



KEVIN ALEXIS GARCÍA

RAICES DE LA MEMORIA

Ficción y posmodernidad
en **Roberto Burgos Cantor**



Universidad
del Valle

Programa  Editorial

¿No era acaso la posmodernidad la vanguardia que destruía los grandes relatos? Este estudio evidencia la necesidad de entender las teorías de las corrientes artísticas como tentativas que siempre podrán ser rebasadas por los creadores, tal como lo ha hecho Roberto Burgos Cantor.

Como si se tratara de una contradicción realizada, *La ceiba de la memoria* es una Novela Total Posmoderna que integra en un estado superior sus creaciones anteriores, las cuales hoy se comprenden como partes de una totalidad de su ficción que alcanza su mayor manifestación en *La ceiba*, como ocurrió con García Márquez cuando publicó *Cien años de soledad*. La obra de Roberto Burgos es Total tal como entendió Sábato este tipo de ficción: aquella novela que puede dejar testimonio de la exterioridad del mundo e igualmente describir el cosmos interior y las regiones irracionales del ser humano. Pero frente a las obras totalitarias del Boom *La ceiba* constituye otra expresión, es deliberadamente abierta y metaficcional. Su tiempo está impregnado por la estética del pensamiento posmoderno que entiende el mundo como texto y la realidad como construcción discursiva, como objeto edificado desde el lenguaje.

En diálogo con autores como Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Gabriel García Márquez, Aimé Césaire, Derek Walcott y Manuel Zapata Olivella, estudiantes de literatura de pregrado y posgrado, escritores, críticos literarios, historiadores y académicos interesados en las artes y las humanidades encontrarán en esta obra una rica aproximación a los estudios literarios y al ejercicio de la hermenéutica: arte y pasión por interpretar.



RAICES DE LA MEMORIA

Ficción y posmodernidad
en **Roberto Burgos Cantor**



Colección Humanidades
Literatura

KEVIN ALEXIS GARCÍA

Comunicador Social y Magister en Literaturas Colombiana y Latinoamericana de la Universidad del Valle. En esta institución se desempeña como Docente de la Escuela de Comunicación Social. Es cofundador del Centro Virtual Isaacs, un centro de investigación para la recuperación del patrimonio artístico y humanístico del Pacífico colombiano. Fue editor general del periódico *La Palabra* y Director de la revista *Nexus Comunicación*. En la actualidad dirige la revista de periodismo literario Ciudad Vaga. Investiga en las escrituras narrativas transversales y fronterizas: Literatura, Periodismo, Historia, sus encuentros y desencuentros, sus diálogos estéticos, sus préstamos e influencias. Sobre estas áreas ha desarrollado una trayectoria simultánea de creación e investigación, líneas por las que ha obtenido diversas distinciones.

KEVIN ALEXIS GARCÍA

RAICES DE LA MEMORIA

Ficción y posmodernidad
en **Roberto Burgos Cantor**



Colección Humanidades
Literatura

García, Kevin Alexis
Raíces de la memoria : ficción y posmodernidad en la
narrativa de Roberto Burgos Cantor / Kevin Alexis García. --
Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2014.
164 p. ; 24 cm.-- (Colección artes y humanidades)
Incluye índice onomástico
1. Burgos Cantor, Roberto, 1948- Crítica e interpretación
2. Ensayos colombianos 3. Novela colombiana - Historia y
crítica I. Tít. II. Serie.
Co860.4 cd 21 ed.
A1437406

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Universidad del Valle
Programa Editorial

Título: *Raíces de la memoria. Ficción y posmodernidad en Roberto Burgos Cantor*

Autor: Kevin Alexis García

ISBN: 978-958-765-098-3

ISBN PDF: 978-958-765-413-4

DOI: 10.25100/peu.60

Colección: Humanidades - Literatura

Primera Edición Impresa febrero 2014

Edición Digital junio 2017

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Javier Medina Vásquez

Director del Programa Editorial: Francisco Ramírez Potes

© Universidad del Valle

© Kevin Alexis García

Diseño de carátula y diagramación: Hugo H. Ordóñez Nievas

Fotografía de carátula: Leidy Yulieth Montoya

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación (fotografías, ilustraciones, tablas, etc.), razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, junio de 2017

CONTENIDO

CAPÍTULO 1

ENCUENTRO CON UN SEMBRADOR DE CEIBAS	15
EL ARTE DE JUSTIPRECIAR	18
RECEPCIÓN CRÍTICA DE <i>LA CEIBA DE LA MEMORIA</i> : HORIZONTES SUGERIDOS, CAMINOS INEXPLORADOS	20

CAPÍTULO 2

SEÑAS PARTICULARES DE ROBERTO BURGOS CANTOR	25
LA INFANCIA, GAITÁN Y LA CONCIENCIA DESCONCERTADA	26
LA UTOPIA EFERVESCENTE	28
SÁBATO: DERROTERO INTELLECTUAL	30
LO AMADOR: EL NACIMIENTO DE UN AUTOR	32

CAPÍTULO 3

CONSIDERACIONES SOBRE NOVELA E HISTORIA	37
EXPERIENCIA TESTIMONIAL Y FUENTE DE AUTORIDAD	37
EL ARTEFACTO LITERARIO	38
LA HISTORIA: UN DIÁLOGO ENTRE EL PRESENTE Y EL PASADO	40
LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA	45
NOVELA HISTÓRICA EN COLOMBIA	47
LA «DISTORSIÓN» HISTÓRICA Y EL «ELEMENTO AÑADIDO»	49

CAPÍTULO 4

HISTORIA Y FICCIÓN DEL PUERTO NEGRERO	51
EL COMERCIO DE NEGROS EN CARTAGENA	51
LA CREACIÓN FICCIONAL DE UN MUNDO ESCLAVISTA	55

CAPÍTULO 5

LA CEIBA: TEJIDOS Y REPRESENTACIONES HISTÓRICAS	59
EL TRANSPORTE: CUERPOS AL CARBÓN EN MAR ABIERTO	59
VIOLENCIA Y DESARRAIGO EN EL NUEVO MUNDO	61
LOS MECANISMOS DE DECULTURACIÓN	61
IMPOSICIÓN Y DESPOJO	70
RESISTENCIA Y REBELDÍA	74
HETEROGENEIDAD Y TENSIONES DEL NUEVO MUNDO	76

CAPÍTULO 6

LA NOVELA ES FORMA: EL ELEMENTO AÑADIDO	81
LOS CUATRO TIEMPOS DE LA CEIBA DE LA MEMORIA	81
LA DIMENSIÓN NEOBARROCA	87
LA ESCATOLOGÍA COMO CONCIENCIA DE AUTOR	89
LOS NIVELES DE LA HISTORIA	92
EL ELEMENTO COMPLEJO: LOS RELEVOS DEL NARRADOR Y LA VARIACIÓN DINÁMICA DE PUNTOS DE VISTA	94
LA SUBVERSIÓN DEL ACTO FALLIDO	97
LA TRANSPARENCIA DE LA MÁSCARA: AUTOCONSCIENCIA Y METAFICCIÓN	98
EL LENGUAJE COMO PERSONAJE: AFIRMACIÓN Y DUDA DE LA PALABRA	105
METÁFORA LITERARIA: LA MEMORIA COMO CEIBA	113
UN PUENTE: DOS VASOS COMUNICANTES	116
UNA MEMORIA COMPARTIDA: CHANGÓ EL GRAN PUTAS	120

CAPÍTULO 7

LA CEIBA DE LA MEMORIA: EXPRESIÓN POSMODERNA DE LA NOVELA TOTAL	125
EL MUNDO EXTERNO: LA CIUDAD COMO PERSONAJE	127
LAS RAÍCES DE LA CEIBA	129
CARPENTIER: CONSIDERACIONES PARA NOMBRAR LATINOAMÉRICA	129
EL MUNDO INTERNO: HETEROGENEIDAD DE LA CONCIENCIA	131
EL ESCRITOR EMANCIPADO: DESCENTRAR EL CENTRO	133

CONCLUSIÓN	135
------------	-----

ANEXOS	139
--------	-----

REFERENCIAS	155
-------------	-----

ÍNDICE ONOMÁSTICO	169
-------------------	-----

«De repente lo que ocurre en las aventuras artísticas es que uno mantiene la tensión de una ambición que nunca se logra. En perseguirla se va la vida y tal vez nadie es consciente de su logro, lo cual es una fatalidad pero también una cura».

«La presencia de la literatura es una señal de optimismo. En el peor de los casos será un testimonio más de la resistencia».

Roberto Burgos Cantor

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

AGRADECIMIENTOS

Toda realización es el producto de un esfuerzo al que a su vez han acudido muchos pequeños esfuerzos. Esta investigación no se habría realizado si Darío Henao no me hubiese transmitido su pasión por la Novela Histórica y por la presencia africana en América; lo hizo compartiendo sus hallazgos en el tema y sus lecturas más notables: *Changó, el gran putas*, esfuerzo memorable de Manuel Zapata Olivella Y *Casagrande y Senzala*, trabajo apasionante de Gilberto Freyre.

Mis agradecimientos para Roberto Burgos por esa portentosa capacidad para escribir y esa notable sensibilidad para escuchar; por crear el mundo literario que he habitado desde los últimos años y por compartir su sensación de que el escritor se realiza cuando, luego de haber creado su mundo imaginario, un lector declara en él su residencia. A Elicenia Ramírez siempre agradeceré su permanente voluntad de lectura, sus apreciaciones sugerentes y su estímulo constante para que este documento llegara a puerto. Ariel Castillo, desde Barranquilla, brindó horizontes para leer *La Ceiba* y siempre manifestó su colaboración con esta iniciativa. Gabriel Ruiz cada mañana se levanta a actualizar gratuitamente NTC (*Nos Topamos Con*) y muchas veces se topó con textos que ayudaron a este trabajo y muchas veces me los entregó de sus propias manos. A Yohana Vélez agradezco sus transcripciones cuidadosas y su colaboración en la organización de material. La Escuela de Estudios Literarios siempre estuvo atenta a estimular mis emprendimientos literarios. Cuando la investigación me sugería un nuevo autor la Biblioteca de la Universidad del Valle me sorprendió con su despensa llena, y a ella, que es esfuerzo de muchos esfuerzos, y a su equipo de trabajo manifiesto mi gratitud. Cuando tenía cinco años Julio César García (*mi tío*) dedicó sus descansos del mediodía durante 24 meses para enseñarme a leer, luego para leer juntos; desde entonces leo. Finalmente, Liliana Arias siempre ha estado presta a brindarme todo su apoyo. A ellos este trabajo, mi gratitud y mi afecto.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

*«Nuestra Ceiba, nuestros árboles,
vestidos o no de flores, se tienen que
hacer universales por la operación de
palabras cabales».*

Alejo Carpentier

*«Hay una fuerza exultante, una
celebración de la buena fortuna, cuando
un escritor se reconoce como testigo
del amanecer de una cultura que se
está dibujando a sí misma rama por
rama, hoja por hoja, en esa alborada de
autodefinición».*

Derek Walcott

*«Era un orfebre de la palabra.
Incluso en sus momentos oscuros, que
no son pocos, el lector tiene la sensación
de estar frente a algo que lo supera, de
estar leyendo algo diferente a todo».*

Laura Vaccaro,
a propósito de Saint John Perse.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

ENCUENTRO CON UN SEMBRADOR DE CEIBAS

Una mañana de agosto de 2007 llegó a mis manos un paquete con cinco novelas que serían presentadas en la Feria del Libro Pacífico. Debía escribir un artículo para el periódico La Palabra anunciando sus lanzamientos y, adicionalmente, reseñar una de las obras. Toda selección es por naturaleza un acto de exclusión, debía escoger la novela que por sus calidades literarias mereciera el destaque especial.

Entre el paquete sobresalía un volumen de 410 páginas, de autoría de un escritor del Caribe llamado Roberto Burgos Cantor. De entrada llamó mi atención que la obra no hiciera concesiones con las convenciones del mercado editorial: doblaba en extensión a sus compañeras, situación que la ponía en desventaja para su reseña en los medios, ya que demandaba mucho más tiempo su lectura. Se llamaba *La ceiba de la memoria*, y en su tapa, sobre un fondo azul, reposaba un par de manos negras, acompañadas de otras dos manos blancas. Ambas lucían unidas por una cadena delgada, con las uñas cuidadosamente embellecidas. Más adelante, comprendería, por el sentido de aquella composición, que el diseñador no había leído la obra.

La novela había pasado prácticamente inadvertida durante su primer lanzamiento en la Feria del Libro Bogotá; los medios enfocaron sus cámaras en las promesas de los escritores jóvenes y Roberto Burgos Cantor no era uno de ellos. Aunque compartía las pretensiones de nuestros grandes narradores del continente, tampoco era lo suficientemente viejo para ser presentado como perteneciente a la generación del Boom latinoamericano. Confundida, la prensa no encontró una categoría para clasificar la obra.

Inicié su lectura y las exigencias parecían aumentar, *La ceiba de la memoria* no dispone un índice que sugiera un horizonte. Los títulos de los primeros capítulos no ofrecen mucha información y al mejor estilo del Faulkner de *Mientras Agonizo* apenas presentan el nombre de los personajes. Sabía por el contenido de la contracarátula, escrito por Gustavo Bell, un ex vicepresidente y periodista que aún no asocio con literatura, que la novela recreaba la trata de esclavos en Cartagena durante el siglo XVII. El desafío era sumergirse entre olas, líquenes y calles adoquinadas.

Al llegar a *La ceiba*, como un naufrago, me sentí perdido y desconcertado. Pero de a poco, como las olas que besan las playas y acompañan los botes, me encontré en un trayecto. Comprendí que estaba ante la obra de madurez de un escritor libre y con oficio, leal frente a su propia estética y dispuesto a dialogar con un lector que no simpatizara con aventuras fáciles. Desde el inicio la novela ofrecía un uso exquisito del lenguaje y se ramificaba en varias historias como poderosa ceiba de hondas raíces. Mar adentro nos sumergía en el desconocido universo de la Cartagena de los barcos negreros y torturadores españoles, nos embarcaba en un viaje tres siglos atrás, con una escala intencional en Europa durante el siglo XX, deteniéndose en uno de sus mayores lunares: los campos de exterminio nazi.

Me embarqué como lector libre en un viaje que aún no termina. Con emoción titulé la reseña *El último resguardo de la resistencia*. En ella sostuve que Burgos dibuja una ciudad agobiada por la presencia de gobernantes, soldados, curiosos, tentadores de la fortuna, contadores de remesas reales, curas, comerciantes y proscritos de la justicia del Rey. El escritor colombiano nos sumerge en el mundo esclavo a través de las voces de personajes que encarnan entre todos el sometimiento forzado, la compasión y expansión evangelizadora, la reflexión intelectual, el desprendimiento nativo, la obsesión por la escritura y la insurrección libertaria. Señalé que Burgos Cantor supera la condición episódica del relato, convirtiendo la novela en configuradora de la atmósfera de una época, la de la esclavitud y la sumisión, la del encuentro de dos mundos en un tercero desconocido, donde la violencia física es el principal vaso comunicante.

La reseña logró provocar a algunos conocidos que se interesaron por su lectura, pero varios de ellos pronto se sintieron desorientados y prefirieron huir de aquel mundo frondoso. Finalizado el año, me encontré en Argentina, realizando una práctica profesional en El Litoral de Santa Fe. Desde su sala de redacción leí la selección de *Los mejores libros del año* que anualmente promociona Ediciones Semana. Con sorpresa descubrí que no estaba *La ceiba de la memoria*. Seguro de que en aquella novela se escondía un patrimonio de nuestra literatura nacional, justifiqué a una lectura inacabada

su no consideración en aquel balance anual de las letras nacionales. No estaba equivocado.

Pocos días después El País de España publicó una selección de las mejores novelas hispanoamericanas del año, e incluyó por primera vez a la novela de Burgos Cantor. La publicación sostenía que era una de las más destacadas piezas de la literatura nacional en toda su historia, valoraba el hecho de ajustar cuentas con el pasado, e iluminar un momento de la nación sometido a las oscuridades del olvido.

Sólo era necesario esperar las lecturas pausadas y cuidadosas de los lectores simpatizantes de iniciativas exigentes. De a poco la academia y la crítica literaria nacional empezaron a reconocer los valores de *La ceiba de la memoria*. En el Valle Darío Henao, en ese momento Decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, ya la había incorporado para su estudio en el curso de Maestría en Literatura. En el Caribe, Ariel Castillo difundía las virtudes de aquella prosa impecable, y lo propio hacían en Antioquia Pablo Montoya y en Bogotá Cristo Rafael Figueroa.

Durante los primeros días del 2009, en silencio, la novela participaba con otras 624 obras hispanoamericanas en el Concurso Casa de las Américas. Por su prestigio histórico las más selectas plumas de habla hispana participaron en él. En febrero de ese mismo año los jurados le otorgaron el Premio en la categoría de Narrativa José María Arguedas, como mejor obra publicada en los dos últimos años. Cuatro meses después era declarada finalista del Premio Rómulo Gallegos, que posteriormente, no con pocas críticas, ganaría William Ospina, con su novela *El país de la canela*.

Un día antes de su lanzamiento en Cali, entrevisté a Burgos Cantor. Arribé al Hotel Toscana y me encontré con un hombre de sesenta años, de ojos negros y pequeños como dos aceitunas, una corta y dispersa barba blanca y un caminar pausado, como de quien ha vencido al tiempo. Lo saludé con amabilidad, le oculté mi admiración por su oficio literario, y, por el contrario, uno a uno, le enumeré algunos aspectos que consideraba revisables en la novela; le señalé algunos procedimientos que no entendía y le indagué por su proceso de creación. Aquella estrategia de distanciamiento que, usualmente incomodaba a otros autores, en Burgos generaba el efecto contrario. Él escuchaba muy atento como un alumno disciplinado, situación que me avergonzaba por ser su interlocutor. Acto seguido, daba cuenta con toda tranquilidad de las consideraciones que lo llevaron a tomar tal o cual decisión escritural. Su amabilidad y disposición para escuchar no se sentían artificiosas, como aquellas estrategias de mercadeo de algunos escritores, y por el contrario ponía en evidencia que un ejercicio escritural llega a su realización en el momento de diálogo con el lector, en el retorno de las

apreciaciones y las lecturas, señas particulares que desnudan la recepción de la obra. Este trabajo es el producto de un acto de justicia literaria, de un criterio crítico, y de una pasión por el diálogo creativo e intelectual. Es la inmersión en el fruto de un creador de ceibas.

EL ARTE DE JUSTIPRECIAR

Uno de los pilares de la vida de la novela como expresión artística descansa sobre la condición inacabada de las teorías literarias para explicarla. Su naturaleza creativa, su *poiesis*, se alimenta de la permanente posibilidad de expandir las leyes de la ficción, de transformar sus propias cartografías y crear permanentemente mundos nuevos con leyes propias. Ante ello, tal como lo señalara Imbert (1984, p. 35), la crítica literaria tiene un compromiso doble: proponer perspectivas para analizar las obras, y posteriormente, señalar la mutación u obsolescencia de dichas perspectivas. A su vez la literatura vive una doble condición, especialmente frente al progresivo abordaje que en ella hacen especialistas de disciplinas como la historia, la lingüística, la psicología y la pedagogía. Ellos se internan en la literatura y la vivifican; la literatura asume otros roles y se refleja como fuente histórica, problema filosófico, hecho social y objeto cultural. Pero estos abordajes que la enriquecen también la segregan y amenazan con convertirla en simple instrumento dispuesto al servicio de otras disciplinas. Ante esta doble condición, a su vez vivificante y segregadora, la crítica literaria es llamada a restaurar la organicidad de la literatura para justipreciarla; el crítico asume la tarea de señalar el valor de la obra y proponer diálogos con otras obras en la construcción permanente de historiografías que den a conocer las nuevas adquisiciones humanas.

El presente abordaje es el resultado de un apasionante viaje a la raíz de *La ceiba de la memoria*, una novela que como frondoso árbol, terminó propiciando discusiones sobre el arte de la novela, el ejercicio de la crítica literaria, las relaciones entre la historia y la ficción y la tradición literaria latinoamericana.

La perspectiva de mirada

Para establecer las «*maneras de hacer*» crítica analicé algunas obras monográficas, así como algunas investigaciones de doctorado. Busqué extraer aprendizajes acerca de las dificultades que afrontan los críticos y que aquí se intentan sortear. Entre los conflictos encontrados se podrían sintetizar ciertas características.

En algunas monografías los autores portaron marcos teóricos *a priori*, de sus preferencias y usos frecuentes, en los cuales intentaron encajonar las obras, ocasionando fisuras en dicho intento, pues no siempre el modelo teórico fue pertinente con el abordaje que demandaban las piezas. Otros asumieron como condición imprescindible la presentación de una exhaustiva historiografía conceptual de términos teóricos, como demostración de rigor; pero ello, excepto en algunos trabajos destacados, no logró fortalecer en los autores la perspectiva para analizar las novelas. En una tesis de doctorado el investigador halló efectivamente elementos distintivos en su obra de estudio, pero culminó su tarea allí y no propuso para ellos una interpretación; no intentó articularlos a un significado, una tradición literaria, una ideología o una corriente de pensamiento. Algunos críticos ejercieron en otros trabajos un absoluto respeto por los conceptos teóricos de autores consagrados y en ocasiones desaprovecharon oportunidades para proponer nuevas perspectivas o detallar matices, apropiaciones y reescrituras de dichos conceptos. Algunos investigadores fijaron marcos teóricos robustos, pero pareciera que las energías empleadas en esa tarea generaron un desgaste grande antes de entrar a analizar las obras. En ocasiones el crítico presentaba un mosaico de lecturas sobre su objeto, pero, deliberadamente, decidía no proponer una interpretación propia.

Otro crítico empleaba una teoría pertinente, hallaba elementos distintivos en su obra de estudio, describía cómo estaban articulados dichos elementos, pero en el momento de justipreciar tuvo dificultades para elaborar análisis concluyentes y cedió el espacio de su conclusión a otras voces de autoridad sobre su objeto de estudio.

Algunos con mayor experiencia construyeron discursos en los cuales aprovecharon sus capitales culturales para establecer relaciones interesantes y sugerentes, pero muchas de ellas no son propiciadas por la obra en estudio. En algunos de estos casos el crítico queda bien frente al lector y en deuda con la obra que prometió abordar. En este trabajo intentaré sortear estas dificultades. En el capítulo siguiente explicaré cuáles fueron las lecturas de partida y las decisiones sobre las maneras de interpretar la obra, decisiones que me permitieron comprender que asistimos a una versión posmoderna de Novela Total, asistimos la creación de un metarelató literario que busca a su vez combatir otros grandes metarelatos de la literatura latinoamericana.

