la realidad del propio autor y que se actualiza cada vez que la historia se lee, proporcionando a los personajes de ficción la condición de inmortales. En ese sentido el ente creador se sobrepone al autor, cada vez que el lector le da vida leyéndolo. En esta novela, mientras el escritor dialoga, cuestiona y se enfrenta con su personaje de ficción, éste en pro de afirmar su autonomía, se rebela contra la relación tradicional entre autor-personaje, involucrando al lector como complemento activo de las obras literarias.

En *Dos o tres inviernos* se aplican perfectamente las palabras de Blanchot⁵⁹, cuando afirma que en el momento de la lectura se anula al autor de carne y hueso y se pone de relieve al autor-personaje. En esa medida esta obra existe en el momento en que los lectores la leen y la hacen existir. Ahora, podemos afirmar que “el recurso al género epistolar (las cartas del personaje al autor y la de respuesta de éste al personaje) y los paratextos (epígrafes y notas complementarias incrustadas en el cuerpo de la novela), la autoconciencia narrativa y la metaficción, le permiten a Sierra hacer de su novela una reflexión acerca de la novela como tal”. (L. Valdelamar, 2007:25)

Finalmente, debemos decir que *Dos o tres inviernos* se nos presenta como un viaje a través de la conciencia de la protagonista en el que el escritor cartagenero reflexiona sobre la complejidad de la existencia, y el quehacer literario, definiendo su escritura como espacio de indagación y búsqueda del sentido profundo de la vida, como una forma de exorcizar el abandono en que se encuentra sumido el ser urbano moderno.

⁵⁹ Maurice Blanchot, “La obra y la comunicación”, en *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p.179-195.

CONCLUSIONES

Como pudimos observar a lo largo de este trabajo, el proyecto moderno en consonancia con los procesos modernizadores produjo cambios sustanciales tanto a nivel material como a nivel simbólico. Precisamente, en esta tesis quisimos analizar la manera en que desde la literatura colombiana del siglo XX se asumió la llegada de este nuevo orden a las sociedades de nuestro país. En efecto, *Días así* de Raymundo Gomezcásseres y *Dos o tres inviernos* de Alberto Sierra Velásquez constituyen dos claros ejemplos de la forma cómo desde el territorio de lo imaginario, los escritores del Caribe colombiano asumieron el advenimiento al país de una modernidad contradictoria y desigual que tuvo como escenario privilegiado nuestras ciudades. En ambas novelas asistimos, desde lenguajes diferentes, a la deconstrucción de las ciudades modernas como el espacio por excelencia de la civilización y el progreso.

En *Días así*, por ejemplo, vimos que las múltiples representaciones de la urbe que están estrechamente asociadas a la manera cómo los habitantes desde sus experiencias y subjetividades perciben el entorno urbano. Esto no significa que hemos estudiado cómo los sujetos recorren individualmente la ciudad, sino cómo a partir de su pertenencia a una *tribu urbana* intervienen el espacio que habitan. En esta novela son los seis personajes que hacen parte de la historia quienes habitan y transforman desde sus prácticas cotidianas el espacio ciudadano. En ese sentido, nos interesó mirar cómo los sujetos crean sus propias ‘tácticas’ para sobre-vivir en la urbe, y en esta novela particularmente es a través de una gramática del goce como los personajes deciden habitar esa otra cara de la ciudad, la ciudad del cine y la rumba. En esa perspectiva, tendríamos que decir que aunque los planificadores sueñan con

una ciudad aséptica y ‘ordenada’, esta pocas veces se corresponde con la ciudad vivida por los habitantes desde la vida diaria.

