

Hibernando en el trópico:

melancolía, modernidad y
metaficción en la novela

Dos o tres inviernos de
Alberto Sierra Velásquez¹

Lázaro Valdelamar Sarabia

Universidad de Cartagena

Aunque la melancolía no está jamás exenta de artificio, nuestro destino es tener en cuenta esa tristeza apática, si no queremos abandonarnos a ilusiones megalómanas acerca de la felicidad y la autenticidad; la poesía y el pensamiento modernos nos han enseñado que nuestra suerte es deslizarnos por el mar, alejándonos de la ciudad natal, (...) o bien corriente abajo mientras la vida nos contempla desde las orillas (...)

Claudio Magris.

(...) Hombre de las gafas: me refiero al desequilibrio en la coordinación de una manera formal de vivir, vivir en una época de inquietud terrible y de una inseguridad interna (...) ¿Dónde estamos hoy? ¿Qué creemos hoy?Cuál es la eficacia de la religión, la filosofía, la ética (...).

Alberto Sierra. *El mito*, 1964.

En el Portal de los Dulces [en el centro de Cartagena], la ciudad desarrolla un ingenuo juego: ser una urbe.

Héctor Rojas Herazo

¹ Nacido en 1944 en Cartagena de Indias, Alberto Sierra hizo estudios en la Escuela de Arte Dramático de Bogotá y de Bellas Artes en la ciudad de Cartagena. Fundador y director del Teatro de Cámara de Cartagena, Sierra ha escrito varias obras teatrales que obtuvieron algún tipo de reconocimiento o premio, como *Misa para el tiempo futuro*, *León mariposa*, *El mito* y *Un diálogo cualquiera*. Otras obras de teatro suyas son: *Ping Pong*, *Annesia*, *El rompecabezas de vidrio*, *El cuadrado de la hipotenusa*, *Anfiteatro*, *El vacío*,

Recibido en noviembre de 2006; aprobado en febrero de 2007.

Resumen

Este ensayo busca posicionar la novela *Dos o tres inviernos*, del cartagenero Alberto Sierra Velásquez, en el lugar destacado que merece ocupar en los estudios de literatura colombiana, sobre todo al hablar de la novela urbana y sus antecedentes. El análisis primero hace una revisión sobre las posibles razones que llevaron a su invisibilización en diferentes estudios de la crítica literaria nacional; luego analiza la propuesta estética de la novela desde su tematización de la crisis de la modernidad, y sus efectos sobre la constitución de la identidad de la mujer protagonista, efectos entre los que se destacan la melancolía, el tedio y la crisis de los metarrelatos. El ensayo aborda la manera en que es poetizada la ciudad de Cartagena en la novela y, por último, explica también el sentido estético de las técnicas experimentales que, a partir de la metaficción, exigen un lector activo para *Dos o tres inviernos*.

Palabras clave: crisis, modernidad, melancolía, tedio, metaficción, identidades, crítica literaria colombiana, Caribe, Colombia, novela urbana.

Abstract

This essay pretends to place the novel *Dos o tres inviernos*, (*Two or Three Winters*) by Alberto Sierra Velásquez in the distinctive position it deserves among Colombian Literature studies, especially when it concerns to the urban novel and its background. The analysis originally reconsiders the possible reasons that caused the national literary critic to neglect it. The aesthetic proposal of the novel is also analyzed from its theme on the crisis of modernity and its effects over the constitution of identity in the female main character; considering effects such as melancholy, tedium, and the crisis of meta-stories (stories within stories). This essay also portrays the way in which the city of Cartagena is poetized in the novel and finally, it explains the aesthetic trend of the experimental techniques that used meta-fiction and that hence, require an active reader for *Dos o tres inviernos*.

Key words: crisis, modernity, melancholy, boredom, metafiction, identities, Colombian literary critic, The Caribbean, Colombia, Urban novel.

Sinfonía para un hombre solo, *Tripas al sol*, *Glub*, *Sueño* y *Pájaros salvajes*, entre otras. Es realizador de películas experimentales como *Ojo desnudo en espiral* y *El antimilagro*. Crítico cinematográfico, también ha sido jurado del Festival de Cine de Cartagena. Aparte de la novela aquí abordada, *Dos o tres inviernos*, seleccionada entre las diez mejores de la narrativa colombiana en el concurso de la editorial Tercer Mundo y premiada en el concurso del Instituto Departamental de Cultura de Bolívar en 1963, ha escrito las obras *Ojo desnudo en espiral* (narrativa, poesía y teatro) e *Imágenes-Anamorfosis* (crónicas de cine y guión fílmico). Para un recuento de la exitosa trayectoria teatral de Sierra, ver el texto de Jaime Díaz Quintero (2002) sobre la historia del teatro en Cartagena.

Dos o tres inviernos y el inconsciente de la crítica literaria colombiana

Publicada en 1964, el primer aspecto que llama la atención de esta novela es su ausencia en los múltiples recuentos sobre la modernización literaria en el Caribe colombiano y, por extensión, de la modernización literaria en Colombia. Como lo señalara tempranamente Jorge Zalamea (1964) en el prólogo de la edición aquí seguida², en el contexto de las obras de la época, es decir, las de Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Héctor Rojas Herazo y Manuel Zapata Olivella, la singularidad de la novela fue tal, que el desconcierto de la crítica la llevó a exaltar más el prólogo escrito por Alberto Duque, que a ocuparse de la propuesta estética de Sierra:

Hasta ahora sólo he encontrado en los suplementos y revistas literarias una breve nota sobre él. Son 43 líneas, de las cuales 19 están dedicadas a hacer el elogio del prólogo (...) De manera pues, que el libro más importante que se haya publicado en Colombia en los últimos tiempos, sólo ha logrado hasta 24 líneas de una crítica paternalista y desalentadora para el lector. (Zalamea: 1964).

Independientemente de la existencia posible de otras breves notas sobre la novela en los momentos posteriores a su publicación³, ¿cómo explicar su desconocimiento en los múltiples estudios panorámicos, incluso en retrospectiva, que se han hecho de ese período decisivo para las letras colombianas?

Si diéramos en aceptar que, al comienzo, los críticos que en principio hicieron esos estudios eran norteamericanos –de una u otra manera relacionados con las urgencias de los Estudios de Área–, quienes cartografiaban el subcontinente para Estados Unidos, ante la ampliación de la vigilancia requerida por la Guerra Fría y la Revolución Cubana, puede considerarse que tuvieron una comprensible fascinación por aquellas obras que recreaban, reformulaban y proyectaban un arte nacional y popular en los países de América Latina; este enfoque explicaría que no se detuvieran a estudiar una novela que, como *Dos o tres inviernos*, no respondía a sus expectativas. En esos críticos sería comprensible tal actitud, pero ¿cómo explicar que, incluso, en estudios panorá-

² Sierra Velásquez, Alberto (1996). *Dos o tres inviernos*. Cartagena: Ediciones Heliógrafo Moderno. En esta edición las páginas de los “prólogos” no están numeradas y, además, no coincidiría su posible paginación con la del texto de la novela en sí. Por tanto, me tomaré la libertad de citar, sin número de página, a los prologuistas Jorge Zalamea y Alberto Duque López, con el fin conservar en el presente ensayo, la coincidencia de las citas textuales de la novela.

³ Así lo dan a entender la serie de cortos comentarios, hechos especialmente en revistas y suplementos literarios, que trae al final el siguiente libro de Sierra, *Ojo desnudo en espiral*, publicado en 1976.

micos de la narrativa colombiana publicados desde la última década del siglo XX, *Dos o tres inviernos* no exista siquiera como antecedente de las obras que se apartaron de las secuelas del macondismo? ¿Es posible aproximar una respuesta si se intenta examinar los presupuestos y las actitudes generales de la crítica literaria nacional? A riesgo de ‘hacer pagar a justos por pecadores’, se optará en las líneas que siguen por lo último.