RECEPCIÓN CRÍTICA DE *LA CEIBA DE LA MEMORIA*:
HORIZONTES SUGERIDOS, CAMINOS INEXPLORADOS

La ceiba de la memoria ha sido recibida con atención por la crítica especializada, en parte porque la Universidad Nacional, en su revista *Palimpsesto*, publicó en su edición de 2005 algunos extractos, llamando así la atención sobre la magnitud de la obra que venía en camino; también porque el investigador Ariel Castillo presentó su lectura crítica sin aún haber sido publicada la novela. Pero serían los concursos *Casa de las Américas*, donde se declaró ganadora y el *Rómulo Gallegos*, donde quedó en segundo puesto, los escenarios que invitarían aún más a su lectura. Entre las diversas miradas a la obra, asumiendo el riesgo de toda síntesis, se podría decir que:

En *La Cartagena no velada de La ceiba de la memoria o el otro rostro del paraíso* Ariel Castillo Mier (2006, p. 233) oficia como crítico y a su vez presentador de una obra hasta el momento desconocida en la literatura nacional. En el texto Castillo Mier enfatiza que su crítica obedece a la lectura del manuscrito original, anterior a su publicación, situación que podría eximirlo frente a algunos cambios editoriales. Sobre la obra señala con acierto, entre otros aspectos, el diálogo que propone el título de la novela con el ensayo de Alejo Carpentier *Problemática de la actual novela latinoamericana* (1964). Allí, el autor de *El siglo de las luces* señala la dificultad que tienen los escritores latinoamericanos para nombrar nuestras ciudades, poniendo como ejemplo la figura de *La ceiba* y el desconocimiento que se tiene de ella, frente a otros árboles como el pino, ampliamente retratados por la literatura europea. Acto seguido, Castillo Mier nos recuerda que Carpentier propone indagar en los contextos locales (*raciales, económicos, políticos, burgueses, etc.*), e intenta indicar cómo están representados en la obra. Menciona el tema: la trata de negros, señalando que la novela es una incursión a fondo en él, y a manera de presentación enumera siete secuencias narrativas que componen la novela. En este ensayo inaugural enuncia algunos tópicos que aborda *La ceiba*, como la meditación acerca de la libertad, las posibilidades de la escritura y las relaciones del hombre con el pasado; destaca su condición de novela autoconsciente y su característica de ser a la vez historia y metahistoria, ficción y meta ficción. En el ensayo presenta algunos extractos de la obra y sugiere analizar la relación entre *La Ceiba* y el libro de memorias de Roberto Burgos *Señas particulares*.

Paralelo con los ensayos académicos fueron surgiendo textos periodísticos. Nahum Montt se ocupó de su reseña en la revista *Arcadia* (2007, abril, p. 59), y señaló que el lenguaje es significativo en el relato, indicó la estructura

compleja de voces simultáneas en que se articula la novela, sosteniendo que tiene relación similar a la obra *Mientras agonizo*, de William Faulkner.

El diario El Universal publicó las palabras que formulara Alberto Duque en la presentación de la novela en la Feria del Libro de Bogotá; ellas contenían una pista para rastrear la creación de uno de los personajes principales:

Si alguien quiere acercarse al motivo físico de este libro espléndido, basta que entre a la iglesia de San Pedro Claver en Cartagena de Indias y descubra, bajo el altar, ese esqueleto saqueado, destrozado y conservado en pedazos por sus fieles, quienes propagaron una leyenda terrible: que el personaje había sido enterrado vivo. Su proceso de canonización, a pesar de las curaciones públicas, se tomaría más de un siglo. (Duque, 2007, 6 de mayo).

Ricardo Sánchez en *Una mirada histórica a La ceiba de la memoria* (2009, p. 226) presenta un texto conciso, bien escrito, que puede entenderse más como un aprovechamiento de la temática que instala Burgos para deliberar acerca de la trata de negros en el mundo; también para destacar algunas ideas de filosofía de la historia en autores distinguidos como Walter Benjamin, con su consideración de que todo documento de cultura lo es igualmente de barbarie. Aunque no descuida la obra, hace un primer ejercicio descriptivo para estimular su comprensión y comparte observaciones también presentadas por Ariel Castillo, como el diálogo que propone *La ceiba* con el ensayo de Carpentier y la riqueza del lenguaje; considera la novela un océano literario y cultural.

Por su parte, Pablo Montoya, quien venía realizando una investigación sobre la Novela Histórica, recorre el terreno abonado por la crítica anterior y avanza un poco más. De *La ceiba* señala su propuesta experimental, su alta complejidad, indica que por su indagación en la presencia afro, la obra dialoga con la narrativa de autores como Candelario Obeso, Jorge Artel, Manuel Zapata Olivella y Arnoldo Palacios; sostiene que *La ceiba de la memoria* rompe con el esquema tradicional de la Novela Histórica. Evidencia su característica polifónica, la oscilación incesante entre la acción y la reflexión. Muestra observaciones de alta filigrana y atención. Dirá que «una múltiple focalización narrativa favorece la movilidad espacial, temporal y psicológica que presentan los personajes». Igualmente, aborda con despreocupación algunos temas:

Están las exigencias estilísticas de una prosa que menosprecia con frecuencia el rigor de la puntuación, acude a proliferación de preposiciones y demostrativos, y presenta sujetos tácitos que exigen del lector volver una y otra

vez sobre las frases leídas. Pero esta es la propuesta del autor y él termina ganando ante los aciertos de su poderosa escritura. (2009, p. 143).

Finalmente, en África está aquí. Poética del *malungaje* en *La Ceiba de la memoria*, Darío Henao (2009, 11 de noviembre) se concentra en la representación de la presencia africana en la obra y destaca que *La ceiba* propone otra lectura de la esclavitud y la resistencia del negro en Cartagena. Señala que ese camino lo había abierto Manuel Zapata Olivella en *Changó, el gran putas* y que ambas obras, valiéndose de tratamientos, escrituras, delimitaciones históricas y organizaciones de las tramas distintas, vuelven sobre la diáspora africana. Señala que Burgos ha desentrañado las experiencias más dolorosas de los esclavos negros y recuerda que el historiador Germán Colmenares promedió en doscientos mil el número de africanos que llegaron sometidos.

En su indagación por la presencia negra en la literatura nacional, Henao destaca el humanismo liberal como la perspectiva desde la cual Jorge Isaacs y Tomás Carrasquilla crearon sus personajes, frente a un humanismo marxista desde el cual lo han hecho Zapata Olivella y Burgos cantor. De los dos primeros autores señala la influencia que en ellos tuvieron, especialmente en sus infancias, las nanas negras. De los dos últimos novelistas marca el compromiso que los une por develar una historia olvidada y los insumos que les han dejado participar en movimientos sociales y políticos de reivindicación a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en Colombia. Henao propone diálogos entre la esclava Analia Tu-Bari, personaje de Burgos cantor, y Nay (Feliciana), nana de María, en la obra de Jorge Isaacs. Lo hace para destacar que por primera vez en la narrativa nacional una esclava ciega cuenta por sí misma la historia de los infortunios de su pueblo. Finalmente, sugiere interesantes relaciones con la narrativa de Toni Morrison y su novela *Beloved*, y con conceptos como la *Poética de la relación* de Edouard Glissant y el *Malungaje* de Jerome Branche. Dice Henao que Burgos consigue crear y participar en estructuras de memoria y alteridad como mirada crítica a las narrativas dominantes y las historias oficiales.

Es destacable que, probablemente estimulados por la calidad de la obra, la mayoría de los textos académicos, en especial los de Ariel Castillo, Ricardo Sánchez, Pablo Montoya y Darío Henao, evidencian una gran voluntad de estilo en su escritura: son textos ágiles, lúcidos y con hondura en el abordaje.

En común todos los textos comparten el reconocimiento de *La ceiba de la memoria* como una obra de gran calado, alta complejidad y gran

elaboración en su lenguaje. Frente a las exigencias que la novela demanda y la pretensión de los críticos mencionados por realizar un abordaje integral, los múltiples aspectos que destacan quedan apenas enunciados, en una lista sumarial que señala horizontes sugerentes y a la vez caminos inexplorados. Estos textos constituyen entonces una crítica literaria valiosa e inconclusa, pero sobre todo, estimulante para la investigación y el diálogo crítico.

Frente a ese horizonte sugerido, apasionante y basto, decido bucear en el océano de *La ceiba* que señala Ricardo Sánchez. Celebro el vaso comunicante que encuentra Ariel Castillo entre el título de la obra y el ensayo de Alejo Carpentier. Y noto que la influencia de este texto no descansa sobre la asimilación de una serie de tópicos para hacer novela en Latinoamérica (los llamados contextos); lo que en realidad ha incorporado Burgos Cantor de la propuesta de Carpentier es su concepción del arte de la novela, su perspectiva de mirada, el llamado a inscribir la fisonomía de nuestras ciudades en la gran literatura universal y la pertinencia del barroco (posterior neobarroco) latinoamericano como estilo idóneo para la nueva narrativa. Esta observación la detallo en el apartado *Carpentier: consideraciones para nombrar Latinoamérica*.

Por otra parte, frente a la alta complejidad de la obra que señala Pablo Montoya, identifico como el elemento complejo, lo que he llamado los *Relevos del narrador*, y detallo cómo operan en el relato. Acerca de su característica polifónica, establezco las conexiones de su uso con el llamado que hiciera Sábato para la escritura de la gran novela, aquella que puede dar cuenta del mundo exterior y a su vez del mundo interior de los personajes. Para el argentino, derrotero intelectual de Burgos, la novela de síntesis debía atender ambos aspectos. Montoya señala una oscilación incesante entre la acción y la reflexión, y ante ello presento los niveles temporales en que se manifiesta, sus particularidades y sentidos. Finalmente, acerca de las exigencias estilísticas de una prosa que, dice Montoya, menosprecia con frecuencia el rigor de la puntuación, demuestro los motivos de estas rupturas lógicas gramaticales, y expongo los pilares poéticos (poesía antillana) y filosóficos (pensamiento posmoderno) en que se inscribe.

Acerca de la representación de la presencia africana que aborda Henao, me concentré en la obra y antes que presentar una mirada comparada, propósito que me fijé en un inicio, decido profundizar en su representación; indago en los textos históricos acerca de la vida en Cartagena durante el siglo XVII y me detengo en los procesos del transporte de esclavos, la violencia, el desarraigo y el comercio de africanos. Me valgo de los estudios

de Moreno Friginals para identificar los *Mecanismos de deculturación* y señalo su presencia en la novela. Finalmente, abordo los procesos de rebeldía y cimarronaje que propiciaron la conformación de palenques, así como las expresiones de sincretismo y heterogeneidad que en la obra anuncian la conformación de nuestra sociedad mestiza. Sea este otro capítulo de un diálogo crítico.

SEÑAS PARTICULARES DE ROBERTO BURGOS CANTOR

Decidme cómo es el artista y os diré de qué ha tenido conciencia. Con lo cual os expresaré a la vez su libertad ilimitada y su referencia moral.

Henry James

Una madrugada en que viajaba por una trocha en las afueras de Cartagena, a bordo de una Dodge 55, Roberto Burgos Cantor escuchó de los labios de su padre una expresión que no quería parecer indiscreta: sabía que estaba escribiendo. Burgos recuerda¹ que en ese instante sintió una gran vergüenza. Pero tal vez ese rostro ruborizado ya insinuaba con tal sutil gesto el valor personal que nuestro autor asignaba a la literatura para una sociedad. Burgos evoca esta escena poco después de cumplir sus 50 años, tiempo alrededor del cual escribiría *Señas particulares*, su propio testimonio de época. Consideraba que alrededor del medio siglo de vida surge para cada creador el problema de su relación con el tiempo en que vive. En nuestro caso, los horizontes de su época serán definitivos para comprender como se articuló en aquel joven caribeño un autor de gran fuerza expresiva y un escultor de la memoria del país. Tres aspectos serán fundamentales para dimensionar su obra: su periplo biográfico, sus fuentes y antecedentes literarios y el clima ideológico y político en que se formó.

¹ Esto lo confiesa en su libro testimonial *Señas Particulares*, el cual da origen a este capítulo.

LA INFANCIA, GAITÁN Y LA CONCIENCIA DESCONCERTADA

Nació en Cartagena en 1948, el año más significativo para el devenir de la historia nacional durante el siglo XX. El año en que asesinaban a Jorge Eliécer Gaitán y se iba con él una promesa de reivindicación de las masas populares, excluidas hasta entonces del poder en el país. Por acción y reacción directa los conflictos sociales posteriores en Colombia girarán alrededor de esta muerte y de esta fecha, afectando la visión de mundo de nuestro escritor en formación. Acerca de Gaitán, Burgos Cantor dirá que «cuando lo colectivo pierde una voz que lo interprete y lo jalone la sensación de orfandad se torna destructiva, implacable, amarga» (Burgos: 2001, p. 9). El contexto de los años posteriores a 1948 en Colombia es un escenario de violencia partidista, inestabilidad política, protesta social y deslegitimidad de las instituciones gubernamentales. Sin duda, Burgos es subsidiario de una época de descreimiento. Alrededor de sus reuniones familiares siempre aparecía la imagen de Gaitán. En el país, en medio de las persecuciones y muertes sistemáticas entre liberales y conservadores, en los años posteriores se acordaba la creación del Frente Nacional, el pacto político que por 16 años delegaría el control del Estado en el monopolio de los dos partidos más poderosos del país. Esta determinación, a pesar de que era interpretada por algunos sectores de la nación como una solución oportuna para contener el desborde de la violencia, también despertaba grandes interrogantes en otros sectores, especialmente en los movimientos juveniles, hacia el sistema democrático en que se formaban.

Desde que culminara la Segunda Guerra Mundial en el mundo se vivía la llamada Guerra Fría entre la Unión Soviética y los Estados Unidos. Aunque no era declarada oficialmente, la lucha por hacer prevalecer sus sistemas políticos en las naciones del mundo, se extendió a Latinoamérica. La Revolución Cubana en 1959 se sintió como un campanazo de alerta para los norteamericanos y como un faro de esperanza para los movimientos juveniles deseosos de embarcarse en un cambio arrasador. El joven Roberto Burgos era en los años siguientes uno de los entusiastas. A pesar de estudiar en un colegio lasallista, vendía el periódico Frente Unido que dirigía el sacerdote Camilo Torres, participaba de debates y escribía temas sociales en una cartelera que él y algunos de sus compañeros habían dispuesto en el colegio. Pronto fue llamado por el rector para una indagación sobre sus inclinaciones ideológicas y, posteriormente, su propio padre fue citado ante las directivas para que escuchara el diagnóstico que hacían los profesores: su hijo era un comunista sin salvación, razón por la cual debía ser retirado antes que fuera expulsado. Por fortuna el padre logró hacer desistir al rector

y Roberto, integrante de un grupo literario de su colegio, pudo terminar allí su bachillerato.

En esa anécdota escolar se condensaban las principales tensiones juveniles de Roberto Burgos: su sensibilidad social, su inclinación por la escritura, su deseo de contribuir a una transformación política de su sociedad, en medio del profundo llamado a iniciar en el camino de las letras. Diría tiempo después: «Entre pecho y espalda yo cargaba la felicidad y la tortura de una vocación literaria que exploraba con entusiasmo las vías de su realización» (2001, p. 16). A sus 17 años publicaba su primer cuento *La lechuza dijo el réquiem*, en la revista *Letras Nacionales* que dirigía Manuel Zapata Olivella. Sin duda la presencia de Manuel, autor fundamental de la literatura afro, será influyente para la decisión que Burgos Cantor tomará, años más tarde, de emprender un proyecto literario que se materializaría en *La ceiba de la memoria*. No obstante su vocación literaria se confrontaba permanentemente con el llamado a embarcarse en un proyecto político radical:

En un tiempo en que todo parecía conspirar a favor de la ilusión. Como si la felicidad estuviera a la vuelta de la esquina... se compartía el sentimiento imperioso de que éste era el momento de cambiar para siempre la vida... de entregar la bienaventuranza a los pobres y acabar con la miseria. (2001, p. 17).

La lucha interna entre la literatura y la política lo acompañará durante los años siguientes. Si bien la literatura se había anotado un punto con la publicación de su primer cuento, su inclinación política tomaba la delantera y finalizando los años sesenta, Burgos se trasladaba a Bogotá para estudiar Derecho en la Universidad nacional. Pero en el mismo instante en que iniciaba su formación política, tomaba la distancia necesaria para comprender el valor narrativo de su lugar de origen. Para Burgos esta ciudad se avergonzaba de la población negra que heredó tras ser puerto negrero, era el lugar para el mercado de esclavos que encontraban en Pedro Claver una compasiva evangelización. En Bogotá estudiaba sobre ciencias políticas y sociales. La suya fue una generación de utopías en una época ambientada por la creencia en una transformación arrasadora. Burgos Cantor cultivaba su formación intelectual presenciando los recitales de poeta rusos y escuchando los versos de Pablo Neruda en el campus universitario. Estos escenarios eran un caldo de cultivo propicio para alimentar la pulsión literaria que ya no lo abandonaría jamás. Años después, citará un personaje de Carlos Fuentes para indicarnos su posición con respecto a los conflictos

de la nación: «porque nacer español o mexicano convierte la experiencia en destino».

Los escenarios que alimentaban una conciencia política sobre su país, a su vez estaban atravesados por permanentes expresiones literarias. En la tensión entre la política y las letras, Burgos Cantor comprende que ambas tejen vasos comunicantes y que antes que combatirse, las dos inclinaciones se complementarían:

En esos años, se guardaba la esperanza de que el mundo fuera transformado y entonces, el compromiso del escritor con su literatura sería participar en la construcción de ese mundo de libertad ya al alcance. Lo haría mediante la producción de imagerías que tal vez anticiparan el ejercicio de ese estado de vida. La actitud constituía una esperanza porque como escritor que se inicia, aún no era claro el espacio de un artista en las tareas del mundo por fundar. (2001, p. 35).

En sus tiempos libres compone sus primeros cuentos. Acordes con sus preocupaciones sociales tienen a la violencia rural como temática recurrente, abordaje bastante cuestionado en la tradición latinoamericana.

¿Cómo proponer una mirada del país sin demeritar el valor de la literatura? A este interrogante respondieron una camada de autores latinoamericanos que propusieron nuevas luces para la representación de temas sociales, trascendiendo el simplismo, el exotismo, el abuso de lo pintoresco, superando aquellas obras que terminaban construyendo una mirada maniquea de la realidad. Nuestro autor bebió en las aguas de Juan Rulfo, José María Arguedas, Álvaro Cepeda Zamudio y Gabriel García Márquez. Con el hermano del Nobel, Eligio García Márquez, construyó una gran amistad. Ambos compartían la pasión por las letras, y ambos habían abandonado juntos la natal Cartagena, para abrirse camino en Bogotá.

Durante los años sesenta, a pesar de que el país había sido gobernado bajo la figura jurídica del Estado de Sitio, el frenesí desbordado de la resistencia armada ya insinuaba los acontecimientos que se intensificarían en los años posteriores.

LA UTOPIA EFERVESCENTE

En Colombia la izquierda se fragmentaba entre los simpatizantes del modelo político de Pekín y entre quienes defendían los postulados comunistas de Moscú, mientras las fuerzas armadas del Estado intentaban contener cualquier foco revolucionario. Las universidades públicas, consideradas como el escenario ideal para la construcción de pensamiento

crítico, eran escenarios fundamentales. Mientras los jóvenes más arrojados se internaban en las montañas, el ejército arremetía contra cualquier expresión simpatizante: «gentes dedicadas a las artes cinematográficas, a las teatrales, miembros de partidos u organizaciones de izquierda, científicos sociales eran encarcelados mediante capturas subrepticias y sometidos a la jurisdicción militar» (2001, p. 23).

En Colombia para los años setenta, ya se empezaban a publicar con fruición obras narrativas que intentaban construir memorias de la violencia exacerbada que se había vivido en el país, especialmente después de 1948. Obras que en casos especiales testimoniaban el horror, muchas veces a través de un tinte truculento que subsumía dicha narrativa en un sumario de cuerpos. Ya en 1960 Gabriel García Márquez, luego de leer gran parte de la principal literatura nacional, había señalado que la literatura colombiana era «un fraude a la nación» y un inventario de muertos. Por otra parte, un grupo revolucionario del arte llamado «Nadaísmo», desde finales de la década de los años cincuenta sacudía las camisas de fuerza que constreñían la vida colombiana y se despachaba contra los principales baluartes del arte nacional. Fue un agitado momento de deconstrucciones y revisiones. La efervescencia provocada por la protesta juvenil de Mayo del 68 en Francia, empezaba a esparcirse por algunas zonas del mundo, pero en Colombia se vivía un agite mucho más problemático, alimentado por la violencia partidista. Nos dirá Burgos Cantor que en los anuncios del naufragio preservaba su pasión literaria:

Los sistemas de control estrecharon su eficiencia [...] Con frecuencia la Universidad era tomada por el ejército a la medianoche y los estudiantes que habitaban la residencia eran sacados en pijama y puestos en fila. Les examinaban el rostro con la luz de una linterna sorda y a algunos los dejaban libres, a otros los subían a un camión carpado que los conducía a los calabozos militares. Al amanecer cuadrillas de detectives en los salones, las oficinas, y los apartamentos de los estudiantes residentes. Desde las ventanas de los pisos altos arrojaban libros que eran apilados sobre la hierba. Textos de energía atómica, ediciones de lenguas extranjeras, Moscú, con Marx, Engels, Lenin, manuales de bombas hidráulicas. (2001, p. 38).

Cantor recordará que en medio de ese esfuerzo por reunir herramientas intelectuales para una interpretación de su momento leía los clásicos del marxismo; leía a Albert Camus, Simone de Beauvoir, Sartre, lo que producían los pensadores de los países colonizados, en especial, Fannon y Aimé Césaire...los ensayos de José Carlos Mariátegui. Aimé Césaire será definitivo para configurar la obra que nos convoca. Para Burgos Cantor

adherir a una u otra causa era algo sumamente difícil, «la decisión era dramática porque para un escritor su silencio es voz» (2001, p. 40).