Por su parte en *Dos o tres inviernos*, las representaciones que se hacen sobre el espacio citadino están determinadas por la percepción de la protagonista de la novela. Aquí, a diferencia de *Días así*, presenciemos el monólogo de una mujer que se encuentra encerrada en su habitación y que se halla abatida por el tedio y la soledad que la caracterizan. Este personaje, construye la imagen de Cartagena través de su discurrir interior y no desde la apropiación de espacios lúdicos como sucede en la novela de Gomezcásseres. Sin embargo, esto no quiere decir que la mujer dibujada por Sierra no transite por su ciudad; si bien la mayor parte de su vida la ha pasado entre los cuatro muros que conforman su habitación, hay pocas ocasiones en las que se dedica a ‘recorrer’ las calles del Centro Histórico, espacio en el que se desarrolla la historia.

En *Dos o tres inviernos* asistimos a una ciudad que no se goza como sucede en *Días Así*, sino que se sufre y ello se ve en la piel, en el cuerpo sudoroso y especialmente en el rostro difuso de la protagonista. El recorrido que se hace por el Centro Histórico de La Heroica no es un recorrido placentero, es un recorrido angustioso donde se revela el estado de postración y abulia que caracteriza a la ciudad y que se corresponde con la vida de este personaje innominado. Es por eso que la fisonomía sepulcral de las calles cartageneras puede verse como un eco de la soledad que invade a este personaje. Cartagena aparece representada en esta obra como una ciudad-jaula en donde priman el estancamiento y la abulia. Un espacio inhabitable, compuesto por seres irreales e inconclusos que deben vivir encerrados entre una habitación y esconderse en sí mismos.

Bogotá por su parte, aparece en la percepción de los personajes de *Días así* como una ciudad que se ama y se odia a la vez según las historias particulares de cada uno de ellos. Podríamos decir que para Mara y Máximo, la capital constituye un espacio de libertad que les permite disfrutar del arte, del amor y de la amistad como una forma de afrontar la vida. Para Ymmy, Bogotá es el lugar que le ofrece la posibilidad de aspirar a una mejor educación y a otra forma de vida, por eso deja Buenaventura y se lanza a la capital donde además comienza a hacer parte de los movimientos estudiantiles para luchar en pro de una sociedad más justa.

A Celeste, en cambio, la ciudad le es completamente 'ajena'; sin embargo, a diferencia de Ely no le perturba la neurosis de la urbe, por el contrario, debido a la turbulencia y al anonimato que se vive en esta puede llevar una doble vida sin que sus amigos se percaten completamente de la ambigüedad de su existencia. Xanfran, por el contrario, percibe la ciudad como un ente anómalo y siniestro que terminará devorándolo a él y a Celeste. De esta manera, tanto en la novela de Sierra como en la de Gomezcásseres la conciencia urbana se hace explícita a través de sus personajes. Estos se constituyen en una metáfora del espacio citadino convirtiendo a la ciudad en un personaje más de la historia.

En *Dos o tres inviernos*, la habitación se convierte en el espacio a través del cual se evalúa el entorno urbano; sin embargo, aquella no aparece como símbolo de la morada o la protección, por el contrario, es un espacio que al igual que otros sitios de la ciudad (La Playa, El Bar del Sol) se recorre generalmente de manera angustiosa. En *Días así*, por su parte El Goce Pagano, El MAM, La Cinemateca Distrital, El Planetario y El Café Automático, entre otros, son los lugares preferidos por los personajes y se configuran en los

espacios por medio de los cuales se hace una reapropiación de la ciudad; son los espacios del arte y la libertad que permiten los encuentros entre este grupo de jóvenes y que propicia esas otras maneras de estar en la urbe. Es por ello que en esta novela, a diferencia de la de Sierra, los sentimientos que predominan hasta más o menos la mitad de la historia son los sentimientos de gozo producidos por el encuentro y la camaradería; mientras que en *Dos o tres inviernos*, el tedio, la soledad y la melancolía se convierten en los motores que rigen la vida de la protagonista. Mientras en Gomezcásseres observamos instantes de optimismo y placer para luego asistir a la caída del ser en el desarraigo, en Sierra asistimos desde el inicio de la novela a una atmósfera decadente y pesimista encarnada en la figura de la mujer.