En primer lugar es necesario señalar que en el trasfondo de toda elaboración entorno a las transformaciones de la literatura latinoamericana y colombiana, desde mediados del siglo XX, están las lúcidas observaciones de Ángel Rama sobre la modernidad literaria y la transculturación narrativa. Esas observaciones fueron iniciadas tempranamente, en la década del sesenta (Rama, 1982: 9), pero aquí nos remitiremos a un ensayo publicado por el crítico uruguayo en 1974, titulado “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”. (Rama, 1982: 203-229).

Como es bien sabido, la transculturación es una reelaboración del concepto, en principio antropológico que Rama emplea en el ámbito literario –tomándolo del cubano Fernando Ortiz–, para describir y explicar los modos en que, entre las décadas del cincuenta al sesenta, los escritores latinoamericanos y en especial los del Caribe, configuran una literatura que, asimilando los hallazgos técnicos y narrativos de la literatura moderna europea y norteamericana, logra reconocimiento simbólico y éxito editorial en el concierto internacional. Esto en la medida en que los aportes metropolitanos son adaptados y empleados como modos de exploración y exposición de los conflictos, experiencias y búsquedas culturales propias de las diversas literaturas regionales y nacionales de Latinoamérica.

Entre los tres cambios que señala Rama como relevantes para dicho proceso, destaca el acontecido a nivel de los significados, factor que él denominó el redescubrimiento de “el pensar mítico” (Rama: 1982, 213-217), cuya importancia radica en que, por su medio, los narradores más destacados de la transculturación (José María Arguedas, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa y Gabriel García Márquez), consiguieron soluciones creativas a la disputa entre regionalismo y vanguardismo literario: “(...) Pero más importante aún que la recuperación de materiales en estado incesante de emergencia, resulta el descubrimiento de los mecanismos mentales del mito”. (Rama: 1982, 216).

Ahora bien, sin detenernos en el del lenguaje, junto al “pensar mítico” el otro cambio fundamental señalado por Rama es el de la composición. Aquí la transculturación opera, apropiando técnicas vanguardistas como el *fluir* de la conciencia y el monólogo interior, a través de la puesta en juego y –al

lado de la puramente textual herencia literaria– del “narrar espontáneo de las comadres” y el modo que tienen las gentes de las regiones rurales para contar cosas extraordinarias como si no lo fueran (Rama: 1982, 214). Lo interesante es que, si bien Rama reconoce y clarifica con agudeza los modos como por medio del recurso a las tradiciones culturales y las modalidades de la oralidad, se configuran las grandes obras de los más destacados escritores de la mitad del siglo XX latinoamericano, la mayoría de la crítica posterior mantiene como parámetros del canon de las obras “destacables” del período, las que se mueven en la fluctuación señalada por Rama (explicativa, no axiológicamente) entre lo oral y la tradición literaria occidental, fuera vanguardista o decimonónica.

Ese ha sido el caso de gran parte de la crítica literaria colombiana; sobre todo a la hora de definir o abordar las obras de la región Caribe del país. Lo que se hace evidente en la recurrente apelación a su tradición literaria como “mitológica”, afincada en “el mito”, o la constante remisión que hace dicha crítica, a los modos de relacionar oralidad y literatura en las obras de la región. Tal actitud desemboca en un tipo de exotización suave, pero efectiva, a la hora de crear jerarquías. Puesto que la dicotomía oralidad/literatura se va asimilando subrepticamente a la de campo/ciudad y ésta, a su vez, a la de premodernidad/modernidad al tender a enfatizar, no en la recreación o coexistencia de los polos de la dicotomía, sino en el paso de la cultura de la región de un estado al otro. Esto ocurre de tal modo, que se da el hecho paradójico de que la producción literaria del Caribe colombiano, a la par que es reconocida como precursora de la modernidad literaria del país, queda 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*⁴ y urbano, correspondiéndole estos últimos adjetivos a las obras y escritores de Bogotá.

Lo dicho se expresa, no en la discusión o exposición de los criterios temáticos o de periodización que se presentan en los ensayos y compilaciones, generalmente en las respectivas introducciones, sino en el hecho de que las obras y la periodización utilizadas para ilustrar el paso de una tendencia literaria a otra, van desde el momento de la modernización, décadas del cincuenta y del sesenta, hasta las más recientes de fin de siglo XX. Lo curioso es que para señalar los antecedentes y el

⁴ Con respecto a esta terminología, es preferible la de *crisis de la modernidad*, pues como expresa Valencia Solanilla (2000, 273-277), en realidad no hay a finales del siglo XX, ninguna innovación formal diferente a las aportadas por la narrativa de mediados de siglo, que permita hablar de una “superación” de la modernidad y por tanto de postmodernidad. En cualquier caso es más apropiado hablar de radicalización de las problemáticas planteadas a la literatura por la agudización del proceso moderno, así como la afinación de sus técnicas para abordar dicho proceso.

“estado actual” de la novelística colombiana (con sus rasgos de “autoconciencia literaria”, fragmentación e irrupción de lo urbano), los referentes son las obras de escritores del interior del país en uno y otro lado del espectro, apareciendo la tradición narrativa del Caribe como detenida en su “instante de gloria” de mitad del siglo XX. Cuando en realidad, como lo señala Ariel Castillo Mier (2006), la narrativa de –por ejemplo– Álvaro Cepeda Samudio, conserva una vigencia irrefutable en tanto abrió el camino para muchas de las tendencias vanguardistas que hoy se señalan como radicalización de las posibilidades formales modernas o propias de la “postmodernidad” de la narrativa colombiana.

Este proceso de reducción opera sutilmente, al restringir el campo de las obras canónicas del Caribe, a aquéllas cuyas posibilidades temáticas y formales permiten reafirmar la idea de que cultural, social y artísticamente esta región colombiana se halla a medio camino entre lo oral y lo escrito, en la transición del campo a lo ciudadano, de ciudades y habitantes premodernos, a ciudades modernizadas y sujetos cosmopolitas. Es así como se ha naturalizado, en su recurrente mención, que las tres novelas que inician la modernidad narrativa en el Caribe y en Colombia, son las tres que *parten de y tematizan* esas transiciones: *La hojarasca* (1955), *La casa grande* (1962) y *Respirando el verano* (1963)⁵. Las obras que, en general, se ubican en el intermedio entre éstas y la llamada novela urbana en la década del ochenta son aquéllas que, como las de Roberto Burgos Cantor –de obvias y elevadas cualidades estéticas, por supuesto– miran la ciudad, en este caso a Cartagena, desde el *leiv motiv* del **paso** de la arcadía a la ciudad moderna.

Tal distorsión se da porque, al parecer, dejando de lado la función explicativa que del uso del concepto de oralidad, no tomado ya de Rama, sino de Ong, hace Raymond Williams (1992), las antologías y compilaciones de la novelística colombiana que más circulan en el país, hacen una ontologización de la oralidad primaria, asignándosela desde siempre y para siempre a los escritores del Caribe colombiano. Lo que tendría que llevar a preguntarnos si sospechan, contra la evidencia científica (Saenger: 1995), que hay alguna diferencia cognitiva entre quienes actúan bajo las premisas de la oralidad y quienes asumen las tecnologías y prácticas de la letra. Ignorándose, incluso, en esas antologías y ensayos panorámicos, la argumentación de Rama, hecha en el mismo texto aquí citado, en el sentido de que las obras que reformulan el pensar mítico constituyen *una* de las vertientes, junto a lo que él mismo denomina las del fantástico y las del realismo crítico (centrado éste en la experiencia urbana, la

⁵ La otra novela a considerar aquí, pero sintomáticamente menos mencionada, es *El hostigante verano de los dioses* (1963), de Fanny Buitrago.

fragmentación, el empleo a fondo de las técnicas del monólogo interior y otras de la Vanguardia), que sigue la renovada y exitosa literatura latinoamericana hacia las décadas del cincuenta y el sesenta del siglo pasado.