SÁBATO: DERROTERO INTELECTUAL

Desconcertado frente a los dogmas del marxismo, Burgos Cantor necesitaba un derrotero intelectual y político que encontraría en Ernesto Sábato: «Además de sus ficciones, tenía una seductora reflexión sobre la vocación, el pensamiento, la cultura, la política, la ciencia. De cierta manera resultaba más cercano y directo que Herbert Marcuse, más amplio también» (2001, p. 18).

Su primer encuentro con un libro de Sábato se había dado en Cartagena, en un puesto de libros situado en los límites de la ciudad vieja, colindando con un barrio de artesanos. Una serie de locales ofrecían libros para la venta y alquiler, y las personas se apostaban allí para leer por algunas horas. Para la época algunos libros eran considerados prohibidos por su contenido beligerante, entre ellos se debía leer de manera clandestina *El manifiesto comunista*. Burgos encontraría *El Túnel*: «La novela es la intensa y apretada confesión de un malestar. La leí de un tirón, asombrado de la fidelidad con que reproducía el ambiente existencial del momento» (2001, p. 21).

Burgos discutía con Eligio García las obras de Sábato que leía con voracidad: *Uno y el universo*, *Heterodoxia*, *Sobre héroes y tumbas*. Radicados en Bogotá ambos decidieron escribir una carta al autor argentino. «Don Ernesto había asumido la fatalidad de su magisterio y como expresión de solidaridad se impuso la obligación de responder a los jóvenes que acudían a su experiencia o su consejo» (2001, p. 22). Para sorpresa Sábato les respondió y ellos se encontraron frente a un documento periodístico de primer nivel que publicarían en *El espectador*. Este sería el inicio de un intercambio de correspondencia fructífero con el autor argentino. Sábato les enviaba sus nuevos libros; entre ellos Burgos destacará especialmente *El escritor y sus fantasmas*, muy apreciado por los jóvenes de la época.

Sábato asumió una responsabilidad frente a los jóvenes que acuden a él y hace esfuerzos por no defraudarlos. Más que un rescoldo de su abandonado ejercicio docente, es un acto moral. Trasciende lo literario y a lo mejor queda en ese infinito donde el arte dialoga con la vida. El arte revela. La vida dice. No en balde los muchachos argentinos, en la última década de este siglo, cuando lo ven en las calles bonaerenses, le gritan: Ernesto, viejo, no te vas a morir que nos jodemos todos. (2001, p. 32).

No obstante lo anterior, un hecho trágico afectaría la misión del escritor argentino. Durante unos días de descanso en Cartagena, Víctor Amaya, amigo de Roberto y Eligio, se derramó una lata de gasolina sobre su cuerpo y se prendió fuego. Consciente de su decisión alcanzó a dejar un pequeño testamento de sus objetos y en uno de sus regalos dejó a Eligio García Márquez el libro *Uno y el universo* de Sábato; lo hacía deseando en una carta que al futuro lector no le hiciera tanto daño como le hizo a él. Cuando se enteró de la muerte de Víctor Amaya, Sábato se vio profundamente afectado. A pesar de esto, ya había estimulado un derrotero ideológico en Burgos Cantor, una arte poética: «Si algo emparenta a los escritores de mi generación es la voluntad de hacer del estilo un dominio de la crítica, denunciar el pasado, subvertir el orden, mejorar las ideas, proponer otro pensamiento cuando se tropiece con las certezas» (2001, p. 11).

Mientras en Colombia estudiantes eran velados en aulas de la Universidad Nacional con banderas del ELN sobre los féretros, poco a poco el fuego revolucionario se apagaba. «Tokio, París, Berkeley, Caracas, Lima, Praga, Buenos Aires. La noticia de la muerte de Ernesto Guevara, en Bolivia, nos dejó, a los más, adoloridos. Sumidos en un duelo desconcertado que le quitó fuerza a cualquier argumento y respuesta». (2001, p. 34)

En Colombia los procesos revolucionarios desembocaban en un caudal de muertos que parecía acrecentar el deterioro social que pretendía transformar. Para Roberto Burgos cada sociedad acuña su mito: el progreso, la revolución, la prosperidad, el heroísmo. Pero nos dirá que el mito que nos corresponde, y parece ser cultivado con esmerada inconsciencia es el del fracaso, el de lo inconcluso. Burgos reconocerá los desfases de las teorías en que habían volcado todas sus certezas: «otorgamos al pensamiento marxista el monopolio del saber» (2001, p. 17).

En la desazón y el descenso de la efervescencia política, Burgos empieza a cultivar una relación profundamente reflexiva con su oficio, a preguntarse para qué escribía en medio del desmoronamiento, además de sufrirlo o resignarse. Y en las respuestas a estos interrogantes se empieza a entretrejer su arte poética: «la presencia de la literatura es una señal de optimismo. En el peor de los casos será un testimonio más de la resistencia» (2001, p. 12). Pero si Sábato le enseñó un derrotero intelectual, sería José Viñals quien lo impulsaría por el sendero de las letras. Fue este poeta argentino quien concretó una visita que Burgos realizó a Sábato en Buenos Aires. Y con el poeta Viñals, que se había radicado en Colombia y planeaba viajar a España, Burgos aprovechó para adelantar el proyecto escritural que algunos conocidos como Alvaro Mutis, su hijo Santiago, Eligio, su hermano Gabriel García y Manuel Zapata Olivella le pedían que asumiera con decisión. Para

el momento de embarcarse en su primer libro, Burgos ya había elaborado su declaración de principios: no realizaría los llamados oficios de *pancomer* y asumiría la literatura como un ejercicio de absoluta libertad sin atarla a causas políticas, por más justas que éstas fueran. Se negó a publicar los cuentos que venía escribiendo hasta que no fueran editados en un solo libro, y de la mano de José Viñals decidió el nombre de esta primera obra: *Lo amador*.

LO AMADOR: EL NACIMIENTO DE UN AUTOR

Obedeciendo su pulsión literaria, Burgos se internará en una casa de su padre en el Caribe para componer *Lo amador*, su primer libro de cuentos que vería la luz en 1980. En la obra que hace honor desde su título a un barrio popular de Cartagena, se figura una tendencia literaria siempre en estrecha relación con el Caribe colombiano. En *Lo amador* presenta un compendio de siete cuentos: *Historias de cantantes*, *El otro*, *Era una vez una reina que tenía*, *Estas frases de amor que se repiten tanto*, *Aquí donde usted me ve*, *Los misterios gozosos* y *En esta angosta esquina de la tierra*, articulados todos por un mismo universo narrativo.

Irrumpe con una propuesta sólida. Lo amador es un barrio popular conformado mediante invasiones y dispuesto al lado de una ciénaga. Así Burgos transmuta su sensibilidad política ocupándose de los sectores populares y de la tierra de sus orígenes; sus personajes son los personajes típicos de barrio: Atenor Jugada, un mecánico que sentía que el barrio era su reino y pasaba las tardes viendo cine con los pies extendidos en el teatro Laurina; Mabel Herrera, la modista abandonada por su padre, un cantante de orquesta; Aracely, la reina del barrio que se maravillaba de ver su rostro en todas las paredes de su cuadra; José Raquel Mercado, obrero del puerto y líder sindical; Onissa, musa complaciente de los mecánicos mientras algunos jóvenes pretendían hacerla su mujer.

En *Lo Amador* se destaca la presencia de la música, las historias de cantantes que escuchan o admiran al Benny Moré y Pedro Infante. Cantor demuestra aquí su voluntad experimental dejando ver que en su obra narrativa, el lenguaje, más que una herramienta de trabajo será un escenario permanente de reflexión, lugar de acontecimientos. Mediante el uso de la primera persona, Burgos presenta una indagación del habla popular caribeña. Cada cuento está focalizado en un personaje y los personajes de un cuento hacen parte del universo narrativo de los relatos siguientes, mediante una sólida estructura temática. A su vez, al interior de cada historia, los protagonistas se ceden hábilmente la voz en la narración. A través de ellos

Burgos Cantor deja entrever la exploración de recursos onomatopéyicos, así como una composición de frases en las que se evidencia la incorporación de técnicas modernas de narración como el flujo de conciencia: mediante la estética de un relato incesante, los personajes se plasman en frases extensas, subordinadas en la mayoría de las veces, carentes de puntuación, y alternadas con frases cortas y yuxtapuestas como sentencias breves.

Luego de conocer algunos bocetos de su experiencia vital, se destaca la capacidad de Burgos para desligar sus obsesiones políticas de su universo literario, aunque tal separación no se logra totalmente. Entre pasajes podemos ver ciertos esbozos de la realidad de la época combinados con una poética de la vida cotidiana; tratamiento que exime a *Lo Amador* (1986) de cualquier tufo panfletario. La violencia aparece como una naturaleza a flor de piel, como un elemento más de la realidad, sin estropear la dimensión literaria. Observemos como opera el procedimiento en el final del cuento *El otro*, donde recurre a una combinación de violencia y poesía: «Por mi madre, desde que mataron a Atenor jugada, en este barrio los niños se mueren de lombrices, las mujeres de tristeza, y los hombres de miedo. Yo no sé si eso pasaba antes, pero sólo ahora, desde que Atenor no volvió al teatro Laurina es que nos damos cuenta». (1986, p. 37).

No obstante la autonomía literaria que logró construir, su literatura no estuvo exenta, –no tendría por qué estarlo– de los hechos más significativos de su trayectoria vital, especialmente en el plano político, que terminarían transmutados en materia literaria, aspecto que la crítica de *Lo Amador* pareció descuidar en su tiempo y que hoy, gracias a *Señas Particulares*, –su testimonio de época– se puede establecer con claridad. En el cuento *Estas frases de amor que se repiten tanto*, un personaje masculino le cuenta a su enamorada que le ha salido trabajo como redactor, mientras le comenta la historia de José Raquel Mercado, líder sindical detenido y, posteriormente, asesinado. También le cuenta del suicidio de Víctor Amaya, personaje que toma de la realidad (el amigo incinerado), conservando el mismo nombre y gran fidelidad de su historia:

[...] Sé con exactitud cuándo te hablé de Víctor, el compañero de estudios que se la pasaba escuchando canciones de los Beatles y que leía a Sábato y a Durrel. Sé la noche en que te busqué despalabrado y a lo mejor también triste para contarte que se había matado. Te decía lenta y minuciosamente cómo se volvió a la ciudad que tú querías y no conocías. Te decía cómo compró su galón de gasolina y lo llevó hasta esas ruinas a las cuales hemos ido mil y mil veces y se roció con ella y se acercó un fósforo hasta que los gritos fueron ceniza. (1986, p. 51).

Víctor Amaya, amigo personal de Roberto Burgos, que antes de suicidarse había dejado la carta en que obsequiaba a Eligio el libro de Sábato, era ahora un personaje en la literatura. Por su parte, de José Raquel Mercado se nos dice que era un trabajador del muelle que defendía sus derechos y los de sus compañeros. Fue encarcelado por la policía y nos enteramos que, por la radio informaron, había sido encontrado en una enorme bolsa de plástico transparente. Sabemos que en la realidad existió un líder sindical con el mismo nombre y que, acusado de corrupción por el M19, también fue retenido y asesinado.

Burgos transmuta así en su primer libro sus preocupaciones sociales, sin deteriorar en modo alguno la libertad literaria y evidenciando, entre páginas, las significativas decisiones de su periplo vital, así como su postura política: «Hay algo que no te dije, por pudor tal vez, y es que yo no entiendo una militancia que no sirve para que la gente se encuentre y mejor que no nos dijimos lo de la violencia. Yo tengo la ilusión de que hay que alegrarse o joderse juntos y que así empieza lo colectivo». (1986, p. 59).

Al final del libro a manera de epílogo literario reposa un texto, que sin pertenecer a ninguno de los cuentos en particular, hace parte del universo ficcional de *Lo amador*, y que pareciera sugerir el descreimiento propio de Burgos Cantor frente al sistema democrático: «[...] cada vez que hay elecciones los muertos apartan la tierra, los gusanos, el olvido y con una flor podrida y una cédula mohosa caminan a votar» (1986, p. 85). Finalmente, en un personaje del cuento «Estas frases de amor que se repiten tanto» se percibirá una conciencia de autor: «Y sé que voy a escribir, venciendo el temor de que la literatura sea una sustitución, escribir de este barrio plateado de luna que tiene cantantes y mecánicos y arregladores de bicicletas y a dónde llegaron dos seres que querían pintar de rosado el cielo y después se jodieron». (1986, p. 58).

En *Lo amador* asistimos al nacimiento de un escritor que desde su primera obra ha asumido la literatura como un ejercicio de absoluta libertad. *Lo amador* marcará una etapa fundamental en la trayectoria de Burgos Cantor. Será su primera obra el escenario para transmutar sus tensiones vitales y sus inquietudes políticas. Burgos anticipa así su poética narrativa, especialmente una producción cuentística que antes que distanciarse de la novela, dialoga con ella, la interpela y circunda; ya Boris Tomachevski señaló que «La novela, como gran forma narrativa, no es en general más que la unión de varios cuentos». (1982, p. 258).

Se evidencia la presencia de un autor en exploración de una poética propia. En adelante y con mayor vehemencia en su libro *De gozos y desvelos* y en lo sucesivo de su obra cifrará las particularidades de su arte poética: una

estética del relato barroco, profuso, la obsesión por el detalle, la preocupación por construir un mundo abstracto dispuesto de la mayor referencialidad, pletórico en efectos sensibles, especialmente visuales; la indagación en la experiencia femenina y la obsesión por personajes mustios, meditabundos, melancólicos, sumidos muchas veces en sus propias postrimerías, y la recurrencia a escenas llenas de plasticidad. Entre todos estos elementos pervive un relato incesante de Cartagena que se realiza totalmente en *La Ceiba de la memoria*, relato nacido en *Lo amador*, saltando entre libros y épocas, enseñando sus calles adoquinadas, sus plazas y sus playas, también sus silencios y violencias. Hijo de la época de la fe en la revolución y, posteriormente, descreído de todo dogma, en Burgos Cantor se fraguó un autor de gran fuerza expresiva que, sin comprometer la libertad, estatuto propio de lo literario, ha consolidado una narrativa en permanente diálogo con la realidad y la representación histórica que se ha hecho de ella.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

CONSIDERACIONES SOBRE NOVELA E HISTORIA

EXPERIENCIA TESTIMONIAL Y FUENTE DE AUTORIDAD

Desde sus inicios en la Antigüedad occidental la historia tuvo un carácter de investigación y testificación. En los tiempos de Herodoto, Tucídides y Jenofonte, para ser fiable se exigía que el escritor hubiese tenido una experiencia directa, de allí que el documento histórico fuera una especie de testimonio de una apreciación. La percepción era asociada con el conocimiento y la escritura se entendía como reflejo, mimesis. Los primeros textos históricos eran escritos de historia contemporánea, el historiador relataba acontecimientos simultáneos con su vida.

Pero cada vez fue más creciente y manifiesta la imposibilidad de que el escritor fuera testigo permanente de los hechos relatados, el hombre requería construir una memoria de sus grandes acontecimientos y quienes podían hacerla no los habían presenciado. Ante esto la disciplina histórica flexibilizó el principio de constatación y empezó a incorporar el concepto de fuente de autoridad. Durante la Edad Media, «los historiadores medievales tuvieron que basarse en los relatos proporcionados por la tradición y cuya autoridad fuera reconocida: la iglesia, tal o cual monarquía, una universidad, la alta posición o la santidad del que la trasmite» (Silva, 2008, p. 55). Se aceptaba así una mediación intelectual, principio clave que daba origen a una concepción de la historia como proceso de lectura de fuentes históricas. Esta flexibilización para el historiador, aunada al masivo interés de los pueblos por conocer el pasado para el fortalecimiento de las identidades nacionales, propició un especial auge de la disciplina histórica durante el

siglo XIX. En este período es estudiada y adquiere la categoría de ciencia. Se esgrime como portadora de una verdad. Esta pretensión se sustentaba en el convencimiento de que era posible excluir la subjetividad en la indagación sobre el pasado. Los documentos primarios (actas notariales, partidas de bautismo) se consideraban el pasado mismo, y se creía que a los hechos sólo bastaba encontrarlos y deducirlos. Se entendía así, especialmente por Ranke, la historia como un reflejo del pasado, discurso objetivo. Pero esa definición estable y positiva de la disciplina histórica pronto empezaría a ser cuestionada. La primera objeción interrogó la participación de los autores de los textos. Señaló Carr que «ante todo, los hechos de la historia nunca nos llegan en estado “puro”, ya que ni existen ni pueden existir en forma pura: siempre hay una refracción al pasar por la mente de quien los recoge» (Silva, 2008, p. 60).

El historiador debe analizar sus fuentes de autoridad y por ello es un mediador decisivo entre la realidad y el discurso. En el texto histórico existe una presencia inevitable de la subjetividad que no es necesariamente intencional o arbitraria. «Un acontecimiento del pasado adquiere la categoría de hecho histórico como fruto de la interpretación, de las relaciones que establece dentro de un sistema conformado por varios acontecimientos» (Silva, 2008, p. 61). Historiar significa interpretar, un hecho histórico obedece a un objeto-problema construido por un historiador, y en ese contexto la historia no es un reflejo transparente, es una construcción discursiva.

La idea de la Antigüedad de que la historia daba cuenta fidedigna de lo visto por el historiador, reformulada en el siglo XIX por la confianza de los historiadores positivistas en que los documentos permitían recuperar objetivamente el pasado, al ser criticada arrojó como resultado la aclaración de que la historia es un decir sobre lo que alguna vez sucedió... claro está basado en unas fuentes y en el rigor metodológico. (Silva, 2008, p. 61).

EL ARTEFACTO LITERARIO

Si el siglo XIX fue el auge de la historia y su familiarización con la ciencia, el siglo XX sería el de su cercanía con la literatura. Los críticos de aquella pretensión científicista de la historia encontraron que su efecto de objetividad se generaba en gran parte mediante el uso retórico del lenguaje, especialmente a través de la narración de hechos en tercera persona que ocultaban la subjetividad de quien escribía. Recurso también utilizado por los literatos para dar cuenta de hechos imaginados, para construir ficciones.

Hasta el final de la Edad Media, distintos relatos de la Antigüedad que se presentaban como históricos contenían elementos inventados por los autores, y otros relatos que no se presentaban como históricos tomaban de esos algunos recursos y estrategias retóricas para dotarlos de veracidad. (Silva, 2008, p. 64).

Si la veracidad era el principio que asignaba la legitimidad, para simularla los relatos históricos incorporaron elementos ficcionales como la descripción de lugares, y la presunta transcripción literal de diálogos jamás escuchados por el historiador. Así los historiadores terminaron sumidos en una paradoja retórica. Por su parte, la ficción también empezó a tomar elementos de la historia para sus narraciones: el orden del relato, la intención moralizante y el efecto de autoridad testificante de las primeras etapas de la historia, mediante el empleo del narrador en primera persona².

En *El texto histórico como artefacto literario* (2003), Hayden White ahondó en las contradicciones de la historia, sostuvo que ella es una construcción que se ofrece a sí misma como descubrimiento, como objeto encontrado. Señaló un elemento que la historia pareció ocultar: su componente literario. Dicho componente se expresa en la retórica que emplea la historia para dar cuenta de los hechos que no se pueden constatar por la observación directa. Este elemento retórico se evidencia en la necesidad de la historia por hacer narrativos los resultados de sus investigaciones, los escenarios pasados y los actores, como elementos y personajes discursivos. Este tratamiento, señaló White, pone en crisis la otrora clara distinción entre la realidad y la imaginación. Sostuvo que los historiadores dotan a los acontecimientos no sólo de facticidad (la condición de hecho acontecido), también de significado, y que todo escrito histórico está mediado por elementos ideológicos. Esto evidencia que la indagación de un historiador, de manera consciente o inconsciente, está determinada por los discursos dominantes de su época y por las oscilaciones e influencias de las instituciones sociales, por la mayor o menor permisividad y legitimidad de grandes instituciones como las religiosas, por el estímulo o la sanción de un gobierno, por las tendencias del discurso científico y por las condiciones sociales y requerimientos de las poblaciones.

² En un breve paso por las definiciones que la Real Academia asigna a la palabra historia encontramos cifradas las tensiones sobre la representación de la realidad. De la palabra se conocen más de 10 usos distintos y opuestos entre sí: Historia es una «Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria», también es la «Disciplina que estudia y narra estos sucesos», y la «Obra histórica compuesta por un escritor». Historia es un elemento de la ficción, una disciplina y a su vez el producto de dicha disciplina.

LA HISTORIA: UN DIÁLOGO ENTRE EL PRESENTE Y EL PASADO

Al cuestionar la veracidad del discurso histórico Hayden White reivindicaba la función de la literatura en el abordaje del pasado, reconociéndola como una de las múltiples formas de representación de un acontecimiento. Cada época tiene una conciencia histórica dominante. Vargas Llosa sitúa al período renacentista, como el momento en que cobraría fuerza la escritura realista.

De los cuatro niveles en que leía el hombre medieval –el literal, el alegórico, el moral y el anagógico–, el primero tomaría, a partir del racionalismo renacentista, una preeminencia tal que la literatura narrativa debió, en consecuencia, mudar la naturaleza. El resultado fue el nacimiento del «realismo» en la ficción. (Vargas Llosa, 1991, p. 15).

Si bien en la Edad Media se valoró la verosimilitud como soporte del relato, la publicación de *Don Quijote* abriría un camino hacia la consolidación de la ficción literaria como un discurso autónomo con fines estéticos. Esta distinción ayudaría a asentar los cimientos sobre los discursos de base ficcional y de base real³.

Adicional con el reconocimiento de la subjetividad del historiador y su interpretación de los hechos, hoy se reconoce que la historia es un diálogo entre el presente y el pasado, y que una pregunta sobre el pasado es tal vez una pregunta sobre el propio presente. Esta condición dialógica de la disciplina histórica abre mucho más el espectro de interpretación, pues en la medida que cambia el presente, en esa medida cambiaría el estatuto propio de la historia, de sus objetos de investigación y de la forma de interpretar los hallazgos.