En esta novela reiteramos, la ciudad no es un espacio lúdico como en *Días así*, sino que estamos ante un espacio desagradable e inmóvil que no seduce si quiera a recorrerlo, y cuando se hace lo que aparece a nuestra mirada es una ciudad opaca y gris, una ciudad para espectros. Por consiguiente, esta mujer pocas veces nos habla de una Cartagena tranquila o armónica, sino de una Cartagena lluviosa donde es imposible vivir. Pero Bogotá después de la muerte de Celeste aparece representada en la obra de Gomezcásseres como una selva urbana que ha abierto sus fauces para devorarse a sus habitantes. “La ciudad anhelada se transforma en el lugar que no redime, en laberinto sin salida, cloaca que atrapa y corroe, espacio de desacuerdos y contradicciones”. (L. Giraldo, 2000: 54)

En ese sentido, Xanfran y Celeste aparecen como los hijos predilectos de la gran urbe. Como vimos en el segundo capítulo, estos personajes encarnan el carácter contradictorio del espacio urbano moderno. Son dos seres que se valen de la cohesión que

les proporciona ese estar-juntos en los espacios del goce, para sobrellevar el sin sentido y la soledad que les ha legado la generación a la que pertenecían sus padres. Ambos son conscientes de su ser escindido y de las contradicciones, adelantos y fracasos de su época. Xanfran, al igual que la mujer descrita por Sierra, y guardando las proporciones, es la conciencia crítica de su tiempo. Uno y otro reflejan la postración del sujeto y la pérdida de la utopía debido a la crisis de los relatos que sustentaban la modernidad. Son dos seres lúcidos que no se encuentran satisfechos con el entorno que los rodea y por eso su visión desencantada ante la existencia.

No obstante, en ambas novelas el arte aparece como el espacio redentor que protege a los personajes del vacío del mundo urbano. En *Días así*, presenciamos como las prácticas que giraban alrededor de los lugares del arte (el cine, la música, la galería, los museos, etc.) cumplieron un papel cohesionador en la vida de estos jóvenes proporcionándoles otra manera de habitar e intervenir la ciudad. De la misma manera, en *Dos o tres inviernos*, el arte aparece encarnado en el rostro del pintor-amante, quien durante nueve días consecutivos pasa por la ventana de nuestra protagonista. Amor y arte se conjugan en la figura de este rostro que se convierte en una de las salidas que tiene esta mujer para abandonar el tedio y la soledad que la han acompañado durante tantos inviernos. Con la presencia de este hombre, no sólo la mujer sufre una especie de transformación interior, sino que también el invierno y la ciudad -como vimos en el último capítulo- aparecen connotados por algunos instantes de manera positiva. En últimas, tanto en la obra de Sierra como en la de Gomezcásseres, el arte es uno de los modos que tienen los sujetos de exorcizar el sinsentido que embarga a los sujetos modernos.

Sin embargo, al final de ambas novelas nos damos cuenta que ni siquiera el ‘poder’ del arte fue suficiente para sobrellevar el carácter destructivo de la urbe. En *Días así*, después del homicidio de Celeste Arlén en manos de Xanfran la ciudad deja de ser un lugar seguro para convertirse en el espacio del desamparo. De esta forma, la muerte se convierte en el detonante que saca a los personajes de ese estado placentero que les ofrecían las prácticas artísticas y los devuelve a la cruda realidad. Con el asesinato de Arlén se inicia la fragmentación y el exilio de estos seres en los laberintos de la urbe.

Por su parte, en *Dos o tres inviernos*, la muerte se configura como una salida imaginaria que tiene la protagonista del relato para terminar la aventura. Es por eso que al final de la novela anuncia el aparente suicidio del rostro-amante y la ‘desaparición’ de ella al concluir la tercera parte de la historia. Sin embargo, podemos decir que mientras en *Días así* el final del relato adquiere en la voz de Mara un tono desencantado y una visión pesimista que anuncia el carácter desértico del mar; en *Dos o tres inviernos*, la llegada del verano se convierte en una esperanza para la protagonista.