El vanguardismo cuestionó el discurso lógico y racional de la literatura regionalista decimonónica, dando paso por ejemplo a lo fantástico, la experimentación y la exigencia de un lector activo, elementos cultivados por Cortázar mediante el recurso «(...) al realismo-crítico mediante el examen de los márgenes precisos de la conciencia, de los estados oníricos o de las conmociones anímicas, pero sobre todo por la incorporación de los mecanismos del llamado “punto de vista” que disolvían la presunta objetividad narrativa». (Rama: 1982, 215).

En esta última vertiente de la literatura latinoamericana, así descrita por Rama, se inscribe *Dos o tres inviernos*, publicada como se dijo en 1964. Y es así como podemos entender, no justificar, el hecho de que esta novela de Alberto Sierra Velásquez haya quedado tantísimo tiempo por fuera del orden del discurso de la crítica literaria colombiana. Al concentrarse en un personaje que no está en la transición de un orden aristocrático decadente, entendido como rural, bajo el embate de la modernización; al no funcionar dentro de las expectativas de las obras que, desde el archivo, revisan la historia, la existencia de *Dos o tres inviernos*, escrita en la Cartagena de finales de la década del cincuenta e inicios de la década del sesenta, con la capacidad de anticipación de las crisis identitarias del sujeto urbano moderno, se hace impensable e incómoda para el discurso de la crítica. Incómoda porque obligaría a la crítica literaria a hacer lo que tiene que hacer: no partir de nociones o ideas preconcebidas acerca de la periodización, o subestimar la capacidad imaginativa de la literatura.

En busca del lector activo

Fiel a la estética vanguardista de la época, *Dos o tres inviernos* se desenvuelve en general como el monólogo interior⁶ de una mujer, cuyo fluir de conciencia

⁶ De acuerdo con Chatman, citado por Rodríguez Cadena (2005, 73), en sentido estricto en el monólogo interior “no se supone que haya otro público que el pensador mismo y no hay deferencia alguna a la ignorancia o necesidades descriptivas del narratorio”. Por lo cual, desde este punto de vista, en *Dos o tres inviernos* habría que considerar que 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. Más importante aún es su reemplazo por el género epistolar al cierre de la novela. Pero precisamente, la introducción de este último elemento invita a considerar otras posibilidades experimentales en la escritura de Sierra, pues en todo caso sólo a partir de esta última alteración del “contrato de verosimilitud” (véase la nota 16) con el lector al final del texto, se sabrá el objetivo estético de esas alteraciones del monólogo interior, cuestión que se abordará en el tercer apartado del presente análisis. Por otro lado, ¿no estaría el uso del soliloquio, anunciando aquí la prolífica obra teatral de Sierra, más que evidenciando una incoherencia en el uso de la técnica?

constituye el texto de la novela. Este y otros elementos que se analizarán más adelante, hacen que *Dos o tres inviernos*, exija una posición activa por parte del lector.

Por ejemplo, aunque dividida en tres partes, no sigue una secuencia completamente lógica o lineal del pensamiento, de las imágenes o de los posibles eventos que cada parte pone en juego en sí misma, o en relación con las otras. Una generalización de entrada posible sería considerar las pistas espaciales que da la misma obra: la primera parte titulada “Interiores”, estaría ligada a lo que piensa la protagonista; la segunda, titulada “Exteriores”, haría énfasis en la ficticia o real salida de la mujer al encuentro con el hombre (el pintor) que vio desde la ventana, su recorrido por la ciudad a la que personifica o evalúa imaginariamente de acuerdo con las oscilaciones de sus ánimos, su interacción –de nuevo real o ficticia– con otros personajes de la novela, como la anciana en la habitación, la prostituta en el malecón del mercado, los “traperos” en la playa y el hombre del bar. La tercera parte podría entenderse en dos sentidos: como fusión de los dos anteriores, en la medida en que se entremezclan posibles acciones del “exterior”, con los énfasis extremadamente subjetivos, “interiores”, de la primera; o puede verse ésta como prolongación.

Al estar expuestas a la manera de un conjunto móvil de imágenes que se remiten unas a otras, pero que a la vez evidencian una imposibilidad de ilación completamente lógica, la novela crea un ambiente onírico, donde el discurso narrativo adquiere niveles extremos de ambigüedad y riqueza semántica. Porque lo que cuenta en la propuesta estética de *Dos o tres inviernos*, es la creación y exposición de una atmósfera anímica existencial, que se proyecta en imágenes-clave como la habitación, los pájaros, el muro, el mar, la ciudad y el invierno. En ese sentido, se hace irrelevante resolver por completo, por ejemplo, si la existencia del personaje es real, como interpreta Alberto Duque en uno de los prólogos, o si es producto de la ensoñación de la protagonista, como lo sostiene Zalamea en el artículo que funciona como segundo prólogo a la edición aquí citada⁷.

Internarse en ese juego de opciones sería lo que demanda, desde su título disyuntivo mismo, la obra. Según como cada lector arme la lectura, entenderá que hay dos o tres inviernos, que el invierno sea positivo o negativo; que la ciudad amurallada de Cartagena sea unas veces amada y otras detestada; que los personajes son o no producto de las ensoñaciones o el fluir de la conciencia de la protagonista; que sea o no posible que la obra resulte de una invención

⁷ Ver la nota 2.

del propio personaje, en un juego de autoconciencia narrativa por medio del cual, una vez cerrada la novela, la protagonista le pueda escribir una carta al autor y éste le responda. La lectura exigida por *Dos o tres inviernos* es activa, puesto que el lector debe proceder, para construirse una posible interpretación de la misma, 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.

A diferencia de los otros narradores del período –nos referimos, en general, a los del Grupo de Barranquilla y los del Grupo de Cartagena– la apropiación de las técnicas narrativas de la vanguardia literaria mundial (en especial las de Joyce y Faulkner) las toma Sierra, al parecer, por lecturas personales directas, o a través de Lawrence Durrell, como lo indican las referencias intertextuales a Justine y Balthazar (DTI, 111) y los intertextos de tipo crítico que, provenientes del creador del monólogo interior (Dujardin) y otros, intercala el autor hacia el final de la novela (DTI, 117-119) como elementos de autoconciencia literaria que se proponen, como en *Justine*, incorporar en la novela misma los posibles marcos interpretativos de la manera novedosa de encarar la obra literaria, la compleja psicología del personaje, y las técnicas empleadas.

Crisis de la modernidad, melancolía y metaficción

Como se indicaba antes, con *Dos o tres inviernos* el lector se encuentra ante una novela *sui generis* en el contexto literario regional y nacional al momento de su publicación. Si bien en otras novelas de la época aparece el empleo del monólogo interior, de manera interesante también con personajes femeninos, verbigracia el monólogo de Isabel en *La hojarasca* (1955), el de Celia en *Respirando el verano* (1963), e incluso el de “La hermana” en *La casa grande* (1962), sólo *Dos o tres inviernos* sigue tan de cerca el modelo técnico del Ulises de Joyce, al punto de que el monólogo de la mujer constituye la novela de Sierra como tal. Nótese también que de las cuatro, es la única que se desarrolla en un ambiente urbano, la por entonces intermedia (pero embarcada en las contradicciones de la modernización económica y física), Cartagena de mediados del siglo XX (Figueroa: 1996,72).