Para Jorge Lozano (1987, p. 40): «la historia se transforma en un discurso justificado a su vez en la validez de técnicas y métodos, aplicados a los monumentos, que consientan la aprehensión del pasado». La historia se entiende así como un mecanismo de ordenación y comprensión de la experiencia y de la configuración del discurso. A pesar de que, con el paso del tiempo, los historiadores han intentado desmarcarse de la ficción mediante «marcas de historicidad», ambos géneros se han influido a lo

³ En *El concepto de la historia*, Huizinga afirmará que «la literatura, es lo mismo que la ciencia, una forma de conocimiento de la cultura que la engendra [...] La materia plástica de la literatura ha sido y es en todos los tiempos un mundo de formas que es, en el fondo, un mundo histórico» (1946, p. 41).

largo de la historia y es poco probable intentar sellar la porosidad de sus fronteras. Ricoeur nos dirá que no es posible ya vincular el carácter narrativo de la historia a la supervivencia de una forma particular de la historia, la historiografía. En el contexto de esa apertura la Novela Histórica constituye un aporte valioso para el conocimiento de las ideas y las mentalidades de las sociedades. En la actualidad, se observa el reconocimiento que hace buena parte de los historiadores al relato literario como una de sus fuentes para la construcción del discurso histórico y en el reconocimiento de la escritura historiográfica como discurso narrativo⁴. En sus indagaciones sobre novela Noé Jitrik sostiene que «la ficción, como idea, atañe a la novela y aparece en escena casi al mismo tiempo que el historicismo; no es de extrañar que entre ambos términos se haya establecido una conexión y haya tomado forma la expresión “Novela Histórica”» (Silva, 2008, p. 99). La literatura y la historia se integran, la primera como fuente para la construcción del relato histórico, la segunda como discurso narrativo que toma prestada la técnica literaria durante su elaboración.

Consideraciones de la Novela Histórica

De la Novela Histórica, como lo ha señalado Augusto Escobar (2003), mucho se ha escrito desde la aparición de este nuevo género a comienzos del siglo XIX, primero en Europa y luego en América; pero la discusión acerca de los fines de la novela y el relato histórico, como vimos, permanece al orden del día. Dentro de la novela como género literario, el subgénero o derivación llamado Novela Histórica se configuró durante el Romanticismo, de acuerdo con Lukács, alrededor de la obra de Walter Scott y su novela *Waverley* de 1814. Este autor señala como corriente fundamental de la Novela Histórica, el romanticismo liberal, que a su vez comparte mucho con el Romanticismo, especialmente en su concepción del mundo y en sus principios literarios.

Lukács se ocupa con detenimiento del encuentro entre historia y ficción y en su obra *La Novela Histórica* dedica un gran espacio a la obra de Scott. Sostuvo que remontarse a las tradiciones de la Novela Histórica clásica no constituye una cuestión estética en un sentido estricto y especializado, y, desde una ideología marxista, señaló que la obra de Scott iba en la línea

⁴ Así se expresa en la obra de José Luis Romero *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Imprescindible en los estudios de las transformaciones sociales en el continente, para su escritura Romero se valió de múltiples obras literarias como fuentes históricas que le ayudaron a comprender las ideologías presentes en las ciudades latinoamericanas desde sus fundaciones.

recta de la gran novela social realista del siglo XVIII. Para Lukács la grandeza del autor de *Waverley* está en plasmar la vivificación humana en sus dimensiones históricas y sociales, especialmente en la acertada elección del héroe mediocre, aspecto que posteriormente desarrollaría también Flaubert, en *Madame Bovary*. Tanto Scott como Flaubert encontraron en la mediocridad un aspecto profundamente representativo de la condición humana.

El criterio del cual se vale Lukács para presentar *Waverley* como obra precursora del género es significativo para comprender las claves en que se inscribe. Antes de Scott, si bien en los siglos XVII y XVIII existieron novelas con elaboraciones de historia antigua y mitos en la Edad Media, estas narraciones sólo eran históricas por su temática externa, por su apariencia, ya que la psicología de los personajes y las costumbres descritas respondían por completo a la época del novelista (1966, p. 15).

Lukács ha recordado los aspectos que Balzac destacó de la narrativa de Scott, especialmente sus influencias en la literatura épica: la extensa descripción de las costumbres y las circunstancias que rodean los acontecimientos, el carácter dramático de la acción y, en estrecha relación con esto, el nuevo e importante papel del diálogo en la novela (1966, p. 30). Por su parte, Manuel Silva en su tesis doctoral sobre las novelas históricas de Germán Espinosa menciona como los elementos que caracterizaron a este género: El propósito de reconstruir una época del pasado, La descripción de ambientes, La invención de una fábula (historia) de corte sentimental que mezcla elementos ficticios e históricos, La historia como trasfondo sobre la cual se desarrolló la fábula, La construcción de un héroe ficticio «medio» en cuanto a la «clase social» a la cual pertenece. Así mismo, señala como características: La intervención en segundo plano de los personajes históricos, El predominio de la acción, Los acontecimientos enlazados en una estructura causal y por lo regular en una temporalidad cronológica; La orientación didáctica de la novela, su interés en muchos casos por complementar el conocimiento proporcionado por la historiografía o de tratar sobre épocas desconocidas por la disciplina histórica, y La utilización de una «retórica de la veracidad», afin al discurso decimonónico de la historia (Silva, 2008, p. 90).

Sabemos que en la Novela Histórica se gesta un oxímoron. Sin duda en este género literario se integran dos elementos contrarios, cuya unión genera un nuevo significado que va más allá de la suma de sus partes. La Novela Histórica es, pues, una «contradicción realizada» en el sentido que la novela en sí no es tan irreal y subjetiva como se piensa y la historia en sí tampoco es tan fáctica y objetiva como se desearía (Escobar, 2003). Paul Veyne sostiene que:

[...] en principio, la historia y la ficción se interrelacionan como formas de lenguaje. Ambas son sintéticas y recapitulativas: ambas tienen por objeto la actividad humana. Como la novela, la historia selecciona, simplifica y organiza, resume un siglo en una página. Selección y organización que presupone lo que Collingwood llamó imaginación a priori, común al historiador y al novelista. En cuanto obras de imaginación, no difieren los trabajos del historiador y del novelista. Difieren en cuanto la imaginación del historiador pretende ser verdadera. (Henaó, 2003, p. 213).

En la mutua relación entre historia y ficción la Novela Histórica existe gracias a personajes y acontecimientos que han sido reconocidos por el discurso histórico, allí radica su singularidad, en dialogar con otros discursos sobre el pasado. Si anteriormente la caracterizaba su significación de dicho pasado, en la época actual la caracteriza la reazonificación de la historia, de su construcción discursiva.

No basta con referirnos al pasado para que nuestra novela pueda llamarse histórica. Ese pasado ha de ser conocido, o sea que para la configuración de este tipo de novela el autor involucra en la trama novelesca unos elementos provenientes del discurso histórico, unos hechos y uno o más personajes que, obviamente, llevan consigo una temporalidad y una espacialidad históricas. (Silva, 2008, p. 93).

Así se comprende la dimensión dialógica y referencial del género, ella se define por contener en su discurso ficcional tejidos del discurso histórico. Comprendemos que las novelas históricas se identifican por su unidad temática, no estructural, pues estas obras pueden estar escritas mediante recursos epistolares, testimoniales o incluso detectivescos, pero es su forma de abordar el pasado, lo que les dará una identidad en el género. Para Fernández Prieto la Novela Histórica:

Mantiene como uno de sus rasgos más característicos el que la acción y los personajes se sitúan en un período del pasado histórico, estableciendo así una distancia temporal (mayor o menor) entre el mundo pretérito en que transcurre la historia y actúan los personajes, y el mundo actual de los lectores. Además de ese pasado no es legendario o fantástico, sino concreto, datado, y reconocible; un tiempo que ha quedado fijado en documentos escritos, que ha dejado sus huellas en la realidad (ruinas, monumentos, obras de arte, objetos, etc.), y cuya existencia está avalada por la historiografía. (1996, p. 213).

La Novela Histórica es un orden estético, una perspectiva particular sobre el pasado que tiene como su factor de identidad la construcción de un universo ficcional necesariamente ligado al discurso historiográfico. En ella la trama supone un acercamiento del autor por textos históricos y ante ello uno de los principales factores de tensión del género radica en que el interés y la materia historiográficas terminen subordinando la finalidad estética de la novela. En medio de esa tensión, constitutiva del género, la Novela Histórica debe hacer algo más que refrendar el discurso del historiador, y a diferencia de éste no buscará instalar una pretendida verdad científica, su búsqueda será la verdad literaria.

Lukács, sumergido a fondo en el género, abogó para que las novelas históricas se cuiden de la oposición entre el contenido ideológico, el sentimiento humano vital que se intenta expresar y los medios artísticos de expresión. Para este autor estos elementos debían estar fuertemente articulados. Lukács evidenció una gran claridad para comprender los aspectos formales como expresiones de una ideología⁵.

La cuestión íntegra de si la Novela Histórica es un género aparte con sus propias leyes artísticas o sin en principio no se distingue de la novela en cuanto a las leyes generales que la rigen, sólo se puede dilucidar en conexión con la actitud general ante los decisivos problemas políticos o ideológicos. (1966, p. 419)

Es destacable la apertura que da al género al señalar que las renovaciones de sus aspectos formales son reflejos artísticos precisamente de las revoluciones histórico-sociales, y que la cuestión de la verdad histórica en la representación poética de la realidad se halla todavía más allá de su horizonte (1966, p. 15). Las conclusiones de su trabajo evidencian una alta conciencia sobre la vida de esta narrativa: «La Novela Histórica en nuestro tiempo debe, pues, negar ante todo radical y bruscamente a sus precursores inmediatos y aniquilar enérgicamente de sus propias creaciones toda tradición de estos precursores» (1966, p. 441).

⁵ «No se trata de indagar si Walter Scott, o Manzoni ocupan un peldaño estético superior a aquel en que se encuentra Heinrich Mann, o al menos no es esto lo que más importa; lo que interesa verdaderamente es que Scott y Manzoni, Pushkin y Tolstoi han captado y transfigurado la vida del pueblo en una forma más profunda y auténtica, más concreta y humana que cualquiera de los más renombrados escritores de nuestros días, y que la forma clásica de la Novela Histórica fue el modo adecuado de expresión de los sentimientos vitales de esos autores». (Lukács, 1966, p. 419).

LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA

En América Latina la Novela Histórica, inspirada por Scott, comienza con *Jicoténcal* (1826), una obra de autor anónimo. Así lo indica Seymour Menton tras su indagación sobre esta narrativa. Dos décadas después el género instaurado por Scott dio origen al desarrollo de la Novela Nacional, de la cual en Colombia se registra *Ingermina* (1844). Señala Menton que en el continente la primera Novela Histórica realista, surgió en 1928 cuando Tomás Carrasquilla publicó *La marquesa de Yolombó* y que una profusa producción del género se dio en la segunda mitad del siglo XX. Presenta Menton un listado de 367 novelas históricas (1993), publicadas entre 1949 y 1992.

La definición de Novela Histórica ha estado sometida a criterios deliberadamente arbitrarios, con perspectivas cerradas, como aquella que propone la exclusión en esta categoría de todas las novelas cuya acción no está ubicada en un pasado separado del autor por dos generaciones, propuesta por Fleischman; y en perspectivas amplias como aquella que entiende la Novela Histórica como una ficción en que el pasado figura con cierta importancia, como la entendió Cowart (1993, p. 32).

Menton recuerda que en sentido amplio toda novela es histórica. No obstante, propone considerar esa clasificación para las obras cuya acción se ubiquen total o predominantemente en el pasado, es decir, en un pasado que no ha sido experimentado directamente por el autor. En algunas novelas latinoamericanas los sucesos que transcurren en el presente son tan importantes como los del pasado y por lo tanto, este investigador considera que no deberán llamarse novelas históricas. Pero reconoce que le es difícil justificar la exclusión de aquellas obras cuyos narradores o personajes están anclados en el presente o en el pasado reciente, y cuyo tema principal es la re-creación de la vida y los tiempos de un personaje histórico lejano. No obstante, se acoge a la definición que diera Anderson Imbert en 1951, y que entiende como pertenecientes a este género aquellas obras que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista. La categoría no deja de ser arbitraria y problemática, pues partiendo de ese criterio, Menton excluye algunas obras en las cuales se abarca parcialmente un período experimentado directamente por el autor como *Sobre héroes y tumbas* (1962) de Ernesto Sábato y *Conversación en la catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, *El recurso del método* de Alejo Carpentier (1974) y *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez (1985).

Las debilidades de esta clasificación se hacen evidentes cuando, en el mismo libro: *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-*

1992, este autor anuncia que subvertirá su propio criterio para valorar la novela *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia, obra donde la mayoría de los diálogos están ubicados a finales de los años 70 y uno de los narradores principales, Emilio Renzi, ha nacido en la misma fecha del autor de la novela: 1940.

Pero más allá de su fracturada consistencia para establecer el profuso conjunto de obras, el valor del trabajo de Menton consiste en la identificación en Latinoamérica de una serie de narrativas que superaban la concepción clásica del género instaurado por Scott, constituyéndose como una Nueva Novela Histórica que vivió su auge a partir de 1979, expresada en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier (1979). Aunque el año es sólo el intento por fijar un marco relativamente estable, pues este autor reconoce que dos novelas sobresalientes comparten los rasgos de la Nueva Novela Histórica y fueron publicadas antes: *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos, en 1974, y *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, en 1975. Así mismo, las claves de esta nueva novelística estaban cifradas por el propio Carpentier desde 30 años antes, cuando publicara en 1949 *El reino de este mundo*.

Trascendiendo las discusiones acerca de la legitimidad de una fecha única, Menton ha identificado de la Nueva Novela Histórica, cuyo precursor indiscutible es Carpentier, seis rasgos característicos: la subordinación, en distintos grados, de la representación del pasado a la presentación de algunas ideas filosóficas; la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; la ficcionalización de personajes históricos, a diferencia de la tradición de Scott que proponía protagonistas ficticios; la metaficción, plasmada en los comentarios del narrador sobre el proceso de creación, y la intertextualidad (alusiones a otras obras, a menudo explícitas), y los conceptos bajtineanos de lo ideológico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (plasmación de dos o más interpretaciones de los sucesos, los personajes y la visión del mundo ficcional). Además de estos rasgos, la Nueva Novela Histórica se distingue por su mayor diversidad. Entre las obras categorizadas Menton identifica tendencias: algunas apuestan por un mayor nivel de historicidad, en otras el autor da más soltura a la imaginación; están aquellas en las que los autores alternan dos períodos cronológicos bastante separados como en *El arpa y la sombra*, y *La tejedora de coronas*, y, finalmente, hay obras donde el autor se concentra en un solo período histórico como *La guerra del fin del mundo*.

Esta narrativa comparte claves con las novelas del boom, como el afán muralista y totalizante, el erotismo exuberante y la experimentación estructural y lingüística. Y aunque buscan un desplazamiento de las grandes narrativas, tal movimiento no se manifestó en toda esta novelística,

pues ejemplo de narrativas ambiciosas son *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa, *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa y *La campaña* de Carlos Fuentes (Menton, 1993, p. 31).

Para el autor el factor más importante para estimular la escritura de la nueva Novela Histórica fue la aproximación del quinto centenario del descubrimiento de América, y ello se evidencia en la personificación de Cristóbal Colón en varias ficciones, así como la narración del llamado Descubrimiento del Nuevo Mundo. La llegada de esta fecha llevó a cuestionar el papel de América Latina en el mundo después de 500 años de contacto con la civilización occidental, así como una mirada crítica a la historia oficial.

NOVELA HISTÓRICA EN COLOMBIA

En su texto, Menton dedica un capítulo especial a la narrativa colombiana; lo titula *El cuarteto bolivariano o variantes de la narrativa histórica: El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, *La ceniza del libertador* de Fernando Cruz Kronfly, *El último rostro* de Álvaro Mutis y *Sinfonía desde el nuevo mundo* de Germán Espinosa. El investigador aborda estas obras para analizar en ellas la presencia del libertador Bolívar. En su crítica propone una mirada comparada para señalar la intertextualidad presente en la novela de García Márquez y el cuento de Mutis; señala además las razones por las cuales considera la obra de Cruz Kronfly de menor calidad que la del Nobel, y de manera aislada se refiere a la novela de Germán Espinosa para señalar su condición de novela popular, que considera tipo *best seller*, en medio de la apariencia de novela culta.

Del listado de las 367 novelas históricas presentadas por Menton, ocho son de autores colombianos⁶: *El amor en los tiempos del Cólera* (1985) de Gabriel García Márquez, *Los cortejos del diablo* (1970), *La tejedora de coronas* (1982) y *El signo del pez* (1987), de Germán Espinosa; *La otra raya del tigre* (1977) de Pedro Gómez Valderrama, *Las cenizas del libertador* (1987) de Fernando Cruz Kronfly, *Los pecados de Inés de Hinojosa* (1986) de Próspero Morales Padilla y *El fusilamiento del diablo* (1986) de Manuel

⁶ Recordemos que su período de clasificación parte de 1949. Quién esté interesado en indagar sobre este género en Colombia en las décadas anteriores puede consultar la obra: *La Novela Histórica en Colombia, 1844-1959*, de Donald McGrady; así como la sección que a este período dedica el Diccionario Electrónico de la Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia, disponible en línea, en ihlc.udea.edu.co

Zapata Olivella. Detallen que las más recientes se publicaron en 1986. Pablo Montoya, a partir de ese periodo, retoma el diálogo con Menton para señalar que desde 1988 en adelante el panorama literario colombiano de la Novela Histórica ha crecido considerablemente.

En *Novela Histórica en Colombia 1988-2008*, Montoya comparte con Menton como una de las causas del incremento de esta novelística la conmemoración del Centenario del Descubrimiento de América, y para el caso nacional, agrega como otras razones la permanente crisis política y social que vive el país en los últimos años, motivo por el cual los escritores buscarían sumergirse en los orígenes de la nación, en sus momentos fundadores. Al siglo XIX, período en que se origina la República, suma La Colonia y la Conquista como tópicos recurrentes y a ellos agrega una categoría adicional para señalar las obras que fijan un horizonte histórico extraterritorial, que se ocupan de un hecho pasado que ocurre en una zona externa a la nación. Presenta como ejemplo de estas últimas las obras *Tamerlán* y *El hombre de diamante* de Enrique Serrano, *El enfermo de Abisinia* de Orlando Mejía Rivera, *La pasión de María Magdalena* de Juan Tafur, *La sed del ojo* y *Lejos de Roma* de Pablo Montoya. Por cuestiones de la extensión de su investigación, el autor señala que no aborda las obras que representan hechos en la Primera o la Segunda Guerra Mundial y el Bogotazo y sus consecuencias nacionales⁷.

Bajo ese criterio, Montoya, aunque busca una hilaridad con el período de Menton, rehúye su división entre Novela Histórica y Nueva Novela Histórica, aunque señala que: «Algunas de esas novelas son complejos organismos literarios y superan en profundidad estética aquellas relacionadas con el narcotráfico, el sicariato, la corrupción política y demás larvas sociales que intentan definir nuestra decadente modernidad» (2010, p. XI).

Este autor colombiano, además de abordar la obra que analizo en este trabajo, crítica las siguientes novelas que se ocupan del pasado: *Tanta sangre vista* de Rafael Baena, *1851 folletín de cabo roto*, de Octavio Escobar Giraldo, *Muy Caribe está* de Mario Escobar Velázquez, *Sinfonía del nuevo mundo* y *Los ojos del basilisco*, de Germán Espinosa; *El general en su laberinto* y *Del Amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez, *Conviene a los felices permanecer en casa* y *Diario de la luz y las tinieblas. Francisco Joseph de Caldas* de Samuel Jaramillo; *Nuestras vidas son los ríos* de Jaime Manrique, *La risa del cuervo* de Álvaro Miranda, *Urzúa* de William Ospina; *La agonía erótica. De Bolívar, el amor y la muerte*,

⁷ Un rastreo para identificar la totalidad de la producción podría hacerse a través del registro historiográfico de las obras de Álvaro Pineda Botero.

Bolívar. El destino en la sombra y La otra agonía. La pasión de Manuela Sáenz, obras de Víctor Paz; *El insondable* de Álvaro Pineda, *Amores sin tregua* de María Cristina Restrepo e *Historia secreta de Costaguana*, de Juan Gabriel Vásquez.

Ya sea por su criterio temático o sus expectativas de investigación, Montoya no aborda otras novelas históricas como *El demonio en la proa* de Edgar Collazos (2008), *El japonés que amó la María* de Gonzalo España (2005), o *Balboa, el polizón del Pacífico* de Fabio Martínez (2007). Es destacable que en la presentación de su libro señale que éste es el primer texto que aborda novelas históricas contemporáneas, situación que señala el amplio panorama que tiene en frente la crítica literaria.

LA «DISTORSIÓN» HISTÓRICA Y EL «ELEMENTO AÑADIDO»

En su novela *Historia secreta de Costaguana*, publicada en 2007, Juan Gabriel Vásquez da cuenta de la historia de Colombia desde las primeras guerras civiles del siglo XIX hasta la separación de Panamá en 1903. Emplea como artificio para su ficción, el supuesto que Costaguana, el país donde acontece Nostromo, una de las más importantes novelas de Joseph Conrad, surge de la posible presencia del escritor en Colombia. A partir de esta hipótesis Vásquez construye un personaje que dice haber sido la principal fuente de información de Conrad y mientras cuenta su vida, da cuenta de la historia del país. Vásquez propone un mundo literario que retoma nombres de la historia y trastoca su aparición en el tiempo, así como la intervención determinante de los hechos.

Para responder a algunos cuestionamientos por las aparentes incoherencias de su obra, Vásquez publica su ensayo *El arte de la distorsión* (2007). En él, además de proponer una lectura de *Cien años de soledad* como Novela Histórica, dirá que lo valioso de este género es la distorsión y la capacidad de decir sólo aquello que a la literatura le es permitida. Cita a Pamuk para señalar que «El reto de la Novela Histórica no es producir una imitación perfecta del pasado, sino relatar la historia con algo nuevo, enriquecerla y cambiarla con la imaginación y la sensualidad de la experiencia personal» (2007, febrero), reconstruirla, como diría Vargas Llosa, con un «elemento añadido». Si bien la argumentación de Vásquez es totalmente válida y en la literatura el autor sólo debe fidelidad a su propia libertad, su defensa del arte de la distorsión será un punto de partida para comprender por negación la expresión histórica de *La ceiba*. Sin comprometer su estatuto literario, ella está más cercana en la fidelidad de los hechos a la historiografía y se vale de personajes históricos como Pedro Claver, Alonso de Sandoval y Benkos

Biohó para proponer un relato minucioso de aquella sociedad, iluminar un momento olvidado por la literatura nacional y tejer puentes entre las violencias del siglo XVII y el XX. Burgos fija su interés en un período bisagra, período de transición, proceso de eminente transformación, de la destrucción de los valores autóctonos de los africanos en América y del surgimiento de valores y expresiones culturales híbridas como producto de la transculturación.