Es de resaltar que en ambas novelas la ciudad deja de ser un simple contexto o escenario físico donde se llevan a cabo las acciones de los personajes para convertirse en un ente que determina la subjetividad de los seres que habitan la urbe. Lo que hace que no hayamos dudado en considerarlas novelas urbanas, no sólo por el espacio en que se desenvuelven, sino por la forma en que dan cuenta de él y por la importancia que adquiere en el comportamiento de los personajes.

Días así y *Dos o tres inviernos* nos permitieron ver cómo desde la literatura se asumió el carácter moderno de nuestras ciudades. No podemos negar, por último, que estas

dos novelas, condenadas durante mucho tiempo al silencio de la crítica literaria, merecen un justo reconocimiento en el canon de las letras nacionales, específicamente a la hora de examinar el corpus de nuestras novelas urbanas. Esperamos, entonces seguir enriqueciendo el espacio de debate que desde hace un tiempo se ha abierto en la academia sobre estos dos autores.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc, *Los 'no lugares' espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 8a. Ed., 2004.
- Blanchot, Maurice, “La obra y la comunicación”, en *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Bustos Aguirre, Rómulo, “Salsa, cábala y cine”, en *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá, 1994.
- , “Miradas provisorias sobre tres novelas urbanas: *Días así* (Raymundo Gomezcásseres), *Tres informes* (Efraim Medina), *Lecciones de vértigo* (Pedro Badrán)”, en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, N°. 5, Barranquilla/Cartagena, Editorial Gente Nueva, 2007.
- Casas Orrego, Álvaro, “Expansión y modernidad en Cartagena 1885-1930”, en *Historia y cultura*. N°.3, Año II, Cartagena, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Cartagena, 1994.
- Corredor Martínez, Consuelo, “La modernización y la modernidad como procesos”, en *Los límites de la modernización*, Editorial Cinep, Bogotá, 1997a.
- Corredor Martínez, Consuelo, “Colombia: Un modelo liberal para una modernización sin modernidad”, en *Los límites de la modernización*, Bogotá, Editorial Cinep, 1997b.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- Delgado, Manuel, *El animal público*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Echeverría, Bolívar, “Modernidad y Capitalismo (15 tesis)”, en *Las Ilusiones de la modernidad*, México, UNAM, 1995.
- Echeverría, Bolívar, “Violencia y modernidad”, *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI, 1998.
- “El Goce Pagano está cumpliendo años”, en *El Tiempo*, Bogotá, 10 de junio de 2010, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-821836>
- Foucault, Michel, “El panóptico”, en *Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI.

- Gadamer, Hans-Georg, “Oír-ver-leer”, en *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- Giraldo, Luz Mary, *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2000.
- Gomezcásseres, Raymundo, *Días Así*, Cartagena de Indias, Editorial Universitaria, Universidad de Cartagena, 2009, 2a. ed.
- Gomezcásseres, Raymundo, *Dos Días así*, Cartagena, Grupo de Estudio de Literaturas y Representaciones del Caribe (GELRCAR), Universidad de Cartagena, 2007.
- Gutiérrez, Eduardo, “Rasgos del goce en Bogotá: Episodios para una historia de la comunicación desde la vida cotidiana”, en José Miguel Pereira y María, Villadiego, comp., *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanías*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2006.
- Hall, Stuart, “El trabajo de la representación”, en *Taller Interactivo: Prácticas y Representaciones de la Nación, Estado y Ciudadanía en el Perú* Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2002, en <http://www.unc.edu/~restrepo/simbolica/hall.pdf>
- Jaramillo Jiménez, Jaime, “Una Modernidad Periférica”, en *Modernidad y Posmodernidad en América Latina*, Instituto Caldense de Cultura, Manizales, 1995.
- Jaramillo Vélez, Rubén, “La postergación de la experiencia de la modernidad en Colombia”, en *Colombia la modernidad postergada*, Bogotá, Editorial Temis, 1999.
- Luque de Peña, Myriam, “Bogotá bajo la mirada de José Antonio Osorio Lizarazo”, en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo, comp., *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Diseminación, cambios, desplazamientos*, Volumen II, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000.
- Maffesoli, Michael, “La comunidad emocional. Argumentos de una investigación”, en *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masas*, Barcelona, Icaria, 1990.
- Medina Cano, Federico, “Los lugares de encuentro”, en José Miguel Pereira y María, Villadiego, comp., *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanías*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2006.