Incluso, mientras que en Héctor Rojas Herazo, Gabriel García Márquez, y aún en el más experimental Cepeda Samudio, el monólogo apenas está señalando el momento mismo de la crisis de ruptura de lo que Vega Bedoya (2005, 97) y otros estudiosos, denominaran un orden comunal y/o aristocrático, y el advenimiento de una nueva subjetividad individualista

moderna, de sutilezas y complejidades introspectivas exploradas en no toda su potencialidad por las tres figuras mencionadas⁸, el personaje de Alberto Sierra se encuentra ya instalado en esa subjetividad. Tan instalado en ella, 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.

Esta situación, concurrente con una actitud nihilista, asociada a la pérdida de fe en las revoluciones sociales inspiradas en la ilustración, ante el horror de la reciente experiencia de la Segunda Guerra Mundial y de la época de La Violencia colombiana, aboca a la protagonista a la náusea, ante la condena del ser humano a una libertad extrema, pero irrenunciable, que no parece conducir sino a la inacción, generándole ante todo angustia y aislamiento, haciendo de sus palabras también un eco del Existencialismo⁹:

Mis pájaros amantes perdidos por absurdas maquinaciones, por la guerra, por la revolución, por el amor, por la paz, por vivir. Los pájaros oscuros con sus plumas manchadas de liberación. La oscuridad sobre los picos color pus... (DTI, 64).

El estoicismo escondido en los corazones niños de los pájaros los mancha y los hace sufrir y los mantiene inmóviles. (DTI, 65).

En consecuencia, la imposibilidad que tiene el personaje para acceder a una intelección de la realidad con base en su propio pensamiento, o las posibilidades de la religión, la ciencia o su propio discurrir mental, nos lo muestra en una transición incierta que le imposibilita construirse una identidad, y que lo arroja a la *melancolía*¹⁰. La melancolía, ese estado depresivo del individuo que lo sume en una suave y voluptuosa tristeza inexplicable, sin motivo u objeto definidos, caracterizará a la mujer protagonista y constituirá la atmósfera anímica dominante en *Dos o tres inviernos*:

⁸ No hay centro genésico al que remitirse como ombligo del mundo (la matriarca Celia o el patio de *Respirando el verano*), ni la presencia de El Nombre del Padre en su sentido lacaniano, sea en su vertiente de conciencia moral patricia y decadente (el coronel en *La hojarasca*), sea en su más ominosa presencia de violento patriarca gamonal ("El Padre" de *La casa grande*).

⁹ Primero desde la poesía y luego en sus novelas, Rojas Herazo es el escritor regional que trabaja con más asiduidad desde estas concepciones.

¹⁰ El tópico de la melancolía relacionada con la crisis de la modernidad tiene sus antecedentes, según Magris (1993,76-77), en la poesía, especialmente en la poesía escandinava cuyos hallazgos y conquistas estéticas llegaron a convertirse, en su excesivo uso, incluso en una moda literaria en la Europa de principios del siglo XX... "La poesía moderna es a menudo nostalgia de la vida: no de la vida en una de sus formas particulares determinadas cuya falta se lamenta, o de algún bien cuya privación se torne dolorosa e infeliz, sino de la vida en sí, como si ella misma estuviera ausente". (Magris: 1993, 74).

Mi corazón estará manchado al comenzar el invierno (...) Desconoceré el comenzar del invierno. Me insensibilizará...

(...) Sentiré un placer inexplicable al ver huir los pájaros, al ver desmantelarse los árboles, verlos raquíticos.

(...) El invierno será un pretexto, me impedirá morir. (DTI, 23).

En medio de aquel invierno aparecerán las casas dormidas y desnudas y arrugadas. El cielo con su vientre abierto permanecerá lánguido sobre la ciudad abundantemente agitada y triste. (DTI, 29).

Depresión melancólica que reduce al personaje a la parálisis, la inacción y la pérdida de la energía vital, pero que, a la vez 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 (le “impedirá morir”) 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. La protagonista de *Dos o tres inviernos* ve y siente la vida con melancolía, “insufrible, cargada de penas cotidianas, de tragos amargos de descon-suelo solitario, a veces abrasador, otras incoloro y vacío”. (Kristeva: 1992, 10):

(...) Está oscuro el día y tiene miedo mi corazón. Mi figura pálida, mis lentos movimientos, mi silencio me atemorizan y querría gritar. Nadie me escucharía. Estoy sola, agotada y consumida. (DTI, 24).

(...) [Cuando] permanezco con el rostro *acumulado* en los vidrios de la ventana y miro la calle y las gentes es cuando me doy cuenta que estoy tan sola. Miro los rostros que transitan con un esplendor visible por mi calle. De ellos emana un cúmulo de *decisiones* y un tremendo deseo de vivir... (DTI, 25).

(...) he estado siempre desnuda al sufrimiento al dolor y a la muerte forzada... (DTI, 59).

Después me desconocí. Me transformé en un fantasma refutado en el interior de mi mente. Me olvidé de mi mente. Me olvidé de mi nombre, de mi calle, del invierno... (DTI, 71).

Como se señalaba, el estado melancólico se genera en la protagonista por la conciencia de que el mundo no le ofrece referentes, a la vez que le presenta la exigencia de vislumbrar algo nuevo, pero todavía inaccesible; estado de indefinición que se inscribe y devela la crisis identitaria del sujeto moderno. Por ese motivo, casi a renglón seguido los pájaros-seres-humanos (símbolos de la libertad en ese instante de la narración)¹¹, se hallan como atrapados en

¹¹ No obstante esos mismos pájaros pueden ser los propios pensamientos o sueños de la protagonista. De hecho el conjunto de esos sueños o pensamientos, que forman el texto que leemos, son llamados allí mismo, y en la carta final del personaje al autor, “la aventura”...

las jaulas de un pasado histórico de rebeldía, no clausurado pero, a la vez, tratan de vislumbrar el alba, el horizonte futuro. Sin embargo, se presentan al borde del suicidio porque todavía no se sabe (ni se tienen modos de adivinar) lo que será ese futuro:

Mis pájaros tendrán que suicidarse al amanecer. Medianoche perdida, el alba presente, ser unos hermosos cadáveres frente a la pared de razonamientos lógicos y principios impuestos y resoluciones modificantes de la vida. Sentimientos, experiencias, sensaciones, que descubrirán la verdadera especie y naturaleza de los pájaros. Destrucción de ese laberinto desorganizado que es la humanidad. Esperanzas de un futuro mejor (una nueva especie de pájaros). (DTI, 65).

Mientras surge esa nueva especie de pájaros, no hay identidad posible; sólo angustia. Pues como lo expresa la misma Kristeva (1992,13), “las épocas que ven derribarse ídolos religiosos y políticos, épocas de crisis, son particularmente propicias para el humor negro [de la melancolía]”. Por tal razón, el personaje de *Dos o tres inviernos* ve en las normas más una limitación, un caos que evita la realización plena de la libertad, “los pájaros devorantes ante los barandales de la jaula. Los barandales tallados por limitaciones y normas”. Pero a la vez comprende que la plenitud a la que esa libertad debería dar paso, no parece accesible o conducirlo a parte alguna, y dirigiéndose al pintor declara: “Es aterradora la realidad de nuestras vidas, tan aterradora como correr e iniciar una nueva vida. Para unos seres como nosotros, siendo la existencia lo que es, no existe esperanza alguna, no existe ninguna solución posible”. (DTI, 112).