Burgos Cantor entiende la Novela Histórica no a la manera en que lo hace Vásquez. Haré evidente su poderosísimo «elemento añadido», es decir, su condición de pieza literaria de gran valor que trasciende la simple referencia a hechos pasados. *La ceiba de la memoria* es ficción y es historia. Con ella el autor supera la condición episódica del relato, convirtiéndola en configuradora de la atmósfera de una época, la de la esclavitud y el sometimiento, la del encuentro de dos mundos en un tercero desconocido, donde la violencia es el vaso comunicante.

Hacen parte de los materiales de trabajo de Burgos para la creación de *La ceiba* los documentos históricos de *La Colonia*, así como las investigaciones sobre el comercio y la trata de esclavos africanos en América. Pero su relativa fidelidad frente al discurso historiográfico, no entorpece en absoluto la dimensión literaria que tanto teme Juan Gabriel Vásquez. En *La ceiba*, la imaginación y la sensualidad personal de Burgos también están presentes, pero veremos como el «elemento añadido» que señala Vargas Llosa para la Novela Histórica, en *La ceiba* descansa principalmente en el lenguaje mismo, el lenguaje es protagónico y a través de él nuestro autor logra aportar su mirada, evidenciar las contradicciones de la época, y penetrar en la dimensión psicológica que subyace en los hechos pretendidamente neutrales relatados por los historiadores. Bajo esa lógica de la novela y su relación con la historiografía, Burgos plasma una cuidadosa representación del sujeto afro y de la presencia de Africanía en América que analizaremos en los capítulos siguientes.

HISTORIA Y FICCIÓN DEL PUERTO NEGRERO

EL COMERCIO DE NEGROS EN CARTAGENA

En la historia del Imperio español en América, Cartagena de Indias, fundada en 1533 por Pedro de Heredia, fue un enclave estratégico de las defensas militares del Imperio en la zona atlántica de Centro y Suramérica; también sirvió como vía de comunicación entre la Nueva Granada y Europa. Junto con Veracruz y Portobelo, Cartagena de Indias fue uno de los puntos geográficos estratégicos en América para el tráfico comercial, entre ellos el de mercancía humana, como mano de obra esclava. Desde Cartagena se distribuía comercio humano hacia el Norte, Centro y Suramérica, y esta condición de puerto negrero le dará características particulares frente a territorios como Santa Marta, Maracaibo, La Habana, San Juan y Santo Domingo⁸.

Frente a otras ciudades que también operaban como puertos negreros Cartagena ejercía supremacía, especialmente frente a Santo Domingo y Puerto Rico, ciudades en las cuales, para el siglo XVII desembarcaban pocos negros, usualmente haciendo escala en Cartagena⁹.

⁸ De esta condición de la ciudad se ocupa Germán de Granda en el prólogo del libro *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*.

⁹ Aunque Nicolás del Castillo destacará que Santo Domingo y Puerto Rico serán puertos importantes durante los siglos XVIII y XIX a causa de las plantaciones de caña de azúcar. Por su parte Buenos Aires, a pesar de que era definido como un puerto cerrado a toda actividad comercial, operaría como centro activo para el contrabando de negros y mercancías provenientes del Brasil.

Acerca de la llegada masiva de negros africanos¹⁰, Ángel Valtierra, en el prólogo a la obra *De Instauranda Aethiopum Salute*¹¹, enumera las tres ideas que presentaban los negreros para justificar el comercio de esclavos. La primera indicaba que la esclavitud era justificada por la guerra, ya que si en los conflictos se permitía matar a los vencidos, mucho más debía permitirse reducirlos a la esclavitud. La segunda idea se argumentaba bajo la necesidad de castigar y defenderse de la criminalidad. Se decía que el criminal en todos los países puede ser privado de la libertad y someterse a trabajos forzados.

La tercera razón, y que fue la definitiva, podría decirse que está indicada como pecado del tiempo: todos lo hacían por lo que se apoyaban en la necesidad de salvar a otra raza débil. El indio, parecía, era incapaz del trabajo rudo de las minas y las haciendas en las regiones tropicales. (De Sandoval, 1956, p. XXVIII)

Esta idea que sería decisiva para la trata de esclavos, paradójicamente, tuvo como principal promotor a un defensor de la libertad humana: Bartolomé de las Casas. En su libro *La destrucción de las Indias*, argumentó la necesidad de defender al indio de la esclavitud, pidiendo para ello la llegada de esclavos negros a América. Convencido de que de esta forma preservaría a los pueblos amerindios, presentó ante el Consejo de Indias en 1531 su propuesta que contenía el siguiente apartado:

El remedio de los cristianos es éste muy cierto, que S. M. (Su Majestad) tenga por bien prestar [...] quinientos o seiscientos negros o los que pareciere que al presente bastaren para que se distribuyan por los vecinos que hoy no tienen otra cosa sino indios...o se los fien por tres años, hipotecados los negros a la misma deuda... (De Sandoval, 1956, prólogo).

Bartolomé de las Casas, posteriormente, sostiene Valtierra, se arrepintió y se dolió de su propuesta, pero ya el mal estaba hecho y en adelante la

¹⁰ «Sandoval registra que “cuatro son los más principales puertos de donde ordinariamente suelen venir negros a este puerto de la ciudad de Cartagena de las Indias, que es la principal y derecha descarga de todo el mundo. Vienen de los ríos de Guinea y puertos de Tierra Firme de la isla de Cabo Verde, de la isla de San Thomé y del puerto de Loanda o Angola”». No obstante, el papel de Loanda como concentrador de esclavos aumentará aún más, pues para la fecha en que Sandoval efectuaba el registro, había iniciado la decadencia de Santo Tomé y Cabo Verde.

¹¹ Escrita por el jesuita Alonso de Sandoval y publicada en el siglo XVII, su reedición fue ordenada por Gustavo Rojas Pinilla en 1956.

cacería humana se incrementó en África, así como su comercio en América.

En aquel tráfico de esclavos diversos factores explican la supremacía de Cartagena. El arribo forzado de negros se daba de acuerdo con el descubrimiento de yacimientos auríferos en la región.

Dos hechos en el Perú y Colombia incrementaron la demanda de mano de obra negra: la total desaparición de los indios mitayos en la costa del Perú por muerte natural o por exceso de trabajo y el descubrimiento, casi simultáneo, de importantes minas de oro en tres localidades del norte Antioquia. (Del Castillo 1982, p. 39).

El historiador Nicolás del Castillo considera además como un factor menos influyente pero digno de considerarse, la paulatina sustitución de bogas indios por negros en el río Magdalena que culminó totalmente a principios del siglo XVII. Igualmente, en el mismo siglo comenzaron los cultivos de cacao en Guayaquil y en ellos los negros esclavos eran fundamentales.

Cartagena en el siglo XVII fue núcleo de un circuito económico, social y cultural. La condición insalubre de Portobelo hizo que muchos esclavos embarcados hacia ese puerto fueran negociados en Cartagena. El levantamiento de sus murallas de piedra se inició en 1614. Por considerarse un puerto seguro la ciudad se convirtió en paso obligado para el Perú. Con la trata de esclavos se constituyó en el más importante puerto del sur del continente. Llegaban del interior mercaderes, intermediarios o compradores a abastecerse de esclavos.

Cartagena era una ciudad agitada, «la estabilidad de sus habitantes vivía constantemente amenazada por las actividades delictivas de piratas y corsarios que merodeaban en el Caribe y, por los repentinos ataques de los negros cimarrones de los palenques» (Navarrete, 2003, p. 24). En Cartagena cohabitaban encomenderos, dueños de estancias, comerciantes de productos varios y tratantes de negros, principalmente portugueses, burocracia civil, eclesiástica y militares.

La ciudad también contaba con una población mucho más numerosa de españoles y criollos pobres y toda una variedad de castas que ocupaban los oficios más modestos, además de algunos indios y numerosos esclavos. Había también una gama de grupos medios compuesta por funcionarios menores, escribanos, letrados, mercaderes, médicos, cirujanos, hipotecarios, barberos y maestros de distintos oficios artesanos y de la construcción. (Navarrete, 2003, p. 27).

Cartagena era una ciudad agitada y sucia, el puerto en donde arribaban los esclavos era el lugar donde se evidenciaban los oprobios del transporte: entre los cuerpos enfermos, heridos y, algunos en descomposición, de los negros que llegaban encadenados, se daban cita los compradores que escogían las mejores piezas y los misioneros religiosos que iniciaban la evangelización y el despojo de las creencias consideradas herejes. Muchos esclavos llegaban de Cabo Verde con enfermedades como viruela, sarampión y tabardillo. «Junto con los médicos que inspeccionaban a los negros de los barcos, acudían a la asistencia de los esclavos los padres de la Compañía de Jesús, particularmente Pedro Claver y Alonso de Sandoval» (Navarrete, 1995, p. 78).

Sandoval, maestro de Pedro Claver, alcanzó a bautizar alrededor de cuarenta mil esclavos y será uno de los personajes claves del siglo XVII para el conocimiento del comercio negrero. Con el objetivo de mejorar la evangelización y procurar la salvación de las almas, hizo un registro sistemático de los esclavos, indagó sus lugares de origen, sus lenguas, creencias y prácticas culturales¹². Sandoval conoció de cerca las condiciones en que llegaban los negros: «Los hombres de pie en las bodegas, atados a unos palos; las mujeres entre los puentes y las que llevan niños, en la Cámara grande; y los niños, en la Cámara de timonel, que en aquel caluroso clima produce un hedor intolerable». (Navarrete, 1995, p. 64).

La presencia de los negros en la ciudad era determinante. Para la época de Sandoval se registraban según las «*cartas annuas*» de los jesuitas alrededor de veinticuatro negrerías, y sólo una de ellas, dispuesta en la Calle de Tejadillo podía albergar hasta doscientos negros. Predominaban negrerías en las calles de Santa Clara y Santo Domingo. Había en el trayecto de la Catedral hacia el Mar Grande y otra más arriba de la calle de Santo Domingo, también en el convento de San Agustín, la plaza de Gaguyes y en el barrio también llamado Santo Domingo (Del Castillo, 1982, p. 57).

El sacerdote italiano Carlos de Orta escribe de Cartagena:

es una sed muy calurosa, los esclavos negros van casi desnudos, hay gran escasez de agua dulce y gran cantidad de moscas y mosquitos y el aire es poco propicio para la salud y los europeos enferman con frecuencia, la mayor parte de los campos son pantanosos y la lluvias y tempestades son frecuentes y los huracanes son muy fuertes. (Valtierra, 1954, p. 25).

¹² Este conocimiento lo consignó en su obra *De Instauranda Aethiopum Salute (De la salvación de los esclavos)*, pensada como una guía de catequización para la iglesia, que se convertiría como una obra fundamental durante los siglos siguientes.

Tejada con relaciones conflictivas, durante el siglo XVII¹³, Cartagena recibió miles de negros africanos¹⁴ que inundaron sus calles sometidos hasta la muerte por los europeos; fue una ciudad rodeada por el vértigo comercial y el auge de enfermedades propias y ajenas. Escenario de múltiples violencias y oprobios contra la humanidad.

LA CREACIÓN FICCIONAL DE UN MUNDO ESCLAVISTA

De la Cartagena, puerto negrero del siglo XVII, dará cuenta Roberto Burgos Cantor. El autor imagina el vértigo de la ciudad y configura un mundo agitado y diverso. En la obra nos dice que a la ciudad llegaban de España gobernantes, soldados, curiosos, tentadores de la fortuna y contadores de remesas reales, curas, comerciantes, proscritos de la justicia del Rey. Advenedizos y saqueadores que arribaban a la ciudad de piedra para despojar el oro y la memoria, para imponer el orden, la subordinación, el oprobio. El vértigo comercial es recreado sobre un escenario lacerante que enfatiza en la enfermedad y la descomposición. Burgos Cantor propone descripciones evocadoras de una ciudad derruida, sometida a los devenires de la peste y la tortura, al abandono de su propia suerte:

Las negrerías inundadas: la baba gruesa y amarillosa de las pústula y las cáscaras de la piel podrida de los negros flotando en el barrizal de cieno descompuesto por los excrementos, los orines, el vómito y la sangre lenta y sin fuerza, la trama naciente de calles, callejones, plazas, puentes, partes de un laberinto aún sin hilo, imponiéndose a las ciénagas, lagunas, canales, colinas, arcabucos, penínsulas, ensenadas de mar, playas y acantilados, ese mundo que estaba ahí desde los orígenes de la vida y ese mundo que se levantaba con su ambición de despojo (p. 124).

El autor construye un mundo con múltiples miradas y perspectivas narrativas. Fija puntos de vista en los esclavos, sumisos y rebeldes, en los religiosos, impositivos y reflexivos y en los servidores de la Colonia. Dará cuenta de la idiosincrasia africana, la mirada esclavizada y el sentir

¹³ Quién esté interesado en ahondar más sobre la presencia negrea en este período puede consultar toda la obra de María Cristina Navarrete. Ver referencias.

¹⁴ África, el nombre que hoy representa todo el territorio continental del cual traían los esclavos a Cartagena, en el mundo romano sólo representaba la parte norte del continente, «es decir al África camítica y posteriormente también semítica y, restringidamente, a Tunes y a las tierras costeras de Tripolitania». Los griegos llamaban 'libios' a los blancos y 'etíopes' a «los hombres de cara quemadas». (Del Castillo, 1982, p.). Lo que se conocía como África, al sur del Sahara, o el África negra era llamada Etiopía.

de los violentados en los personajes Analia Tu-Bari y Benkos Biohó. La mujer, que es esclavizada desde su adolescencia, obtiene la libertad en su vejez, pero este derecho más parecerá una condena debido al abandono a que será sometida pese a su ceguera y a la precaria posibilidad de proveer por sí sola el sustento propio. Por su parte recreará un esclavo histórico, Benkos Biohó, conocido como uno de los principales rebeldes y creador de palenques. En la novela su grito permanente evocará la insurrección, la rebeldía y la conciencia de esclavo; Benkos es el líder que subvierte el orden y el oprobio, el cimarrón mártir sacrificado por la causa libertaria. El padre Pedro Claver es el evangelizador y servidor de los negros, humilde y reflexivo de la esclavitud. La obra nos dirá que arribó empapado hasta los huesos, arrastrándose por barrizales, con su sotana echa jirones, pálido y enfermo. A su lado nos encontramos con su maestro, el jesuita Alonso de Sandoval, escritor intelectual que con sus textos cuestiona el sentido de someter mediante la tortura a otro ser humano. A través de estos dos religiosos Burgos se adentra en las contradicciones de una iglesia sumida entre la salvación de las almas, la imposición de creencias religiosas foráneas a los negros y la permisividad frente al tráfico humano con la violencia que éste generaba. Por otra parte Dominica De Orellana, la esposa de un escribano del Rey, llegará melancólica de España y en ella Burgos plasmará otra expresión del desarraigo.

Ese mundo histórico de la Cartagena del siglo XVII intentará recuperar Thomas Bledsoe, un personaje del siglo XX, literato que se traslada hasta la ciudad amurallada para reconstruir la vida abnegada de Pedro Claver; en su travesía entabla amistad con Alekos Basilio Laska, un marinero a punto de retirarse y Roberto Antonio, profesor universitario de Cartagena. A través de la búsqueda literaria de Bledsoe, Burgos Cantor insertará las reflexiones propias del oficio literario. Además de Thomas aparecen como personajes, un padre y un hijo, cuyos nombres no se mencionan, también amigos de Bledsoe, que emprenden un viaje por Europa hacia los campos de concentración nazi. El padre en la novela es un alterego de nuestro autor, así como Roberto Antonio, el otro amigo de Thomas, es un homenaje a su propio padre.

La novela está configurada en cuatro partes: la primera *Enfermos de mar*, la segunda *Transterrados*, la tercera *Marcas de hierro* y la cuarta *Las pinturas de Dios*. Cuarenta y nueve capítulos están distribuidos a lo largo de las partes, titulados, en algunos casos, con el nombre del personaje desde el cual se narrará un fragmento de la historia, situación que indica la focalización narrativa a lo largo de la obra. De esta forma Burgos Cantor

edifica capítulos con personajes opuestos entre sí que configuran entre todos el mismo Campo de Referencia Interno: Cartagena como puerto negrero.

Burgos Cantor edifica capítulos que, inicialmente, se suceden sin una aparente coherencia lógica e histórica. La novela es un mar de aguas profundas y el autor nos reta a sumergirnos. Desembarcamos como náufragos y los primeros seis capítulos, en sus títulos, no nos dan más información que el nombre de algunos personajes. Inicialmente encontramos a Thomas Bledsoe sumergido en la búsqueda de archivos en Roma. Posteriormente, los cinco capítulos siguientes, focalizados en Pedro Claver, Alonso de Sandoval, Analia Tu-Bari, Dominica de Orellana y Benkos Biohó, nos recrean un escenario de transporte de esclavos; nos hablan de África, de la Compañía de Jesús, de un Nuevo Mundo con árboles centenarios, arbustos espesos, cortezas con hongos gigantes, y de una ciudad portuaria sometida por la peste y el mugre. Cuando empezamos a ubicarnos en aquel contexto, en el capítulo siguiente un personaje ha tomado un tren en la estación de Cracovia y, posteriormente, recorre los campos de concentración de los nazis. Tras esta aparente confusión inicial, empezamos a comprender el horizonte narrativo que propone Burgos Cantor. Comprendemos que la obra se narra de forma paralela entre dos tiempos, que uno acontece en el siglo XX y el otro en el XVII. De a poco vamos conociendo el puente que se teje entre ambos períodos. Tras esa aparente sensación de caos, se descubre a nuestro entendimiento un orden propio. Articulada en cuatro capítulos *La Ceiba de la memoria*, el primero de ellos «Enfermos de mar» se divide a su vez en 22 apartados, superando ampliamente a los capítulos siguientes. A través de estos microrelatos Burgos se detiene en narrar con furor descriptivo las condiciones del transporte, las penurias del viaje, el desarraigo y las primeras expresiones de resistencia esclavista. Estas escenas se entretajan en medio de una profusa configuración de la ciudad. En el segundo apartado «Transterrados», la novela aborda las implicaciones del cambio de territorio para los negros africanos; la obra empieza a trascender la condición dual de dominantes y dominados y Dominica de Orellana, la esposa del escribano del rey, entabla una relación de amistad y misericordia con su esclava Magdalena Malemba. Acá conocemos del silencio de Benkos y ahondamos en las postrimerías de Pedro Claver y Alonso de Sandoval. En el tercer capítulo «Marcas de hierro», la obra descubre entre nosotros las tácticas de burla y evasión y las estrategias de resistencia de los esclavos: nos enteramos en detalle del cimarronaje y la conformación de palenques. En el capítulo cuatro «Las pinturas de Dios», empezamos a comprender que se está conformando en América un mundo complejo, sincrético, donde europeos, africanos y nativos americanos integran una sociedad tejida de

ajusticiamientos y cópulas, un mundo nacido de la ambición del despojo. En medio de la sensación inicial de caos empezamos a comprender el orden. El epígrafe, acorde con el título, anuncia la perspectiva central de la obra, los primeros siete microrelatos de la primera parte operan como presentaciones de los personajes, de sus entornos y escenografías narrativas; en adelante, todos se embarcan en la búsqueda de sus propios fines y en la novela los personajes se ceden la voz sin repetir aparición en el capítulo inmediato. Esta característica de la estructura sólo la altera Thomas Bledsoe, situación que nos sugiere su ubicación en un plano distinto en el nivel de la historia. A continuación me adentraré en las relaciones entre historia y ficción que se derivan de la novela para señalar las apropiaciones y reinversiones de *La ceiba de la memoria*.

LA CEIBA: TEJIDOS Y REPRESENTACIONES HISTÓRICAS

A continuación presentaré las observaciones que consignó en su texto *De Instauranda Aethiopum Salute* Alonso de Sandoval, publicado en 1627, así como los hallazgos que han hecho los historiadores acerca del comercio de negros en Cartagena durante el siglo XVII y los compararé con el mundo literario que configura Burgos Cantor.

EL TRANSPORTE: CUERPOS AL CARBÓN EN MAR ABIERTO

Durante la primera mitad del siglo XVII ya se había dado en Europa la unión de las dos coronas ibéricas: Portugal y España (1580-1640), aumentando con ello el volumen del tráfico negrero. Los historiadores registran pocos datos acerca de la travesía de África a América durante el siglo XVII, pero se calcula que los navíos transportaban alrededor de 300 esclavos. El jesuita Alonso de Sandoval registra que el viaje desde Angola podía durar dos meses (Del Castillo, 1982, p. 49). Burgos se vale la imaginación literaria para recrear las dificultades del transporte de esclavos en la voz de Analia: «Todos íbamos enfermos, adoloridos, cubiertos del vómito propio y del vómito de los otros, los pies metidos entre un agua espesa que no alcanzaba a secarse con sus afluentes de orines y los haceres del cuerpo que salían directos y fétidos». (p. 72).

Los historiadores consideran que durante la primera mitad del siglo XVII alrededor del 15% de los esclavos morían durante la travesía trasatlántica. «El conocido negrero limeño Manuel Bautista Pérez trajo en 1618 de

Guinea a Cartagena, 508 negros de los cuales murieron 90» (1982, p. 52). De acuerdo con los registros de Sandoval, en promedio en cada barco se transportaban alrededor de 300 negros y a Cartagena anualmente llegaban entre 12 y 14 navíos, para un flujo anual que oscilaba entre 3.600 y 4.200 negros en la ciudad. Los mercaderes debían pagar una tasa al imperio por cada esclavo, situación que propiciaba como en el comercio de cualquier mercancía, que dichos comerciantes ingresaran esclavos de contrabando, no declarados¹⁵. Esto repercutía en un hacinamiento que terminaba generando asfixia, desnutrición, transmisión de enfermedades y muertes. Esta situación la aborda hábilmente Burgos mediante el relato desgarrado de Analia: «Robada vine. Maltratada vine. No raptada Vine. Aprisionada con violencia vine. Muerta de miedo vine. Repitiendo mi nombre para que no me lo robaran, repitiendo mi nombre para que no se muriera en el silencio» (p. 71).

Entre 1615 y 1640 bajo la figura de la «demasía» se permitió embarcar hasta un 40% más de esclavos con el objeto de compensar las pérdidas del viaje, que en la realidad se promediaban en una cifra no superior al 17%. Esta estrategia que buscaba un rédito económico repercutía en mayor hacinamiento para los esclavos y más lucro para los mercaderes.