- Mircea Eliade, “Mefistófeles y el andrógino o el misterio de la totalidad”, en *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, Editorial Labor, 1984.
- Morales Quant, Jaime, “Ciudad diversa y muerte: texto y contexto en la novela *Días así* de Raymundo Gomezcásseres”, en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, N°. 5, Barranquilla/Cartagena, Editorial Gente Nueva, 2007.
- Ortiz Cassiani, Javier, “Modernización y desorden en Cartagena, 1911-1930: amalgama de ritmos”, en Raúl Román, et al., *Desorden en la plaza. Modernización y memoria urbana en Cartagena*, Cartagena, Instituto Distrital de cultura, 2001.
- Piglia, Ricardo, “¿Qué es un lector?”, en *El último lector*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2005.
- Pineda Botero, Álvaro, *Del mito a la postmodernidad. La novela colombiana finales del siglo XX*, Bogotá, Tercer Mundo, 1990.
- Rama, Ángel, *la ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
- Reguillo, Rosana, “Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros”, en José Miguel Pereira y María, Villadiego, comp., *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanías*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2006.
- Rodríguez, Mónica, “*Dos o tres inviernos: ciudad subjetivada. Sujeto amurallado*”, Cartagena de Indias, Universidad de Cartagena, programa de Lingüística y Literatura, 2008.
- Romero, José Luis, *Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1999.
- Sierra Velásquez, Alberto, *Dos o tres inviernos*, Cartagena de Indias, Universidad de Cartagena/ Editorial Universitaria, 4a. Ed., 2007.
- Solano, Sergio Paolo, *Puertos, sociedad y conflictos en el Caribe colombiano, 1850-1930*, Cartagena, Observatorio del Caribe Colombiano, Ministerio de Cultura, Universidad de Cartagena, 2003.
- Torres, Carlos, “Una aproximación al carácter de la novela urbana: el caso de la ciudad de Bogotá”, en http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero9/n_urbana.htm
- Valdelamar Sarabia, Lázaro, “Hibernando en el trópico: Melancolía, modernidad y metaficción en la novela *Dos o tres inviernos* de Alberto Sierra Velásquez”, en

Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica, No. 5, Barranquilla, Editorial Gente Nueva, 2007.

Valencia Solanilla, César, “*El resto es silencio y Sin remedio. La crisis de la modernidad en la novela urbana*”, en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo, comp., *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Diseminación, cambios, desplazamientos*, Volumen II, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000.

Vega Bedoya, Wilfredo, “Metástasis y Días así: La utopía eviscerada”, en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, N°. 5, Barranquilla/Cartagena, Editorial Gente Nueva, 2007.

-----, “Raymundo Gomezcásseres: una poética cabalística de la modernidad abismal”, en *Días así*, Cartagena, Editorial Universitaria/Universidad de Cartagena, 2009.

Zambrano Pantoja, Fabio, “De la Atenas suramericana a la Bogotá moderna”, en *Revista de Estudios Sociales*, No.11, Bogotá, Uniandes, Facultad de Ciencias Sociales, 2002.