La existencia se estanca en un tiempo moderno¹² pero muerto, y no se define una identidad ni una distinción entre el soñar y el estar despierto, entre el ser y el no ser. Se borran las distinciones entre “el adentro” psíquico de la habitación-interior y “el afuera-exterior” de la ciudad. El personaje se ve a sí mismo detenido en el empozado tiempo muerto del tedio¹³. Se ve sin perfiles precisos en la zona del

¹² La sutil alusión que hago aquí apunta a una posible intertextualidad con la película de Chaplin, *Tiempos modernos*, manifiesta en los dos primeros versos del poema que, con variaciones, abre cada parte de la novela: “Tiempos Muertos/ Zona de Claroscuro” (DTI, 21). De hecho, la relación entre técnica narrativa literaria y técnicas cinematográficas en esta novela, amerita un estudio específico. Para señalar un ejemplo al azar, considérese la página 24, donde el personaje, a la vez que parece restregar sus ojos en el muro, el modo en que los mueve recuerda el movimiento de una cámara, dándosele extrema importancia a los gestos, la luz, y la descomposición en cuadros del rostro sobre los ladrillos, con una clara incidencia cubista.

¹³ Tedio y melancolía se complementan en la expresión de la crisis identitaria del sujeto moderno. (Magris: 1993,74).

claroscuro de la indeterminación del ser. Tiempos modernos muertos y zonas de claroscuros que son las palabras iniciales de los versos que abren los poemas insertados al comienzo de cada una de las tres partes de la novela. Es un ser que apenas se muestra y aparece en la indeterminación y en la ambigüedad, en la parte primera y segunda, para terminar desapareciendo en la parte tercera, como lo señalan sucesivamente las palabras finales de esos mismos poemas. Se crea, a partir de lo señalado esa sensación de irrealidad o de habitar varios niveles de la misma en la mujer protagonista, y una atmósfera de incertidumbre para el lector.

Ante la crisis de la representación que tematiza, e implicada por la ausencia de marcos filosóficos, religiosos o teórico-científicos derivados de la razón, crisis que impide una concepción o percepción general del mundo y de la propia identidad individual, el personaje de *Dos o tres inviernos* se plantea el arte, junto al amor, como posible opción de salida para dotar de cierta “forma”, y con ello de sentido, a la vida:

Fue entonces cuando usted empezó a pasar por mi calle. Se paralizó de inmediato la soledad. Antes había tratado de llenarlo con la religión y no es la religión la que puede destrozarse el tedio y llenar el vacío de nuestra vida (...) No eran ideas y dogmas lo que me hacía falta, era el amor. Por eso dejé de rezar. (DTI, 71).

Una segunda cita al respecto, permite ver la valoración positiva que del arte hace el personaje, concibiéndolo como posible donador de orden, por la armonía y el sentido de unidad que promete de modo similar al amor; ella ve en el pintor una proyección de su propio estado: “...somos dos seres iguales. Iguales en la soledad y en el tedio y en la falta de amor...” (DTI, 78).

Así, cree vislumbrar a través en la facultad artística un modo de vencer la fragmentación y la dispersión del mundo y de su ser. Ese es el sentido del simbolismo de la circunferencia:

Usted es un artista (...) Usted hará de su vida una circunferencia y a su alrededor girarán el amor y el arte. Su personalidad, cualquier rasgo de su carácter, sus pensamientos, ideas y sueños los combinará con el viento indefinido del invierno y los acoplará en sus lienzos. (DTI, 57).

Sin embargo, 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, un aspecto negativo, desde el que tenderá a percibir la fugacidad, la precariedad de esa otra forma de representación del mundo y de su propia existencia como ser individual:

“(…) Usted es ante todo un artista... Un hombre con dos pasiones serias, verdaderas y exclusivas. La pasión por la pintura y la pasión por la existencia”. La primera será una “pasión afirmativa”, en cuanto creativa y en busca de perfección; la segunda (la vida), será una “pasión negativa” por cuanto tiene asiento en el “odio a la muerte” antes que en el “amor por la existencia” (DTI, 78).

Debido al estado melancólico que le caracteriza, el personaje rechaza y huye de manera abrupta del pintor, haciendo ver que su propia autoconcepción como persona es resultado de “la pasión negativa”, del oscuro y pastoso odio a la muerte que permite de nuevo a la melancolía filtrarse por el marco del cuadro de su existencia para inundarlo todo, como ese mar siempre revuelto e “intoxicado” recurrentemente nombrado en la novela. De tal modo que se ve constituida como pura y débil fantasmagoría: “Necesitaré crear. Crear y crear. Mataré en torno de mí todo lo que impida proyectarme en el tiempo por mediación de una apariencia cualquiera. El interés de esa apariencia no será más que un subterfugio para hacerme visible a través de mi muerte...” (DTI, 63).

Lo interesante es que la consideración que de sí misma –como “apariencia” o “subterfugio”– expone el personaje en términos de fantasmagoría, es extendida a todo lo que piensa o dice¹⁴: “(…) Su rostro [el del pintor] **absurdo como todo lo que yo hablo y pienso. He dicho siempre absurdos. Decir absurdos es crear...** (DTI, 63)”. Y si se considera que a lo largo del texto ella identifica sus palabras y personajes como pensamientos-pájaros producto de sus sueños que se desvanecen cada mañana, si se considera que al final del texto ella misma ve su vida como sucesión de absurdos, pájaros y sueños y, en fin, como una aventura (“Esta mañana sentí demasiada fatiga, casi no pude dormir en la noche formando la aventura”, DTI, 121), el lector debe entender entonces, que todo lo que lee, es decir el texto de la novela como tal, se halla en ese nivel de posible irrealidad (que se supone es lo que ella dice y piensa):

(...) Adoro los absurdos: Mi vida es un absurdo. Yo misma no soy más que un absurdo. (DTI, 113).

Todo lo que ha sucedido, esta aventura, parece tan irreal y peor que irreal innecesaria. En lugar de unirme a la vida el vacío parece romper mi relación con todo lo existente. (DTI, 115).

Ella y –en un juego de espejos y yuxtaposición del pasado y el presente– el pintor, quien la ve niña desde el sueño a través de una ventana (en la tercera parte),

¹⁴ A lo largo de la novela, el personaje enuncia que sus pensamientos-pájaros son o vienen del sueño. El resaltado es nuestro.

tal como ella lo vio desde la ventana del sueño pasar por su calle (en la primera parte), son también producto de un intento de búsqueda artística de una vida con sentido. Pues de haber sido posible el amor entre los dos (no lo es porque él es un sueño de ella), ella habría dejado de ser su propio sueño y a través de él habría accedido a otro nivel de realidad al ser soñada por alguien más...

(...) Yo tendría importancia en su vida, no por mí misma, sino por el valor de existir en usted. (DTI, 112).

¿Por qué soñar? (...)

Quiero soñar, Quiero vivir. (DTI, 74).

(...) Mis pájaros tendrán que suicidarse al amanecer. Medianoche perdida, ser unos hermosos cadáveres frente a la pared de razonamientos lógicos... (DTI, 65).

(...) Esta mañana sentí demasiada fatiga, casi no pude dormir en la noche formando la aventura. (DTI, 121).

Usted se convencerá de que nunca existió.

El alba.

Usted ya no existe. (DTI 114).

Vértigo, fusión de realidad e irrealidades, de temporalidades que se cruzan y se refractan como en una espiral ante los ojos del lector, en un efecto que puede evocar en él el *Aleph* borgiano.

En ese orden de ideas, en esa espiral de imágenes, símbolos y cruce de tiempos que es *Dos tres inviernos*, las apreciaciones en torno a los rostros conforman una imagen particularmente reiterada y llamativa para el tema que se está tratando aquí. El rostro como signo básico y visible de la identidad, y de la interacción con el otro, aparece constantemente indefinido, borroso, a punto de diluirse en la oscuridad, el sueño o la lluvia:

(...) No veré nada y mi rostro rayado en grises estará suavizado por la oscuridad... (DTI, 41).