Una carta del Agente Real en Angola al Rey en 1638, denunciaba que las naves que llegaban entonces a Luanda no se limitaban a embarcar 400 cautivos, como se hacía habitualmente, sino que estaban tratando de llevar de 700 a 800 por barco, lo cual retrasaba considerablemente los zarpes y causaba la muerte de cientos de esclavos en el mar (Del Castillo, 1982, p. 70). Por su parte, el jesuita Sandoval registraba durante el período que aborda *La ceiba* el naufragio de un barco negrero en las orillas de Cartagena donde murieron alrededor de 800 negros. De situaciones como esta se valdrá Burgos para narrar la llegada de Analia a Cartagena: «Otros se deslizaban de las canoas y se quedaban sumergidos hasta ahogarse o eran devorados por los tiburones que los destrozaban en pedazos horribles y algunos quedaban agarrados por las cadenas» (p. 39).

¹⁵ «El asunto había adquirido tales caracteres que ya desde 1615 el Virrey del Perú, Príncipe de Esquilache, al pasar por Cartagena hizo una investigación sobre los esclavos introducidos por encima de las cantidades autorizadas en los asientos y la consiguiente evasión del pago de los derechos. Entre las irregularidades que el virrey encontró, y que comunicó de inmediato al rey, figuró un barco llegado a Cartagena con 200 negros registrados, en realidad introdujo 500. En 1635 llegó a Cartagena otro barco de Angola con 120 negros registrados pero con 580 de cargazón efectiva» (Del Catillo, 1982, p. 75).

VIOLENCIA Y DESARRAIGO EN EL NUEVO MUNDO

Transportados hasta Cartagena, los esclavos que sobrevivían la travesía, desarraigados de sus lugares de origen, eran sometidos a fuertes ejercicios de violencia que tenían como fin garantizar el sometimiento y control de grandes grupos humanos. Además de la subordinación, la violencia tenía como fin la deculturación, procesos que han estudiado con asiduo los historiadores y que nos permitirán comprender el nivel de representación de este tema en la obra. En el libro *África en América Latina* el historiador Germán Carrera Damas identifica doce factores de la deculturación de los esclavos africanos en América. El término deculturación lo acuñó Manuel Moreno Fragnals:

como un concepto social que nos permite entender acciones sistemáticas de los negreros con el propósito de destruir toda posibilidad de arraigo en la cultura y creencias de la población esclava, como también la estrategia de evitar cualquier forma de vínculos gregarios que posibiliten acciones en defensa de la identidad o respuestas colectivas ante el grado de indefensión, ante los atropellos y desmanes de los amos blancos. (Moreno Fragnals, 1996, p. 14).

LOS MECANISMOS DE DECULTURACIÓN

Moreno Fragnals entiende por deculturación:

El proceso consciente mediante el cual, con fines de explotación económica, se procede a desarraigar la cultura de un grupo humano para facilitar la explotación de las riquezas naturales del territorio en que está asentado y/o para utilizarlo como fuerza de trabajo barato, no calificado. El proceso de deculturación es inherente a toda forma de explotación colonial o neocolonial. Es en el caso de la esclavitud de los africanos en el nuevo Mundo, donde la deculturación puede ser vista como un recurso tecnológico aplicado a la optimización del trabajo. (1996, p. 14).

Para Fragnals la deculturación total es imposible y a los explotadores sólo les interesa barrer las expresiones que puedan obstaculizar el sistema de explotación. «Es normal, inclusive, que la clase dominante proteja y aun estimule el desarrollo de valores culturales aislados de la clase dominada siempre que éstos, en ningún modo, contribuyan a reforzar la estructura establecida» (1996, p. 19).

Observemos a continuación cómo un análisis detallado de *La ceiba de la memoria* en su recreación de Cartagena como puerto negrero durante el siglo XVII permite identificar las conexiones entre la ficción literaria y el discurso histórico, intertextualidad latente en la obra. A continuación identificaré las doce expresiones y apropiaciones de la deculturación esclavista, reconocidas por el discurso histórico y reelaboradas por el discurso literario. Demostraremos como Burgos Cantor se vale de fuentes primarias, en especial de la obra del padre Alonso Sandoval, así como de las posteriores construcciones historiográficas que han indagado sobre la presencia africana en América Latina, en especial, en el Caribe colombiano y Cartagena de Indias, durante el siglo XVII.

Con base en las definiciones que identifica Germán Carrera, propongo un nombre para cada expresión de deculturación, mediante la cual delimito y acoto la perspectiva para la interpretación. Son estas expresiones el Destierro e implantación de un nuevo hábitat, el Aislamiento, la Combinación de etnias rivales, la Inmigración infantil y adolescente, la Supresión estratégica del tiempo libre, la Imposición de una cultura hegemónica, las Restricciones para la satisfacción de las necesidades vitales, la Supresión e imposición de lenguas, la Imposición de actividades foráneas para el ejercicio de la fuerza de trabajo, la Supresión de las creencias religiosas, la Sustitución de nombres y la Restricción estratégica de la expectativa de vida.

En algunas de estas expresiones es fascinante la relación explícita entre el discurso historiográfico, el tratado del padre Sandoval de 1627 y la creación literaria que propone Burgos. En otras la apropiación es apenas sugerida, insinuada entre líneas, a manera de un iceberg donde el significado subyacente es superior a lo recreado de manera explícita.

Destierro e implantación de un nuevo hábitat

Los esclavos fueron desterrados de África, su hábitat tradicional, y puestos sin posibilidad alguna de retorno en un contexto desconocido para ellos. En *La Ceiba* los personajes añoran desde América el continente que fueron obligados a abandonar, el lugar en el que habían cimentado sus culturas; así lo manifiestan Benkos Biohó y Analia Tu-Bari: «Benkos Biohó: el mar por el que me trajeron de mi tierra no me devuelve a ella. Me separa y me abandona. Me quita mi tierra. Me destierra. Benkos Biohó sin tierra. Sin sus bosques. Sin las mujeres de la tribu. Sin las lluvias. Sin las noches» (p. 114).

En *La ceiba* aunque se mencionan los momentos de la captura en ese continente, el relato se desarrolla, principalmente, en forma detallada a partir del transporte de los cautivos. Burgos propone una narración de estos episodios mediante personajes que representan puntos de vista distintos: por

un lado bajo la mirada del jesuita Alonso de Sandoval¹⁶, evocación explícita del cura español miembro de la misión evangelizadora. Burgos hace personaje de su ficción a este personaje histórico que vivió en Cartagena desde 1604 hasta su muerte en 1652. En vida hizo una clasificación étnica de los esclavos que bautizaba y publicó en 1627 su famosa obra *De Instauranda Aethiopum Salute* (De la salvación de los esclavos). Por otra parte, se vale Burgos de los relatos testimoniales de Analia Tu-Bari y Benkos Biohó, de quién habíamos dicho es el negro que se revela para fundar palenques. Este último también es un personaje histórico, reconocido como un líder de la resistencia y fundador del Palenque de San Basilio. Observemos a continuación la relación entre el relato histórico escrito por el propio Sandoval y la creación literaria que propone Burgos:

Discurso histórico
Fragmento de *De Instaurada*
Relato de Alonso de Sandoval

Tan apretados, tan asquerosos y tan maltratados, que me certifican los mismos que los traen que vienen de seis en seis, con argollas por los cuellos... y estos mismos de dos en dos con grillos en los pies, de modo que de pies a cabeza vienen aprisionados, debajo de la cubierta, cerrados por de fuera, donde no ven sol ni luna, que no hay español que se atreva a poner la cabeza al escotillón sin almadiarse (marearse) ni a perseverar dentro una hora, sin riesgo de grave enfermedad. Tanta es la hediondez, apretura y miseria de aquel lugar.

(Del Castillo, 1982, p. 53).

Discurso literario
Relato focalizado en el personaje
Alonso de Sandoval

Usted no se hará la menor ilusión y apenas quitan el escotillón verá, oirá, padecerá con un horror sin dominio la miserable desgracia de siempre: un remolino de tinieblas que se diluye en la luminosidad que cae como un bloque en la bodega, el vapor del tabardillo, las viruelas, la infección de las llagas por la marca de propiedad de hierro candente en el pecho, en el brazo izquierdo, en el derecho, el agusanamiento de los cadáveres cuya piel se había empezado a apergaminar en vida, las huellas de las lágrimas agotadas que habían marcado un cauce de sal blancuzca en los rostros amargados. (p. 32).

Como vemos es notable la influencia del texto de Sandoval en la confección de algunos pasajes de *La ceiba*. Burgos Cantor recrea los maltratos del transporte, la enfermedad y la descomposición de los cuerpos,

¹⁶ Acerca de las relaciones entre personajes cuyos nombres y acciones son similares a personajes de la historia, reconocemos que la ficción instaura sus propias leyes y si bien el autor decide establecer una relación directa, no debe una fidelidad total con el personaje que han construido los documentos de época o la historia oral. Entendemos que estos son vidas autónomas de la ficción.

la hostilidad del encierro durante la travesía en altamar. Pero el valor literario que dará, «el valor añadido» que le es propio a la literatura radica en que mientras Sandoval señala en *De instaurada* el confinamiento, la hambruna, el abandono, el encadenamiento y la violencia física del transporte de esclavos, empleando para ello una estrategia discursiva sumarial, una enumeración de situaciones, Burgos hará de Sandoval un personaje literario para recrear el horror que éste sintió, señalará el impacto psicológico que en el relato histórico está disminuido.

A través de la mirada de Sandoval, Burgos propone al lector una sensación de extrañamiento, el jesuita representa una alteridad confrontada por otras formas de vida sometidas a oprobios extremos. El uso del lenguaje que emplea nuestro novelista es significativo, abandona la narración en tercera persona que hace Sandoval y propone un relato singular en segunda persona (*oirá, padecerá con un horror sin dominio*), el cual genera un fuerte tono señalador. Esto evidencia una mayor presencia del jesuita, paso previo para retratar, seguidamente, su confrontación moral. A través de esta sensación de extrañamiento y estupor observamos los síntomas corrosivos de las enfermedades y la muerte, los cuerpos en descomposición: «Costará caminar sin pisar o tropezarse con los cuerpos que yacerán caídos, sin fuerzas para levantarse. Gemirán. Los barracones se asemejarán a corrales oscuros. Como morideros serán. Los negros se disputarán el aire con los mosquitos y las moscas» (p. 65).

La conmoción de Sandoval recreada en la novela se complementa con las narraciones de los personajes Analia Tu Ba-Ri y Benkos Biohó. Burgos se vale de la imaginación literaria para dar voz a los silenciados y recrear así el testimonio vívido del dolor: «Encadenados y arrastrados fuimos a la isla de Fogo. Nos lastimaron con hierros que retiraban de las fogatas al rojo vivo» (p. 37). Este recurso resulta propicio para imaginar el peso de las cadenas, pero también el vértigo psicológico de las torturas, la dimensión traumática. «Antes del amanecer estábamos amontonados en los barracones de la isla de Fogo, unos contra otros, respirando con dificultad, adoloridos por los hierros [...] Un padre de los recién llegados nos echó agua en la cabeza» (p. 38).

Aislamiento. Desterrados de sus hábitats naturales, será el «Aislamiento» una segunda expresión de la deculturación. En América se demolían sus estructuras sociales, dejando al esclavo privado de criterios de ubicación grupal. «La esclavización confiscó su pasado al África y a los africanos traídos de América, les desarticuló su mundo y los insertó como piezas despersonalizadas en la estructura de la producción colonial» (Navarrete, 1995, prólogo).

En *La ceiba* el aislamiento se recrea a través de Analia, ella permanentemente expresa el desarraigo de su comunidad, afluente de identidad y sentido: «Lo peor de estar aquí es que desconozco el camino para volver a la tierra. El lugar donde decían mi nombre» (p. 36). Analia Tu-Bari añora su organización tribal y la reconoce como elemento constitutivo de su propia vida: «Continuidad que viene del primero de los primeros jefes de la tribu y que seguirá sin fin más allá de las vidas. Más allá de las muertes. Más allá del más allá. Vivir vidas que son mi vida» (p. 35).

Otra forma de aislamiento se expresa en la novela cuando la ciudad era atacada por pestes. Los esclavos enfermos eran confinados en el hospital San Lázaro, dispuesto en las afueras de la ciudad, ésta cerraba sus puertas y a los enfermos se les prohibía ingresar.

Combinación de etnias rivales. Si durante el transporte los negreros aplicaban permanentemente el aislamiento de los esclavos, cuando les era imprescindible efectuar un dominio grupal, aplicaban lo que llamaré *Combinación de etnias rivales*. Consiste en la mezcla estratégica de individuos o «piezas» pertenecientes a diversas etnias y culturas. Medida que buscaba corroer cualquier resistencia esclavista, a la vez que debilitar un posible tejido organizativo que pudiera darse entre los esclavos. Mucho antes de llegar a América los pueblos africanos se sometían y esclavizaban entre sí durante las guerras tribales, situación que propiciaba posteriores transacciones, así como la posibilidad de un retorno a la tribu primigenia. En América esta posibilidad quedaba totalmente coartada, los esclavos eran mezclados y se explotaba la diversidad de lenguas para impedir la comunicación entre ellos. Sumado a lo anterior, se estimulaban los enfrentamientos interétnicos preexistentes, así se pretendía disolver la cohesión que brinda la cultura, borrando las significaciones compartidas que posibilitan la comunicación y la cooperación. La variada procedencia de los negros esclavos hacía que éstos nunca se constituyeran en una población homogénea, lo que seguramente habría producido una respuesta colectiva ante la esclavitud. Los comerciantes de la trata se preocuparon por romper cualquier lazo de identidad entre los grupos transportados. Diferían éstos en sus lenguas, su religión y su cultura. Se procuraba que los vínculos familiares quedarán destruidos desde el mismo momento del embarque o en el momento de la venta en los puertos de llegada.

Burgos incorpora esta Combinación de etnias rivales mediante los esclavos Analia Tu-Bari y Benkos Biohó. Ambos expresan en medio del dolor y la fatiga el extrañamiento ante lenguas desconocidas y organizaciones tribales extrañas a las propias.

Inmigración infantil y adolescente. Las anteriores expresiones de deculturación se facilitaban cuando los esclavos eran sometidos a una inmigración infantil y adolescente. Hasta 1840 los africanos eran traídos entre los 16 y los 20 años, y entre los 10 y 15 años a partir de 1840, situación que ya obedecía a una inmigración forzada masiva de niños. «Los esclavos más jóvenes que no alcanzaban a formar una pieza y se encontraban entre los doce y dieciocho años se los llamaba mulecones, entre los seis y los doce años muleques y a los menores de seis años mulequillos» (Navarrete, 1995, p. 80).

La edad facilitaba la deculturación, por cuanto estos africanos procedían de culturas cimentadas en la tradición oral donde el saber residía en los más viejos y, específicamente, en los ancianos. Esta expresión es apenas intuida en *La ceiba* y se manifiesta mediante el relato de Analia Tu-Bari acerca de la población con que viajaba desde África: «estaban hombres mujeres y niños de otras aldeas que no conocíamos. Ni su lengua» (p. 249). Igualmente en la historia de la propia Analia se nos indica que ella fue transportada desde temprana edad, en su período adolescente, como se evidencia en el siguiente fragmento: «Yo, Analia Tu-Bari, no soy guerrera... **Hilaba la historia de los niños con mi continuidad** y recibía la fuerza que viene de la raíces, esa red que te ata a lo que perteneces y evita que los días y las noches sean una extrañeza sin fin». (p. 74).

Supresión estratégica del tiempo libre. Sumado al destierro de los esclavos en África, el aislamiento, la desarticulación de la unidad tribal, la mezcla con otras etnias, muchas veces opositoras y la inmigración de esclavos jóvenes y niños, seguirá la «Supresión estratégica del tiempo libre». Los esclavos eran sometidos a un control las 24 horas del día, y cada actividad humana debía ser consultada.

El llamado Carolino Código Negro, real cédula sobre el trato que debían dar los amos a sus esclavos, y de sus tareas, dada en Aranjuez el 31 mayo 1789, al disponer las diversiones permitidas a los esclavos, estipulaba que procurarán los amos, y en su defecto los mayordomos, que los esclavos de sus haciendas, sin que se junten con los de las otras, y con separación de los dos sexos, se ocupen en diversiones simples y sencillas. (1995, p. 81).

El sistema de trabajo extensivo al que se hallaban sometidos buscaba emplear en labores productivas todo el tiempo biológicamente disponible.

Independiente de los problemas económicos, la supresión del tiempo libre obedeció a razones de seguridad. Absorbido agobiantemente por una misma actividad elemental, repetida hasta el extremo de la resistencia física, se borraban las diferencias de habilidad dentro del grupo, imposibilitándose

la interacción entre sus componentes. De los negros radicados en Cartagena, Sandoval habla en 1606 de 5.000 esclavos ubicados en las estancias de la ciudad. Sobre las condiciones de vida en las haciendas de provincia escribía el siguiente relato, que compararemos con la ficción literaria:

Discurso histórico

Si el negro es estanciero [...] después de haber todo el día macheteado al sol y al agua, expuestos a los mosquitos y tábanos y llenos de garrapatas, en un arcabuco, que ni aún a comer salen de él [...] están a la noche rallando yuca, cierta raíz de que hacen cazabe, pan que llaman de palo, hasta las diez o más, con un trabajo tan excesivo que en muchas partes, para que no lo sientan tanto, les están entreteniendo todo aquel tiempo con el son de un tamborcillo como a gusanos de seda.

(Sandoval, 1956, pp. 195-196).

Ficción literaria

Hundido en los barrizales de las minas de metal amarillo. Al cuidado de las casas: lavar limpiar atender enfermar soportar y la libertad inútil se concede con la vejez. Exprimidos ya. Qué queda. Con los pasos vacíos y lentos del cansancio (p. 373).

Como podemos ver Burgos recrea las dificultades de los trabajos, pero aprovecha la libertad que le otorga la ficción para ir más allá y cuestionar el valor de la libertad cuando el esclavo que la recibía estaba viejo, desechado como fuerza de trabajo, sumido en la dificultad de garantizar su propia subsistencia. Esta situación en el relato histórico de Sandoval invita a ser deducida, no se presenta de manera explícita.

Imposición de una cultura hegemónica. A los esclavos se les tachó de barbarie, toda manifestación cultural propia, y se les indujo la adopción de nuevas formas culturales que acentuaban la inautenticidad. En *La ceiba* el tratamiento de bárbaro hacia los esclavos antes que un señalamiento es presentado como una descripción natural, como un elemento más del conocimiento europeo sobre las otras culturas. Burgos recrea la imposición de los valores de la cultura hegemónica mediante la evangelización del catolicismo, la obligación de llevar nombres de raíz europea y adoptar prácticas culturales occidentales. En el siguiente pasaje a través de Benkos Biohó se señala esta imposición, así como la resistencia del esclavo: «El padre Pedro quiere que yo crea lo que él cree. Yo quiero ser el que soy, o el que fui, o el que empezaré a ser. Para siempre: Benkos Biohó. Gritar para que no se olvide mi nombre» (p. 49).

Restricciones para la satisfacción de las necesidades vitales. Como lo evidencia el pasaje de Analia, a los africanos además de sancionarles el uso de sus pinturas identitarias, se les impusieron «Restricciones para la satisfacción de las necesidades vitales», especialmente de cuatro necesidades biológicas primarias: alimentación, sexo, vestido y vivienda, aspectos fundamentales de una cultura. La alimentación, la vivienda y el vestido fueron fijados respondiendo a conveniencias productivas de las unidades de explotación. Sandoval recrea las dificultades del transporte de los esclavos y cuestiona la precaria alimentación que recibían:

El refugio y consuelo que en él tienen es comer de veinticuatro a veinticuatro horas no más que una mediana escudilla de harina de maíz o de mijo o millo crudo que es como el arroz entre nosotros y con él un pequeño jarro de agua, y no otra cosa, sino mucho palo, mucho azote y malas palabras (Del Castillo, 1982, p. 53).

Burgos recrea en el relato las restricciones a las necesidades vitales en la voz de Analia, mientras recuerda su llegada a tierra americana: «Muevo mi lengua aplastada por las palabras que sostiene y la vencen con su peso [...] Y aumentan mi sed, resquebrajan mi boca vacía de alimentos, humillada por esas migajas sin sabor, amasijo repugnante que el pájaro enjaulado ni mira» (p. 106).

A los esclavos se les descontinuaron las tradiciones, los hábitos en sus dietas, sus elaboraciones culinarias, sus técnicas artesanales para la vestimenta y el adorno, y el sentido ritual y jerárquico de los mismos. Los esclavos terminaron insertos en contextos religiosos desconocidos y en colectivos conformados de acuerdo con estrategias de producción, de allí que sus prácticas sexuales se trastornaran por la desigual composición porcentual entre hombres y mujeres.

Supresión e imposición de lenguas. A los esclavos, quienes desde un principio se les mezcló entre sí, para estimular la confusión de lenguas, en tierra firme, se les impuso el idioma del negrero «imprescindible no solamente para la comunicación vertical, sino para la misma comunicación horizontal con los explotados de otras etnias de diversa lengua» (Damas Carrera, 1977, p. 38). Esta manifestación se expresa en la obra mediante el relato de Analia: «Cantaba en la lengua del castigador y era un arrullo. Cantaba en la lengua de mi madre y era una imprecación» (p. 36). Por su parte, a través de Benkos Biohó se resalta la lengua propia como elemento de unión para la preservación de la identidad y la cultura autóctona. Su supresión será un motivo más para liderar la resistencia: «Mis familiares

faltan [...] Ahora mis palabras se envolverán en el grito. Mis palabras. Recorrerán la rabia, romperán el dolor, atravesarán el mar y las tierras y los cielos y despertarán a mis dioses» (p. 46).

En la novela el padre Sandoval afirma que los esclavos llegados a Cartagena hablaban más de setenta lenguas y que las de angola, arda, caravalí, banu, mandinga, biojo, bran, ñau y biáfara eran las más usadas. A tal punto era la diversidad y riqueza lingüística africana que «una vez tuvo necesidad de cinco intérpretes en cadena para poder comunicarse con un negro que bautizó» (Del Castillo, 1982, p. 19). No obstante esa diversidad, aprovechada durante el transporte para evitar la comunicación mediante las mezclas étnicas, fue cercenada durante el comercio y asentamiento como una estrategia más de deculturación.