(...) Estoy aquí, esperando el amanecer. Aturdida con mi rostro estancado en la semipenumbra que precede al alba (...) [En la madrugada] mi rostro ha permanecido en la ventana, descompuesto y cadavérico... (DTI, 32).

Aun más, el rostro del personaje, en lugar de reflejarse en un espejo, es muchas veces absorbido por los muros y pilastras: “Mi rostro estará desollado en el friso del pilar y mis pies apoyados en la cornisa” (DTI, 48), simbolizándose con esta incapacidad para reflejarse tanto la imposible y dolorosa concreción de la identidad en la mujer protagonista como el carácter ficcional de la misma.

Por vía de ese tipo de simbolizaciones, se hacen presentes y se explican la soledad y la melancolía. No hay posibilidad de relación, pues no hay un yo desde el cual entablarla. Se trata de la experiencia del nihilismo desde la indeterminación del objeto concreto de la nostalgia y la incertidumbre del tiempo futuro. En virtud de lo cual el personaje se ve a sí mismo siempre diluyéndose, a punto de difuminarse. El discurrir de la conciencia deviene tortuoso, en una proliferación caótica de pensamientos y ensoñaciones, una experiencia psicológica sometida al azar y a los cambios constantes de sentimientos y de expectativas. Dicho al revés: la sensación de difuminación en el personaje se debe a la carencia de identidad, en el contexto de un mundo donde no hay metarrelatos a los cuales referir sus experiencias. Éstas quedan abiertas al azar, a la total relatividad, en la que las opciones del mundo real se trivializan por la equivalencia de modas e ideas bajo la lógica del mercado¹⁵ y, junto con el ser, se disuelven en el aire:

(...) 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
 (...) Definida por trivialidades e istmos. (DTI, 102).

De tal modo que, a la postre, ni siquiera el arte –que había sido considerado por el personaje como posibilidad de “organizar” o dar coherencia al mundo, que podría, como el amor, encender su pasión por la vida, y por tanto de dotarlo de una posible identidad individual– le abre la posibilidad de existencia plena. De ella misma “Sólo queda una visión, leves reflejos”. (DTI, 63). En resumen, la crisis del mundo moderno es también vivida por el personaje como prohibición de soñar, de “soñar y amar y vivir”. (DTI, 69). Prohibición que se expone incluso en mayúsculas sostenidas “SE PROHÍBE SOÑAR”. (DTI, 67).

De esa manera cobra sentido el epígrafe tomado de Eugène Ionesco: “los que no logran construir una obra de arte, o simplemente un pedazo de muro aislado, sueñan, mienten o se representan comedias a sí mismos”. A lo que habría que agregar que, como se vio en líneas anteriores, esa imposibilidad se halla luctuosamente vinculada a la melancolía, al tedio y a la angustia existencial. El ser permanece a la intemperie, en el frío de la orfandad; no lo ampara ni lo que es de Dios ni lo que es del hombre. “(...) El vacío rompe mi relación con el mundo creado por manos y mentes humanas (...) Vivimos (sic.) vidas que se basan en una relación de hechos imaginarios. Hace frío”. (DTI, 115).

¹⁵ Alberto Sierra también expresa esta concepción a través del personaje, desdoblado sintomáticamente para el tema de la identidad que aquí nos interesa en su obra teatral *El mito*, de 1964: “Hoy importa una mentalidad económica, es un criterio que aparta la mirada de todo lo que es humano y la fije en cambio deslumbrada en un dinamismo vacío”. (Alcaldía Mayor de Cartagena: 1994, 109).

Pero al tenor de la carta que el personaje le envía al autor, el lector se ve obligado a cuestionar tanto el estatuto de la realidad como el de la ficción¹⁶. Pues al tiempo que se reconoce como criatura salida de la mano de un escritor, se sabe irreal como un sueño y postula su muerte al acabar el libro, haciendo de las tapas del mismo el muro que le impide pasar a la realidad externa donde está el autor: “La aventura no ha servido par nada. Vuelvo a estar frente al muro contra el que me lanzo nuevamente...” (DTI 121); “(...) Esta carta no es inventada, es real. La he copiado íntegramente del libro de los sueños. Le ruego me excuse”. (DTI, 122).

La respuesta del autor, subrayando el fin malogrado del personaje le da otra vuelta de tuerca al cuestionamiento que de la realidad hace el texto. En todo caso, su respuesta en apariencia atemperada, racional y conclusiva, nos lo muestra, antes que tranquilo, en una lucha por sacarse de encima, aún después de la catarsis de la escritura, esa suerte de alimaña que es el personaje, a estas alturas lo más parecido a un túnel en espiral que conecta diversos planos de realidades e irrealidades.

Una puesta en abismo que, de nuevo, conecta con la crisis de la representación como tema central en *Dos o tres inviernos*. A través del propio personaje y por la disposición de las referencias intertextuales, el recurso al género epistolar (las carta 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 Alberto Sierra hacer de su novela una reflexión acerca de la novela como tal. Exposición de las costuras del texto que se remata con las notas complementarias, donde se explicitan los códigos artísticos que lo estructuran. Puesta en cuestión del estatus de realidad o de ficcionalidad que se les debe conferir tanto al personaje, como al autor y al texto físico que el lector tiene entre las manos.

La ciudad poetizada: esa Cartagena de Indias donde llueve. Y nieva

En general, la Cartagena de *Dos otros o tres inviernos* corresponde en términos históricos a la de la década del cincuenta e inicios del sesenta. Comprende espacialmente el centro histórico y, hacia la parte final del texto, el incipiente

¹⁶ Si se siguiera otra línea de sentido, sugerida por la carta de la protagonista al autor en el cierre de la novela, se tendría que ella recuerda como un primer invierno benéfico (anterior al texto y al cual se alude implícitamente al comienzo de la novela), la época de amor que vivió a los quince años. Del mismo modo habrían pasado desde entonces, por lo menos dieciocho años; en consecuencia la mujer tendría al momento de la narración unos treinta y tres, por lo que su estado de postración aparece más dramático. De allí podríamos concluir que el cuerpo de la novela sería también una larga carta del personaje al autor real, o por lo menos resultado de una conversación o confesión hecha desde el sueño, la imaginación o la realidad “normal”, la metaficción novelesca. Como puede verse, con esa otra interpretación “más lineal”, se continúa bajo los efectos de la metaficción. En todo caso, la mancha que tendrá su corazón al llegar el invierno (DTI, 23), funcionaría igualmente como imagen de la pérdida de la capacidad o disposición para ser y amar del personaje.

sector turístico de Bocagrande. En efecto, en ese período la ciudad experimenta una ampliación y diversificación de su de su infraestructura económica (Báez y Calvo: 2000, 73-74), paralelas a un crecimiento demográfico y urbanístico, que lleva al poblamiento del actual sector turístico de Bocagrande y el residencial de Manga (Samudio, 2000, 168).

En la novela los recorridos espaciales están muy ajustados al plano real de Cartagena. Por ejemplo, se da la ubicación bastante precisa de la vivienda donde estaría la habitación de la mujer protagonista, en el centro, en la calle de “La Amargura”. Aparece también el mercado público de Getsemaní, en ese momento ocupando el lugar del actual Centro de Convenciones. La Torre del Reloj es evocada constantemente como punto de referencia de los andares del personaje dentro y hacia fuera del recinto amurallado; se menciona la ubicación de la estatua del fundador español de la ciudad, Pedro de Heredia, en un redondel que hoy ya no existe, frente a La Torre del Reloj, y del que se pasaba al Camellón de los Mártires.

Sin embargo, gracias a la imaginación literaria con la cual el autor la transfigura poéticamente, Cartagena es en *Dos o tres inviernos*, mucho más que un escenario. Siguiendo la influencia de Lawrence Durrell en *Justine*, la ciudad se somete, bajo la pluma de Alberto Sierra, a un proceso de ficcionalización y evocación tal, que sus calles, sus casas, parques, playas, murallas y gentes son investidas con las cargas emocionales, los deseos, destellos de alegría y derrotas constantes de la mujer protagonista:

La ciudad se fatigaba, se volvía densa. Me sentí más fatigada aún que la ciudad y adopté un aire de connivencia que me aisló por completo del mundo exterior para sumirme en sueños con olor a podrido... (DTI, 88).

Sentía la ciudad en mi rostro. Se afirmaba en mi mente y notaba que ahora la amaba más que nunca, más que al mundo, más que a mí misma... (DTI, 95).

Este transitar por calles angostas, me recuerda calles angostas de mis sueños. (DTI, 100).

La ciudad, en trance de siempre inconclusa y desordenada modernización, es un organismo vivo representado con sus bellezas¹⁷, con sus lugares de reunión

¹⁷ La novela tiene momentos de lirismo sólo posibles en contextos urbanos con sus posibilidades de encuentros fugaces y el anonimato: “(...) La calle comenzó a iluminarse y se iluminó el bar y la oficina de correos y mi rostro y tres rostros cercanos a mi mesa y otros rostros y otros rostros olvidados se iluminaron y me inventé varios rostros que también se iluminaron y todo fue una confusión bellísima de rostros alumbrados y prismatizados. (DTI, 83)”.

como “El bar del Sol”, pero también con sus lacras: la miseria, la soledad y el hambre. Una ciudad que pare hijos desarraigados y menesterosos, material y espiritualmente:

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. Los fetos acuclillados en vientres agotados se internarán clandestinamente en vísceras deterioradas. 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 media noche. El sexo de la ciudad se internará por laberintos empapados por el viento, desde donde se podrá divisar la aridez onírica de la tierra. Los hombres muertos de hambre se estremecerán hilvanado su última convulsión... (DTI, 68).

Es una Cartagena lluviosa a la vez real y metafórica, impregnada de afectividad o literalmente absorbida con voluptuosidad poética: “(...) Un puerto que es una ciudad forrada en piedra y sal y arena y mar. Por un instante creí que la ciudad iba a derretirse. Con mis dedos raspaba el salitre y lo llevaba a mi boca. Acidez maravillosa de una ciudad derretida en mis labios”. (DTI, 89).

De hecho, el estancamiento¹⁸ existencial y la melancolía, que llevan a la mujer protagonista a enroscarse en sí misma, ante “el aprisionamiento irremediable” de “su ser” (DTI, 122) dentro su “masa craneana”, dentro de la ficción novelesca y en la imposibilidad de una salida, son simbolizadas en términos de una suerte de estado de hibernación. Hasta el punto de que en la tropical, en la caribeña pero lluviosa Cartagena de *Dos o tres inviernos*, no ha caído sólo lluvia¹⁹, sino también nieve:

¹⁸ “(...) Y yo me alejo para siempre de estas cosas. De la ciudad, de los charcos de agua verdosa, del aire sucio, del amor, del amor de mi imagen difusa sobre el puerto”. (DTI, 89).

¹⁹ He ahí uno de los modos por los que se fusionan la simbología del invierno y la transfiguración poética de la ciudad. “Mi corazón estará manchado al comenzar el invierno”, es la oración que abre la novela y marca el clima de yuxtaposición de tiempos e imágenes plurisemánticas. Sometido a un proceso onírico de fusión con el ánimo y las disquisiciones del discurrir psíquico de la protagonista, podría entenderse que el invierno anunciado por la primera frase de la novela estará dado por la aparición del pintor, personaje por quien ella intentará lanzarse al exterior y tratar de recuperar el sentido del amor. En esa medida, el invierno anterior al segundo, al que se espera, podría entenderse como nefasto, causante de la mancha que estará en el corazón de la protagonista a la llegada del segundo. Mancha que es incapacidad para amar, para conseguir cualquier objetivo en la vida, para hallar un modo de encontrarse a sí misma y a los otros. Obturación de la identidad propia y con ella de la posible capacidad de relacionarse.

No llueve muy fuerte. La llovizna me asfixia. La ciudad está en tinieblas...

(...) Nunca más la luna se colgará de la ciudad. La ciudad estará suspendida en el vacío. (DTI, 115).

De mi sólo queda ya un silencio impotente. No volverá a nevar sobre mi calle. (DTI, 75).

Conclusión

Sería imposible, y esa no es la intención, demeritar un ápice la trascendencia e importancia de reconocer o exaltar la capacidad estética de una literatura propia de la región Caribe colombiana cumplida por aquellas obras que, con justicia, son canónicas, pues permiten explorar las ricas y complejas relaciones entre identidad cultural propia e innovación formal, en lo que va de la década del cincuenta hasta finales de la década del sesenta; hecho implicado en el concepto de transculturación narrativa.

El punto es que gran parte de la crítica colombiana debería considerar más en serio, que lo urbano, antes que una condición meramente territorial, es una espacialidad relacionada con un estilo de vida definido por una red de relaciones precarias y no territoriales que sobrepasan la tradicional definición de la ciudad como aglomeración poblacional y de edificaciones (Delgado: 1999). *Dos o tres inviernos* obliga a ese sector de la crítica nacional a pensar que, para que la gran novela urbana se diera en Colombia –con su abordaje de la crisis de la modernidad y el uso específico que hace de las técnicas de la modernidad literaria mundial del siglo XX– no era necesario esperar la década del setenta, ni la experiencia de lo urbano en los personajes literarios y novelas que transcurren o se escriben en Bogotá, ni en esa década, o la del ochenta, como dan por sentado varios críticos (Giraldo: 2001; Pineda: 1995; Valencia Solanilla: 2000).

Valencia Solanilla (2000), por ejemplo, reconoce esa otra implicación de lo urbano vivido y expresado como una vivencia imaginaria antes que territorial; en este marco, el elemento revelador de la crisis de la modernidad en la novela está dado por la manera como esa caótica urbe (Bogotá, anónima, escindida, nocturna, sucia inmensa) es asumida por el protagonista de la novela “(...) la carencia de utopías y el desgano por todo tipo de acción”. (2000: 280). Sin embargo, el análisis de la novela colombiana efectuado por este crítico, mantiene en el fondo el presupuesto de que en Colombia, el surgimiento de la gran novela urbana, según su criterio representada por *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero, sólo ha sido posible en una gran ciudad masificada, Bogotá²⁰:

²⁰ Ese mismo presupuesto se mantiene en el análisis de Figueroa Sánchez (2000: 238 y s.s.) en la misma compilación. Allí analiza la obra de Luis Fayad, escrita desde 1968, a la que destaca como una obra

Históricamente, esta novela (*Sin remedio*, 1984) es la primera gran novela urbana de la crisis de la modernidad en Colombia aunque existan algunos antecedentes notables en obras como *Aire de tango* (1973) de Manuel Mejía Vallejo, *¡Qué viva la música!* (1975) de Andrés Caicedo, *Los parientes de Esther* (1978) de Luis Fayad, *Hojas en el patio* (1978) de Darío Ruiz Gómez, *Falleba* (1979) de Fernando Cruz Kronfly y (sic.) la trilogía *Fémica Suite* (1977-1983) de Rafael Humberto Moreno-Durán, para citar las que a nuestro juicio encaran de manera directa y con mayor riqueza literaria el fenómeno que venimos estudiando [el de la crisis de la modernidad]. (Solanilla: 2000, 279).