Imposición de actividades foráneas para el ejercicio de la fuerza de trabajo. El incremento de la actividad minera en América y la progresiva muerte y deterioro de mano de obra indígena, detonarán la explotación africana. Los esclavos, si bien estaban acostumbrados a las labores de la tierra, sus saberes y prácticas propias les fueron cercenadas. Los esclavos terminarán insertos en estructuras de producción y subordinación distintas a la organización de sus tribus. Este factor lo percibe Burgos y de ello dan cuenta Analia y Benkos: Analia «Sé hacer vino de miel y llenar las calabazas. En este sitio no me dejan. Tampoco cantar. Callada busco mis canciones. Si me escuchan me castigan. En el silencio no hay movimiento. Se ausentan las canciones. El tambor huye. Viene el látigo. Cincuenta azotes» (p. 35).

Supresión de las creencias religiosas. Como una labor propia de la iglesia católica fue asumida la «Supresión de las creencias religiosas». A los esclavos se les reprimió la religión y se les impusieron creencias occidentales. Sandoval alcanzó a bautizar alrededor de cuarenta mil negros, considerando además que casi todos los esclavos angoleños llegaban a Cartagena ya bautizados. Así lo refleja Burgos en *La ceiba*:

«A la tribu de Catalina le quitaron el puercoespín de oro que los protegía y le dejaron unos maderos torcidos y cruzados, que no los oyen, no dan fruto, no ayudan en la pesca, no acompañan en las peleas» (p. 82).

Sustitución de nombres. A la imposición de la religión de los mercaderes y amos, le sobrevino a través del bautismo la Sustitución de nombres. A los esclavos se les arrebató la identificación originaria y se les estableció un nombre en la lengua de sus dominadores. Acerca de este aspecto, en nuestra novela Benkos Biohó es consciente que su nombre es un puente hacia su identidad y sus raíces, de allí su grito como gesto de resistencia: «Pedro me dice y me dice: tú, Analia Tu-Bari, debes usar un nombre cristiano, María

o Gertrudis, Magdalena o Ana, me dice y me dice, yo no te puedo bautizar con nombre moro, pagano, pecador» (p. 74).

Restricción estratégica de la expectativa de vida. Los anteriores factores repercutirán en una restricción estratégica de la expectativa de vida. Considerados como mercancía, a los esclavos se les redujo sus perspectivas vitales, «cinco o diez años más de vida a partir del momento en que ingresaban a la plantación (en las épocas de máxima barbaries); y diez a quince años más, a partir de 1840, en Cuba y Brasil» (Damas, 1977, p. 39).

En el libro segundo de su obra *De Instauranda* el jesuita Alonso de Sandoval describe algunos de los oprobios a que eran sometidos los esclavos y la siguiente escena será retomada por Burgos tal como vemos a continuación:

Discurso histórico	Discurso literario
Fragmento de <i>De Instaurada</i>	Relato focalizado en el personaje Alonso de Sandoval
<p style="text-align: center;">Relato de Alonso de Sandoval</p> <p>...Habrà bien pocos días mató a una negra esclava suya, una señora noble y principal, que por serlo se ha atrevido a quitar la vida a otras dos, y con ésta son tres, y la primera por castigar. A ésta, después de haberla muerto, la colgó de un palo de su casa, diciendo que ella se había ahorcado, y metida en un cerón y amarrándola dos piedras, mandó a un negro la echase en la mar. (De Sandoval, 1956, p. 194).</p>	<p>Usted observará a la negra muerta y la colgarán de un palo en el patio y sostendrán la mentira: se ahorcó; estaba loca. Usted padecerá la rabia y dirá sí, sí: loca de aflicciones loca por la injusticia que recibió; loca porque no tuvo quién la oyera; loca porque le robaron su nombre; sí, loca por el disparate de este mundo de porquería que ella no eligió. (p. 275).</p>

Como podemos observar Burgos recrea la misma situación y una vez más se vale de su libertad de escritor para destacar la rabia que debió sentir Sandoval, para manifestar la indignación frente a los oprobios.

IMPOSICIÓN Y DESPOJO

En medio de las imposiciones y despojos cometidos por negreros, miembros de la Guardia Real, compradores de esclavos y religiosos, un capítulo especial demandan los jesuitas Alonso de Sandoval y Pedro Claver. Burgos Cantor se ha centrado en los últimos días de sus personajes, en sus agonías finales, sugiriendo con ello que el ser humano articula la reflexión más lograda sobre su experiencia vital en los momentos en que dicha vitalidad yace ausente. Y dicha reflexión por parte del Santo Oficio proviene de estos dos personajes. Consagrados durante sus vidas al bautismo

de negros esclavos, ellos también materializan la imposición y el despojo. Imponen a los esclavos un nuevo dios, desaprueban sus creencias, imparten la doctrina católica, y asignan nombres que consideran cristianos para los esclavos: «un padre de los recién llegados nos echó agua en la cabeza [...] Estaba con los que llegaron a estas regiones a abusar, a maltratarnos, a hacer daños» (p. 38).

Burgos Cantor ubica estos personajes en sus últimas agonías. Pedro Claver padece sus años finales postrado en una camilla del hospital. La historia nos dice que luego de permanecer durante un mes en Tolú, a su llegada a Cartagena, encontró que la ciudad llevaba 23 días en medio de una alta mortandad, sometida por una epidemia que a los negros les brotaba el cuerpo de apostemas, a los blancos los ahogaba en un vómito negro y a los indios los tumbaba asolados por las viruelas. A su lado y sin poder hablar, le acompaña Alonso de Sandoval, invadido por el mal de Loanda, una epidemia voraz que viene carcomiendo poco a poco su vida.

La idea de este argumento la encontré en el prólogo de Ángel Valtierra a la obra del jesuita Sandoval:

De Instauranda

En 1651, una epidemia violenta diezmó la ciudad, llegó a la casa de los jesuitas y murieron nueve de sus habitantes. El padre Sandoval cayó enfermo. Dos años sufriendo en el misterioso retiro purificador. Cerca está San Pedro Claver en sus últimos años. Un tumor purulento le cubre el cuerpo. El día de Navidad de 1652 entregó su alma a Dios allí, junto a las olas del mar Caribe [...] dos años más tarde Pedro Claver le seguía. (*De instauranda*. Prólogo: XXXVII).

En la historia de la trata de esclavos, los historiadores no se ponen de acuerdo acerca del papel que desempeñó, especialmente, Alonso de Sandoval. Vivió en Cartagena entre 1605 y 1652, y publicó en 1627 *De Instauranda Aethiopum Salute (El mundo de la esclavitud negra en América)*¹⁷. Para Navarrete la legitimidad de la esclavitud se promovía con la cristianización mediante la idea de la salvación del alma. Dirá que «Sandoval, no llegó a cuestionar la legitimidad de la trata de negros, sólo se limitó a aceptar las determinaciones de los que ‘doctamente’ habían tratado el tema. Se prefirió revertir el asunto hacia cuestionamientos de los bautismos que se administraban en los puertos de embarque» (1995, p. 59). Por su parte, sostiene Valtierra que «el padre Alonso de Sandoval fue el

¹⁷ Después de revisar su obra, fue nuevamente publicada en 1647.

gran iniciador científico en el trabajo de conquista espiritual del negro, y a la vez uno de los adalides más firmes en el campo intelectual de su defensa» (prólogo a *De instauranda*: XXVII).

Las tensiones entre los poderes, las convicciones religiosas y el valor testimonial de su obra dan herramientas para comprender la labor del jesuita. Su obra *De Instauranda* es una mezcla de geografía, historia, religión y metodología misional sobre los negros. Desde el inicio Sandoval señala la condición triste de los esclavos y se propone brindar herramientas para restaurar la salvación de sus almas. Divide su obra en cuatro grandes apartados o libros: en el primero hace una descripción de los pueblos africanos dedicando capítulos enteros a relatar la esclavitud, las armazones de negros, las torturas de los viajes y el trato que recibían en tierra firme. En el segundo libro detalla, detenidamente, las miserias que padecen, para posteriormente en el libro tres interpelar a los religiosos a trabajar por la salvación de los negros. Finalmente, en el apartado cuatro presenta la justificación que es también una apología de su propia obra y de la labor que venía desempeñando la Compañía de Jesús.

Su labor bautismal que les imponía a los esclavos un nuevo dios, era mirada con sospecha por los dueños de los negros.

Valen menos bautizados y enseñados que por bautizar; por decir que si son bautizados y tienen nombre de cristianos y saben las oraciones y cosas de Dios, los tienen por ladinos y antiguos entre nosotros, y que así tienen menos valor, como gente que se vende ya probada y no aprobada en servicio y mañas [...] no sólo no procuran que sean enseñados y bautizados; pero lo impiden por todas las vías posibles, negándolos y ocultándolos, persuadiendo a veces a los mismos negros les está mal bautizarse, para que ya que ellos no pueden excusar el darlos a quien los quiera enseñar, los negros excusen y rehúsen el aprender. (De Sandoval, 1956, p. 198).

En el mercado negrero, al esclavo recién llegado que hablaba su lengua nativa se le llamaba bozal «africano de nacimiento». Cuando era bautizado y adquiría prácticas de los europeos se consideraba ladino. Sandoval señala que algunos dueños les quitaban a sus esclavos las cédulas de confesión que les pedían los sacerdotes, y les recriminaban por recibir el sacramento. También les impedían guardar las fiestas religiosas. Los dueños eran celosos de la forma en que los jesuitas pudieran afectar sus propiedades, en este caso sus esclavos. Por otra parte, en medio del auge del comercio negrero, el Tribunal de la Inquisición con poder autónomo «legitimó su existencia y reforzó su propósito religioso gracias a la cacería inagotable, desplegada en el siglo XVII, contra bigamos, blasfemos, brujas, hechiceros y hasta

lectores de libros prohibidos, negros y mulatos» (Navarrete, 1995, p. 119). La Inquisición que juzgaba el delito de herejía se valió de su independencia de jurisdicción para hacer evidentes sus rivalidades con los miembros del Cabildo y con los jesuitas; conflictos que terminaron en varios juicios.

Era tal el poder del Tribunal de la Inquisición que su asedio a los mercaderes portugueses significó un desajuste en el comercio de negros. Sandoval era un creyente converso: mientras otros religiosos rehuían la labor con los negros, él durante décadas se apostó frente a las embarcaciones para atender a miles de esclavos que llegaban nauseabundos, muchos de ellos infestados de múltiples enfermedades. Una de ellas, conocida como el Mal de Loanda terminó causándole la muerte. Dentro de las convicciones que tenía Sandoval, propias de la doctrina católica, estaban el respeto por las autoridades y la ley, y la creencia, vestida de verdad, de que la vida es un estado de probación y el cuerpo entendido como un instrumento para buscar la salvación del alma. Así mismo, se creía que el sufrimiento vivido en la tierra sería compensando en el cielo.

Por su parte, en *La ceiba* Burgos Cantor evade los tratamientos maniqueos, y plasma las tensiones de los dueños de los esclavos y los religiosos: «La iglesia estaba concurrida en apretada aglomeración por los negros esclavos que iban a esa hora aprovechándose del sueño de los amos que veían los ritos de la religión como una excusa para la haraganería y el cultivo de hábitos improductivos». (p. 26).

De igual forma Burgos pone de manifiesto como el trabajo de los jesuitas era mirado con recelo cuando los esclavos empezaban a revelarse: «Lo obsesionará el tema de la rebelión de los negros. Se escaparán a los arcabucos. Desconocerán la autoridad. Y el gobernador se preguntará si esa altanería surgirá del bautismo que los condujo al entendimiento de que son iguales». (p. 102).

En la obra Pedro Claver y Sandoval tienen presentimientos certeros de que están en sus agonías finales. En esos momentos, nuestro autor siembra en Pedro la duda acerca de su obra misional: «Le resulta difícil entender cómo la conversión podría auxiliar a unas creaturas arrancadas de sus tierras de nacimiento y vida y llevadas a la fuerza a trabajar de animales y maltratadas peor que fieras» (p. 233).

No obstante la colonización religiosa, la esclava Analia Tu-Bari encuentra en Pedro Claver un defensor de su vida: «El secreto mantenido de mis sueños [...] se lo confié a Pedro el blanco que dice querernos [...] Para su fe querer o amor. Él los iguala. Es la imposición de una manera de acariciar. Pedro es un amigo (p. 36)». Finalmente, Burgos plasmará en Sandoval una interpretación del valor de su obra y su labor misional: «no

entenderá por qué después de *De Instauranda* la esclavitud persiste [...] le causará curiosidad la necesidad de saber cuántos de los que utilizaron usted y él se fugarán y construirán palenques, reinos de la resistencia a la tiranía y la injusticia» (p. 102).

Si bien Alonso de Sandoval y Pedro Claver impusieron un nuevo dios para los negros y el despojo de sus creencias y prácticas religiosas, también fueron avanzados a la época en la interpretación del ser humano como sujeto de derechos fundamentales como la vida y la alimentación. Ambos jesuitas se opusieron a las imposiciones y despojos de la vida, la libertad, la salud y el descanso, acometidas por los negreros y detalladas en los mecanismos de deculturación y es destacable la sensibilidad de Burgos Cantor para evitar representaciones maniqueas de estos personajes.

RESISTENCIA Y REBELDÍA

Todas las acciones sistemáticas de deculturación, que Moreno Fragnals llamó como un sistema de «apoderamiento total de la personalidad física y cultural» sobre el pueblo africano, despertaron una pronta resistencia y rebeldía entre algunos esclavos que desde la llegada, aunque se sabían desterrados de sus orígenes, empezaron a buscar formas de evasión para construir espacios autónomos.

Burgos Cantor plasma la resistencia en el personaje Benkos Biohó. Él, símbolo de la conciencia del esclavo, grita permanentemente como gesto de protesta. Grita en su lengua para desenterrarla. Él evoca las penurias del transporte, el desarraigo, considera que su enfermedad es estar prisionero y ora a sus dioses para huir de los oprobios: «Oyá Yansá vendrá y fundaremos el reino otra vez, aquí mismo» (p. 47). Benkos representa la conciencia de esclavo: «Nos toman prisioneros por sorpresa, cazados sin batalla, con engaños y cobardía y nos arrojan en la tumba de madera que no encuentra cueva ni fuego en los abismos del mar. Tumba que da tumbos y cruje con los golpes del agua. Que se llena de gemidos y suspiros de pánico» (p. 45).

Este personaje literario es inspirado en un personaje histórico. Los investigadores como Aquiles Escalante, señalan que Domingo Biojó, conocido como Benkos, lideró a comienzo del siglo XVII el más vigoroso movimiento de insurrección de esclavos del litoral Caribe neogranadino: «al mando de 30 esclavas y esclavos negros logró derrotar a quienes le perseguían y se introdujo en el arcabuco de la ciénaga de La Matuna» (Navarrete, 2003, p. 64). De esto nos enteramos en la obra: «Una aldea nueva crece en los arcabucos. Está allá escondida después de los manglares.

Es mejor levantar varias aldeas. Regarlas en los montes altos. Los soldados vienen y las batallas son duras. Quieren casarnos otra vez». (p. 298).

Los rebeldes construyeron un fuerte de madera, en medio de ciénagas y caños. Para 1603 el palenque de La Matuna ya estaba constituido. Como palenques se conocieron las empalizadas que rodeaban las aldeas donde se refugiaban los rebeldes, y, posteriormente, así se reconocían los lugares a donde huían los prófugos. La historiadora Navarrete señala que «además de las villas y pueblos oficialmente constituidos, existían en la provincia un número no precisado de palenques...formados por negros cimarrones, desertores de las estancias, ante las minas, del servicio doméstico y de las galeras»¹⁸ (Navarrete, 1995, p. 20).

De acuerdo con Richard Price, el término Cimarrón se usó en el Nuevo Mundo para referirse al ganado que huía hacia las montañas, «después se aplicó a los esclavos indios que huían de los españoles, posteriormente, hacia 1530, se empezó a utilizar con los esclavos negros fugitivos» (1981, p. 12). Los cimarrones se rebelaban contra el sistema esclavista y, considerados como mercancía, sus huidas afectaban el capital de sus dueños. En la obra literaria Benkos relata: «Cada noche ayudo a las fugas. De las casas. De las negrerías. De las cárceles. De las ergástulas del Rey. Espero a que se duerman en el Colegio» (p. 297).

Ocasionalmente los negros cimarrones realizaban robos para su manutención y eran vistos como serios enemigos de los intereses de la Corona. Por cada esclavo que se vendía en Cartagena los comerciantes debían pagar un impuesto para la conformación de cuadrillas armadas que perseguían a los fugitivos y constantemente el relato de los asaltos que los cimarrones cometían era destacado como un peligro inminente para la ciudad, ante el cual los vecinos de Cartagena debían contribuir al fisco para la protección de sus bienes.

Benkos Biohó y su gente resistieron durante años las embestidas de las tropas conformadas por el gobernador, al punto que lograron, mediante un cese de hostilidades, el reconocimiento de la existencia del palenque y la autoridad en él de Benkos. La situación de una negociación se aborda así en la novela:

El palenque tiene buenas defensas. No son de piedra como las del puerto. Madera y tierra. Y rabia. Los blancos nunca cumplen su palabra. En nombre

¹⁸ Algunos de los palenques del siglo XVII, fueron el de Joyanca, San Miguel, Arroyo Piñuela, Sanagual, Luanga o Duanga, Ambuyula, Gabanga, los de Manuel Mula, Manuel Embuyula, Domingo Angola, el Arenal, Matubere (también llamado el Tabacal) y otros que no tenían nombre. Entre ellos, el que más se conoce y que más ha trascendido en la historia es el palenque de San Basilio (Navarrete, 1995, p. 20).

de mi pueblo seiscientos y más hombres cuatro capitanes de nación muchos criollos del monte pedí: libertad a todos los negros y negras y a sus hijos y descendientes. Territorio donde poblar y tierras para labrar... no hay forma de vivir en paz. La guerra sigue. Los palenques aumentan (p. 310).

El acuerdo del cese de hostilidades permitía el ingreso legal de Benkos a Cartagena. No obstante el trato fue incumplido y «una noche en 1619, al querer entrar en la ciudad, Benkos Biohó se enfrentó con la guardia, fue llevado preso ante el gobernador que ordenó su ajusticiamiento y fue ahorcado, después de un rápido juicio» (Navarrete, 2003, p. 68). El 28 de marzo de 1621 el Gobernador de Cartagena García Girón escribe al Rey sobre el palenque de Matuna, a 20 leguas de Cartagena, cuyo jefe era el célebre Domingo Bioo (Biojó) que se hacía llamar el «Rey de Matuna» y que fue ahorcado en 1621 (Navarrete, 2003, pp. 56-57). En la obra, igualmente, nuestro personaje rebelde terminará frente a la horca, encadenado a una viga, sobre un piso de madera, de frente al mar, ajusticiado: «Dispararán sus armas primero. Me colgarán muerto. Amarrado en este parapeto estoy. Desde el mirador podrán verme. Grito. Mi memoria cruzará el mar. Grito». (p. 311). «Frente al mar va a ser ahorcado Benkos Biohó, rey de La Matuna». (p. 376).

HETEROGENEIDAD Y TENSIONES DEL NUEVO MUNDO

Si el primer capítulo de nuestra obra se destaca por detallar las expresiones de violencia y los mecanismos de deculturación, el cuarto sobresale porque nos presenta algunas formas de la heterogeneidad que empezaría a darse en aquella sociedad, teniendo el sexo un especial destaque.

El sexo: un vaso comunicante

El sexo aparece como vaso comunicante entre opresores y oprimidos. Una primera expresión es el *sexo contestatario*, una especie de sexo-protesta. Cuando una peste azotaba el puerto, los enfermos eran confinados en el hospital San Lázaro, un espacio polvoriento y mal iluminado. Los enfermos eran expulsados de la ciudad y se les prohibía el ingreso. Enceguecida y vieja, en medio de la bruma y la descomposición, nos enteramos que la esclava Analia ingresa al hospital y se abre paso entre los cuerpos desperdigados de los leprosos que dormían tendidos en el piso. Ella los recuerda cuando los veía pasar por la casa en la cual servía, y su dueña les prohibía tocar la puerta o cruzar el quicio.

Los recuerda: blancos rabiosos con el párpado incompleto y la mirada fija y los moretones de las uniones; indios apagados con la cabellera devastada y en medio de las escalas repelentes y los ataques de las liendres; negros-casi, la piel de viveza destruida con unas nubes blancuzcas y los cráteres de las pústulas mal curadas y las orejas desaparecidas y la nariz reducida a una cueva de cangrejo con pelos muertos. (p. 166).

Los negros, indios y blancos contagiados, con sus cuerpos en descomposición, rechazados como fuerza de trabajo y expulsados de la ciudad, se abandonan a la lujuria; Analia encuentra una horda de enfermos que copulan con avidez, cuerpos que contestan ante el distanciamiento con encuentros de lujuria.

A estas profusas cópulas, decididamente voluntariosas, contestarías, se suma el *sexo abusado*, arrebatado. En medio del cimarronaje los negros rebeldes fraguan estrategias de distracción para burlar a los soldados. Escondido en los arcabucos, protegido por empalizadas y trampas, el palenque, hogar de negros libres, convida el escape. Las esclavas tejen estrategias de distracción y en la oscuridad de la playa, a pocos metros de los soldados, elevan susurros misteriosos y caminan desnudas. En la espesura de la noche, los soldados se topan con: «unos pezones llenos, casi rojos [...] un vientre con la curvatura cóncava de velamen intenso por el sople de los alisios y sin la pelusa de los vellos, el ombligo recogido y apenas la abertura de un ojo asustado por el brillo de la luz» (p. 200). Las pieles lisas y aceitosas de las negras convidan la atención de los soldados, mientras un grupo de cincuenta esclavos se desliza a ras de tierra hacia las empalizadas, llevando consigo las armas de los distraídos. En medio del vértigo del hurto, un militar acecha el resguardo donde una negra orina, la engancha, la intimida y la dirige a la cúspide del campanario.

La mujer desnuda permanece alerta... Y se encoge un poco por la duda y el susto de si el hombre le va a dar latigazos. Más golpes. Con la mano que retiró del seno de la mujer, lucha en silencio con la botonadura y de entre los pantalones sudados y el olor a lana mojada, rescata el miembro. Lo palpa mejor que la espada. Tibio, liso, lleno, erecto. Lo baja, mástil de la tormenta, y lo deja entre las nalgas de la negra. Allí se desliza y anida contra la piel con restos de aceite. Las dos manos aprietan los senos de la mujer, la cabeza reposa en el hombro de ella y sus labios frotan la oreja, la cintura se mueve, presiona, empuja las nalgas de la mujer que sigue firme [...] distinto al sudor y a la grasa de caimán, un manantial lento y grueso le baña la verga (p. 211).