De hecho, las novelas del Caribe colombiano que aparecen como posible antecedente en la nota al pie del citado texto de Valencia Solanilla, en realidad son contemporáneas de *Sin remedio*; una es *El patio de los vientos perdidos* (1984) de Roberto Burgos Cantor que, claro, tematiza la transición de lo tradicional a lo moderno²¹.

Dicho lo anterior, se puede como mínimo, calificar de miope a la crítica literaria nacional que, en conjunto, ignora el desarrollo tan particular que hace la novela *Dos o tres inviernos* con respecto a la problemática identitaria central de la época, al plantearse, no en términos de tradición y modernización, sino en términos de la crisis misma de la modernidad, expresada en un personaje cuya sensibilidad es totalmente urbana; crisis que se expresa en la fragmentación del relato, en su tendencia a la dispersión onírica más que la unidad lógica, y la atmósfera de melancolía, soledad y tedio de la obra. Todo esto ligado al empleo de las técnicas de exposición del fluir contradictorio del pensamiento y las emociones a través del monólogo interior, los ambiguos soliloquios, y la puesta en abismo, merced a las posibilidades del uso de la metaficción, significando así, por un lado la crisis de la representación, esto es la incapacidad de los lenguajes (de la ciencia, la religión, la política y el arte) de dar coherencia o un marco de referencia a los seres humanos y, por otro lado, la consecuente dificultad de los sujetos para constituirse como individuos (recuérdese el epígrafe tomado de Sierra para este ensayo).

Sin duda, lo expuesto nos confronta con las múltiples posibilidades de goce estético que provee la lectura de *Dos o tres inviernos*. Es una novela que interpela a cada lector para que proponga sus propios recorridos interpretativos,

que trata la cuestión de la modernidad, no como el conflicto del paso de lo tradicional a lo moderno, sino, y siguiendo la terminología de Néstor García Canclini, como “un desacuerdo entre modernismo cultural y modernización económica”. (238-239). ¿Ciudad tematizada por Fayad?: la masificada y caótica Bogotá.

²¹ La otra, sólo mencionada por su nombre, es la novela de Alberto Duque López *El pez en el espejo*.

para que experimente el saludable vértigo de no ver limitada su visión de la vida a esa extrema reducción del universo llamada abusivamente “la realidad”. Es una propuesta estética que lleva a Alberto Sierra a explorar la novela urbana en Colombia, desde la década del sesenta del siglo XX, en una pequeña ciudad del Caribe donde, también, gracias a su imaginación e intuición estéticas, cae la nieve. En resumen, propuesta estética y temática que hace de *Dos o tres inviernos* una novela diferente a las novelas colombianas de la época de su publicación, y extraordinariamente vigente hoy, a principios del siglo XXI.

Bibliografía

• Obras citadas de Alberto Sierra

Dos o tres inviernos (1964). Cartagena de Indias: Ediciones Modernas (Prólogo de Alberto Duque López). Premio Extensión Cultural de Bolívar 1963; Premio Editorial Tercer Mundo.

Dos o tres inviernos (1994). Cartagena de Indias: Edición “especial, numerada y limitada”. Realizada por Gustavo Taylor (Conserva el prólogo de Duque López y agrega, a modo de segundo prólogo, la nota crítica de Jorge Zalamea. Suprime el epígrafe de Constantino Cavafis que aparece en la primera edición).

Dos o tres inviernos (1996). Cartagena de Indias: Ediciones Heliógrafo Moderno (Conserva los dos prólogos, y restituye el epígrafe de Cavafis que aparece en la primera edición).

[Hechas las salvedades anotadas, cabe señalar que las ediciones segunda y tercera, constituyen facsímiles de la primera edición].

El mito (1994). En: *Teatro cartagenero contemporáneo*. Alcaldía Mayor de Cartagena- Instituto Distrital de Recreación, Cultura y Deporte.

Ojo desnudo en espiral (1976). Cartagena de Indias: Ediciones Modernas.

• Bibliografía de apoyo

Alcaldía Mayor de Cartagena (1994). *Teatro cartagenero contemporáneo*. Cartagena de Indias: Alcaldía Mayor de Cartagena-Instituto Distrital de Recreación, Cultura y Deporte.

Báez Rodríguez, Eduardo y Calvo Stevenson, Haroldo (2000). “La economía de Cartagena en la segunda mitad del siglo XX: diversificación y rezago”. En: *Cartagena de Indias en el siglo XX*. Haroldo Calvo Stevenson y Adolfo Meisel Roca (Ed.). Bogotá: Banco de la República-Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Castillo Mier, Ariel (2006). “La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio”. En: *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Barranquilla, Colombia: Julio-Diciembre.

- Delgado, Manuel (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- Díaz Quintero, Jaime (2002). *Historia del teatro en Cartagena: de la Colonia a nuestros días*. Cartagena de Indias: Instituto Distrital de Cultura.
- Figuroa Sánchez, Cristo Rafael (2006). “El universo narrativo de Roberto Burgos Cantor y el poder generador de la escritura”. En: *Cuadernos de Literatura*. Volumen 2 N° 3. Enero Junio.
- Giraldo, Luz Mery (1994). *La novela colombiana ante la crítica. 1975-1990*. Cali: CEJA. Universidad Javeriana.
- _____ (1995). *Fin de siglo. Narrativa colombiana*. Cali: CEJA. Universidad Javeriana.
- _____ (2001). *Ciudades escritas: Literatura y ciudad en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Magris, Claudio (1993). *Anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barcelona: Península, 1993.
- Menton, Seymour (1978). *La novela colombiana: planetas y satélites*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Pineda Botero, Álvaro (1990). *Del mito a la postmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Pineda Botero, Álvaro (1995). “Novela ¿urbana? en Colombia: viaje de la periferia al centro”. En: *Colombia: literatura y cultura del siglo XX*. Isabel Rodríguez Vergara (ed.) Washington: OEA/OAS.
- Rama, Ángel (1982). “Los procesos de transculturación narrativa en América Latina”. En: *La novela latinoamericana. Panoramas, 1920-1980*. Bogotá: Procultura.
- Rodríguez Cadena, Yolanda (2005). “De la ruina a la soledad en *Respirando el verano*”. En: *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Barranquilla, Colombia, enero-junio.
- Rojas Herazo, Héctor (1976). “Esquela sentimental de Cartagena de Indias” En: *Señales y garabatos del habitante*. Bogotá: Colcultura.
- Saenger, Paul (1995). “La separación de las palabras y la fisiología de a lectura”. En: *Cultura escrita y oralidad*. David R. Olson y Nancy Torrance (Comps.) Barcelona: Gedisa.
- Samudio Trallero, Alberto (2000). “El crecimiento Urbano de Cartagena en el siglo XX: Manga y Bocagrande.” En: *Cartagena de Indias en el siglo XX*. Haroldo Calvo Stevenson y Adolfo Meisel Roca (Ed.). Bogotá: Banco de la República-Universidad Jorge Tadeo Lozano. Pp. 71-136.
- Vega Bedoya, Wilfredo Esteban (2005). “La saga de Cedrón: la escritura de la decadencia del orden comunal”. En: *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Barranquilla, Colombia, enero-junio.
- Williams, Raymond (1981). *Una década de la novela colombiana, la experiencia de los 70*. Bogotá: Plaza & Janés.
- _____ (1992). *Novela y poder en Colombia 1844- 1987* (Segunda ed.). Bogotá: Tercer Mundo.