A este sexo hurtado, violentado, entre un soldado y una negra auspiciadora de cimarrones, se suma el relato sexual táctico, que nos explica el origen de un Monseñor; nació como producto de la cópula entre el Arzobispo y la negra Atanasia Caravalí, la cual había llegado a servir en el recinto religioso, prestada por parte de sus dueños, como anticipo de unas gracias de indulgencias. Atanasia representa la deculturación, el arzobispo la admiraba porque se comportaba diferente a los de su aldea y siempre aceptaba la voluntad de sus dueños. Ella sentía el despojo de todo «lengua voluntad dioses deseo memoria tierra cielo bosque aldeas ríos» (p. 349). Luego de la cena, y en medio de un arrume de platos sucios, la negra vio que se acercaba el Arzobispo, caminando en calcetines para no hacer ruido, y la obra nos dice que ella se supo poseída por un deseo de protección, un sentimiento que iba más allá de las diferencias. Él se desnudó, y la negra lo vio con su barriga tensa de yegua preñada, vio su animal triste, tímido, y por piedad, no por reverencia besó su lombriz.

Y la majestad concluye tres vueltas con los brazos en alto y la abraza a ella y le arranca la ropa escasa y la muerde por el cuello y por los labios. Con gestos y empujes la doblega y la tiene en el suelo fresco. Se tiende la majestad encima de Atanasia y con su rodilla le separa las piernas y la lombriz envalentonada se acuña entre los pelos duros (p. 353).

Este encuentro del cual nacería el mestizo que posteriormente sería Monseñor, ejemplifica los encuentros sexuales tácticos. Los europeos con presancia y poder en Cartagena se valían de la condición jerárquica del sistema esclavista para intercambiar sexo a cambio de contraprestaciones que beneficiaran a la esclava. Por su parte, en este tipo de situaciones muchas negras cedían bajo la esperanza de recibir protección y obtener algunos beneficios (vestuario, alimentación) que ayudaran a mejorar sus condiciones de vida.

Acerca de estas contraprestaciones que terminarían propiciando el mestizaje en la población, la historiadora Navarrete cita un hecho destacado:

Es interesante el caso del licenciado Francisco llano de Velasco, teniente general de la gobernación de Cartagena, es decir, la segunda autoridad de la provincia, quien entraba clandestinamente en las cárceles secretas de la inquisición pagando al negro esclavo del alcaide de la prisión y con besos y abrazos prometía a la mulata Rufina acusada de bruja, favorecerla y defender su causa en Madrid. (Navarrete, 1995, p. 28).

Finalmente, una cuarta expresión de sexo heterogéneo se presenta, esta vez, de manera empática entre el cimarrón Benkos Biohó y la esposa del

escribano del Rey, Dominica de Orellana. A diferencia de las anteriores, esta unión no está medida por relaciones de violencia. Es la empatía la que se teje entre Dominica, mujer sensible, apiadada de los negros y Benkos, Rey de La Matuna, propulsor de la conquista de la libertad. Benkos es invitado por Dominica a una junta de brujas y diablos, aprovechando que el marido se encontraba en Portobelo. En medio de la noche evaden a la guardia, y se dirigen hacia una humareda en las afueras de la ciudad. Hombres y mujeres danzan embriagados por el olor de la hierba barbasco que despierta ataques de risa solitaria. De retorno desembarcan en una playa y Dominica invita a Benkos hacia al agua, sumergiéndose ambos hasta la cintura.

La blanca triste me soba. Su mano lo recorre. Lo aprieta. La corriente tibia y sin fuerza lo arroja en remolinos lentos. Mástil de la nave apunta a las alturas en la tormenta [...] la piel de sus piernas toca las mías. El mástil roza la pelambre de la estrella. Ven. [...] Su mano me busca. Me mordisquea la oreja. Pasa la lengua. Es caliente la lengua [...] Su mano conduce el mástil. Se mueve en el agua. Sondea. Llega a la estrella. Lo restriega contra la entrada. [...] Detrás de ella en lo lejos del mar la luna va a desaparecer. (p. 309).

Esta heterogeneidad conflictiva y diversa no sólo se manifestó en los códigos de la dominación y la resistencia. En el nuevo territorio, las prácticas culturales se impregnaron unas con otras, muchas veces de forma inconsciente. Los historiadores consideran que aún en algunos palenques, entendidos como escenarios de refugio y preservación de las prácticas africanas, se desarrollaron tradiciones sintéticas, se «fusionaron elementos africanos, euroamericanos e indígenas, predominando unas sobre otras, de acuerdo con la época y el tipo de conglomerado que se constituía» (Navarrete, 2003, p. 9). Luego que Benkos, personaje histórico que inspira a Burgos Cantor, logró acordar el reconocimiento del palenque y su ingreso legal a Cartagena, «andaba con tanta arrogancia que en más de andar bien vestido a la española, con espada y daga dorada, trataba su persona como un gran caballero» (Navarrete, 2003, p. 68).

Por su parte, la novela nos dice que en el final de sus días, Pedro Claver escuchaba la simpatía que despertaban los bailes y festejos de los esclavos entre los españoles, aun en los religiosos. El chantre se lo decía: «Su Reverencia se me está contagiando de esa idolatría pagana de los negros, si fuera por ellos se la pasarían tronando el tambor y en zangoloteos de celebración por todo» (p. 24). De esta forma se plasman las pinceladas que evidencian las semillas de lo que será nuestra sociedad mestiza.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

LA NOVELA ES FORMA: EL ELEMENTO AÑADIDO

En su rigurosa lectura sobre *Madame Bovary*, Mario Vargas Llosa sostiene que el escritor indaga en la realidad y al convertirla en material de trabajo le añade algo: ese *elemento añadido* es la originalidad de su obra, lo que distinguirá a esa ficción de la realidad¹⁹.

LOS CUATRO TIEMPOS DE LA CEIBA DE LA MEMORIA

En *Madame Bovary* Flaubert, antes que proponer la presencia de un tiempo único, incorpora diversos planos temporales que transitan entre lo específico y lo subjetivo, entre lo real y lo imaginario, entre el espacio físico y los espacios mentales de los personajes. Esta concepción del tiempo, el cual opera como un espacio por donde transita el relato, se manifiesta hábilmente en *La ceiba de la memoria*. Retomando las categorías temporales que propone Vargas Llosa, en *La ceiba* se pueden identificar cuatro planos temporales: un tiempo singular o específico, un tiempo circular, un tiempo imaginario y un tiempo inverosímil o de eternidad plástica.

El tiempo singular o específico

Es el tiempo lógico, al que se ancla la apertura, desarrollo y clausura de las historias de los personajes y de la novela como tal. En *La ceiba de la*

¹⁹ Dirá Vargas Llosa que «naturalmente, el *elemento añadido* es detectado por el lector en función de su propia experiencia de la realidad, y, como ésta es cambiante, el elemento añadido muda también, según los lectores, los lugares y las épocas» (1975, p. 127).

memoria, a pesar de la ruptura del orden cronológico de los hechos, existe esta temporalidad singular que permite identificar un antes y un después en cada personaje, así como las principales situaciones que atraviesan en el relato. Sabemos de Benkos Biohó los pormenores de su llegada, su resistencia ante la imposición de prácticas foráneas, su fuga, su confabulación para la evasión de otros esclavos, las batallas que lideró para la defensa de los palenques, su encuentro sexual con Dominica de Orellana, así como su captura y posterior ajusticiamiento. De Analia Tu-Bari, conocemos de su llegada a Cartagena, su esclavización, su envejecimiento, la progresiva pérdida de su vista, y su trasegar libre y errante en medio de una ciudad sometida por la peste. De Dominica de Orellana también nos enteramos cómo arribó a América, conocemos de su desarraigo, así como de su empatía y solidaridad con las esclavas, algunas de las cuales compraba por compasión. Conocemos de ella además el naufragio que sufrió su hijo, la posterior muerte de su padre, su encuentro sexual con Benkos Biohó y la forma clandestina en que presenció, posteriormente, el ajusticiamiento del propio amante. También de los personajes Pedro y Alonso conocemos cómo arribaron, la exhaustiva evangelización a que se dedicaron en el Nuevo Mundo, los miles de bautismos que profirieron, las enfermedades que los atacaron y sus posteriores muertes.

En una época distante a los personajes del XVII, conocemos las acciones de Thomas Bledsoe, también ancladas a un tiempo específico mediante el cual fijamos el orden de su indagación sobre Pedro Claver, su viaje a Roma y su retorno a América. Así mismo identificamos la secuencia del trayecto que un padre y su hijo realizan a los campos de Concentración nazi. Estas acciones pueden ordenarse de acuerdo con el tiempo singular o específico en la obra, este es un primer nivel de tiempo, común a los personajes y que, en momentos, dará paso a planos temporales más abstractos e individuales.

El tiempo circular

En este tiempo, de uso excepcional, la historia se mueve pero no avanza, se expande. Es una narración que descansa más sobre la subjetividad, un fluir libre de la conciencia. Ejemplo de él son las imágenes que le llegan al padre de su relación con el hijo mientras se dirigen hacia el campo de concentración. En la novela nos enteramos que el Padre y el hijo, cuyos nombres no se mencionan, han partido en tren desde Viena y se dirigen hacia al Este de Europa. El padre percibe en la relación con su hijo un enigma, percibe dos seres con armaduras, acaso desconocidos, excepto por las excepcionales festividades familiares en las cuales se asomaban un poco

más el uno hacia el otro, como si se mirasen por una ventana. Esta sensación propicia en el padre el recuerdo de escenas yuxtapuestas e inconexas de su hijo que vienen a la mente de nuestro personaje:

Una imagen: te despides del colegio. De los conciertos de violín en un monasterio del desierto de la Candelaria. De las enseñanzas prácticas de agricultura con sus cosechas de rábanos raquíuticos. Lo regenta un maestro franco-suizo enamorado de las matemáticas modernas. Fiel a su concepción austera de la enseñanza vestía los alumnos que se gradúan en un galpón [...]

Una imagen: durante las vacaciones dices que vas a estudiar Filosofía. Te inscribes en la Universidad. Una noche vamos los dos a un restaurante de sillas duras. Hablamos. Te digo que hace falta un pensamiento sobre lo político. Quizá más adelante una especialización resulte útil. Es una sociedad donde el reino de la necesidad impuso sus miserias. No hay pensamiento, ni ilusión, ni propuesta [...] Irás a la misma universidad donde instalamos el laboratorio de los sueños en los años de estudios [...]

Una imagen: Te has sentado encima de un disco, un acetato de larga duración, treinta y tres revoluciones por minuto, de los Rolling Stones, y ayudado con la pierna izquierda y un brazo te deslizas por el piso de listones de madera... Encima de la mesa está una grabadora de bolsillo. Oprimo los botones de play y record. Brilla una luz roja. Me cuentas la historia del cocodrilo que se tragó al sol. (p. 86).

El hecho ocurrido, el viaje, no es el narrado: escenas dispersas de tiempos pasados. El texto es incierto frente a esos hechos de la historia, lo que se cuenta de ellos es acaso su sinopsis, el boceto que insinúa una realidad profunda que no se enuncia. Estas imágenes que sobrevienen al padre, expanden la historia sin hacerla avanzar, son fragmentos de la experiencia residual de ese universo construido por la ficción, fragmentos aparentemente inconexos, recuerdos en desuso que llegan al padre como epifanías invisibles que él mismo llamará «constancias de un tiempo desperdido».

Los hechos relatados en este tiempo carecen de características específicas y se unen por su condición serial. Otra expresión de este tiempo circular en la novela se manifiesta en *Dominica de Orellana*, esta vez no como un libre fluir de conciencia, sino como una percepción circular de los días, que se repiten unos a otros.

Después de días y días, de noches con crepúsculos breves y amaneceres de luceros pálidos y el horizonte del cielo de arboles de naranja incendiado y manchas lácteas, sobre la palpitación espaciada y poderosa del Atlántico, la cercanía de esa tierra allí, anclada en la respiración intensa de la luz, le devolvió el sosiego alterado por lo incierto de las navegaciones (p. 220).

Hay en la expresión días y días una carencia de especificidad, una ausencia de hechos relevantes que marquen huellas en cada uno de ellos. En otro tratamiento el tiempo contenido en la expresión días y días puede ser suficiente para escribir varias novelas, pero en Dominica sólo son una sucesión de noches y amaneceres. El detalle de las cotidianidades que en ellos se dieron es una incertidumbre, representan sólo un boceto de la historia.

El tiempo imaginario

La materia narrativa es irreal, existen en la fantasía de los personajes, es el tiempo del sueño y de la pesadilla. En *La ceiba* este tiempo imaginario es menos frecuente que el tiempo plástico, al cual también podríamos llamar reflexivo. Burgos Cantor enfatiza en personajes con altos niveles de conciencia para reflexionar sobre el ambiente hostil en que se encuentran, de allí la recurrencia a largos períodos de abstracción y reflexión. No obstante, un tiempo imaginario se manifiesta mediante expresiones oníricas, especialmente en Dominica de Orellana. En los sueños de ella se expresan sus relaciones disfuncionales, sus traumas y duelos. Apenas llegó al Nuevo Mundo, conoció su casa, ingresó a su cuarto, y al ver su cama,

Se recostó con el propósito de probarla, y a pesar de la excitación, sin darse cuenta quedó sumida en un sueño sin orilla y sin tiempo. Recupera que el lugar estaba umbroso y todavía no había espejos. Tuvo un despertar lento, acosada por el pánico de desconocer dónde estaba, perdido todo rastro de identificación, sin asideros que le permitieran dirigirse a ella misma y volver a su centro; pura conciencia desconcertada (p. 233).

Recién llegada de su tierra natal, de donde había partido con la esperanza de retornar, «De cuando en cuando le llegaban al sueño una plaza, la sombra de los palacios, el frío guardado de las iglesias. Eran sueños que se distanciaban cada vez más el uno del otro, y se borraban sin dejar ausencias o nostalgias» (p. 40). Dominica evocaba así el anhelo de su lugar de origen. Usualmente soñaba y aquellos sueños que no podía recordar la dejaban en una desazón vacía. En este personaje los sueños recurrentes operan como manifestaciones de hechos traumáticos, «Dominica de Orellana todavía soñaba, más que un sueño era una vigilia sufrida, un vacío hondo en mitad de la oscuridad, con el naufragio en las afueras de Portobelo donde pereció su hijo» (p. 216).

El tiempo inmóvil o la eternidad plástica

Este es un tiempo volátil, suspendido. En él prima la inacción y la plasticidad, vemos texturas, colores, olores, sensaciones. Es tiempo inmóvil. «En los planos específico y circular, la realidad ficticia va siendo descrita casi siempre a través de la conducta de unos personajes; en este plano el narrador asume directamente esa misión» (Vargas Llosa, 2006, p. 177). Es el tiempo de la filosofía de la realidad ficticia, aparecen principios de orden histórico, metafísico, ético. En *La ceiba* este tiempo será fundamental y acaso más importante que los anteriores. La obra puede considerarse una novela de ideas, frecuentemente el tiempo de las reflexiones y las consideraciones conceptuales se hace más importante que el desarrollo mismo de la historia. Burgos Cantor construye personajes que terminan absortos en sus propias reflexiones. Ellos se abstraen y sustraídos al tiempo lineal se volatizan, la realidad de la ficción se vuelve inmóvil y conocemos apreciaciones que trascienden la temporalidad inmediata. Los personajes revisan detalles significativos de sus vidas en relación con la explotación física, la religión, la memoria, formulan consideraciones, evocan situaciones, especialmente dolorosas, y cuando hacen esto se distraen de sus contingencias inmediatas. Este tiempo plástico se puede rastrear en todos los personajes, en Benkos se utiliza para conocer el sentido de sus gritos, el valor de la memoria y el poder del lenguaje:

No me voy a tragar mi lengua. No voy a usar mi lengua de tapa que cierre la entrada y la salida del aire hasta secarme. No hundiré mi lengua como lanza en mi garganta para encerrar los gritos. No me mataré con mi lengua. Gorda de palabras sin decir, no cabe en mi boca. Una vez muerto seguirá creciendo por lo que no dije, por la imposición de callarse, por el castigo. Voy a gritar para sacar las palabras de mi lengua (p. 47).

El padre y el hijo, cuyos nombres no son mencionados, visitan los campos de concentración nazi y suspendidos por el horror, por las marcas de miles vidas que fueron destruidas, reflexionan sobre la sensación que los tiene a punto de derrumbarse: «Sabíamos que no era cobardía. Tampoco el efecto de la verificación inesperada de que una catástrofe irreparable siguiera viva, intacta, sin explicación posible, incrustándose en una conciencia [...] un lugar remoto donde las calamidades no habían sido menores» (p. 51). De Thomas Bledsoe, se nos dice que en su proceso de indagación acerca del santo Pedro Claver y en medio de su progresivo conocimiento del mundo esclavista: «pensaba que poco a poco se podría construir una noción de la vida que [...] ofreciera un territorio a la libertad interior sin los

constreñimientos del interés personal o las obligaciones de una construcción social de artificio» (p. 54).

Este tiempo plástico de abstracción no sólo se manifiesta en los personajes principales, también los secundarios deducen ideas de sus relaciones con otros personajes y de sus propias experiencias. Durante el viaje que comparten Thomas Bledsoe y Alekos Basilio Laska, éste último siente «El anuncio imperceptible de que las ambiciones concluyeron y quedan las ilusiones de buena ley que comprometen al ser humano consigo mismo y le ofrecen el privilegio de terminar los años en armonía con su pasado» (p. 56); posteriormente, luego de la reflexión el narrador omnisciente nos retorna al tiempo-lugar específico en que se encuentran: «Y ahí se hallaban, el uno dispuesto a llegar a una costa en la cual se instalaría y el otro, como le decía Laska riéndose, después de asediar al negro fósil, se dirigía al negro vivo».

En los personajes cuya abstracción es determinante, Burgos los sitúa en un tiempo específico cuyas condiciones, sociales, familiares, personales, los conducen a una total inmovilidad. Así ocurre con Pedro Claver y Alonso de Sandoval, ambos están postrados en la enfermería, sometidos por enfermedades que les impiden realizar cualquier acción, y en medio de la angustia y la certeza de una muerte inminente ellos no hacen más que revisar el sentido de sus vidas. A través de estas revisiones, de estos pensamientos conocemos aspectos claves de sus historias en el Nuevo Mundo, así como las valoraciones que formulan sobre sus actos. En estos dos personajes las acciones que podemos anclar a un tiempo específico están subordinadas al tiempo plástico, es decir, conocemos de sus actos pasados gracias a las evocaciones de los propios personajes. En Alonso de Sandoval esta situación se hace manifiesta:

Los pensamientos de Usted se liberarán del tiempo. Preferirán detenerse en las entrelíneas de su libro y en los silencios que guarda su vida. Usted se burlará de esta ambición a destiempo que pretenderá recoger en las instancias briosas y definitivas de la agonía, las dudas, enmiendas, daciones de fe, testimonios, tanto y tanto de unos años que podrían ser considerados desde la existencia de cada quien como suficientes y desde la perspectiva de los siglos que se desconocen apenas constituirán un plazo exiguo de ridiculez, mezquina en el cual ninguna realización será jamás posible (p. 66).

En Dominica de Orellana el tiempo plástico también es determinante, en el pasaje titulado «Dominica promete escribir» es preponderante su permanente abstracción, leemos frases como «Dominica después de pensarlo se sintió aterrada», «en cualquier momento del día se le copaban los

pensamientos», «se preguntaba nerviosa y en silencio», «A veces se le iba el tiempo intentando imaginar a la Reina», expresiones todas que evidencian la permanente introspección del personaje. El tiempo singular o específico en algunas situaciones de la novela se hace deudor de este tiempo plástico, los personajes inician sus reflexiones y a través de sus pensamientos, mediante una muda del narrador, pasamos a conocer detalles ágiles de la historia, logrando Burgos Cantor darnos a conocer los pensamientos entrelazados con una progresión de las acciones. Son los tiempos que ocupan estos pensamientos, que en ocasiones demandan varios párrafos, los tiempos plásticos o inverosímiles.

LA DIMENSIÓN NEOBARROCA

La prosa que da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo.

Alejo Carpentier

Burgos presenta una experimentación con el lenguaje mediante una prosa lacerante y profusa de la Cartagena del despojo. Logra descripciones finas, coléricas y exuberantes, evocadoras de una ciudad derruida, sometida a los devenires de la peste y la tortura, al abandono de su propia suerte: «Las negrerías inundadas: la baba gruesa y amarillosa de las [...] cáscaras de la piel podrida de los negros flotando en el barrizal de cieno descompuesto por los excrementos, los orines, el vómito y la sangre lenta y sin fuerza» (p. 124).

Es importante considerar el rastreo que Cristo Rafael Figueroa hace en la narrativa anterior de Burgos Cantor y en la preocupación de éste por los orígenes de su Cartagena natal, destino mediático, cargado de reminiscencias fermentadas y violentas. Figueroa establece relaciones con las obras *El patio de los vientos perdidos* (1984), *El vuelo de la paloma* (1992), y *Pavana de ángel* (1995), así como con los cuentos de *Lo amador* (1980) y *De gozos y desvelos* (1987). Dirá que en *La ceiba* el escritor retoma la perspectiva barroca que implementara en *El Patio de los vientos perdidos*, esta vez mediante un tratamiento neobarroco, con una polifonía no sólo de voces, sino de discursos y de ideologías. Figueroa ha identificado en la proliferación la figura más persistente en la novela, en las plétóricas enumeraciones sensoriales, las atiborradas descripciones, se manifiesta el efecto de inacabamiento propio de este estilo.

Efectivamente, nuestro autor recurre al neobarroco para dar continuidad a una estética que venía trabajando en sus narraciones anteriores, y mediante la cual se podrían establecer vasos comunicantes en dos sentidos: con la primera definición que entiende el barroco enraizado a una práctica surgida en el mismo período que aborda nuestra ficción, siglo XVII, ligada fuertemente a la Contrarreforma, al poder aristocrático, monárquico y reaccionario de su época. Y en segundo sentido, el determinante, con el barroco, entendido como una forma que resurge en diversos lugares y épocas para negar el espíritu clásico y que se manifestó con plenitud en la literatura latinoamericana alrededor del *boom* latinoamericano. Exuberancia barroca vemos en *Gran Sertón Veredas* de Joao Guimaraes Rosa, en *Paradiso* de José Lezama Lima, en *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier; tratamiento barroco que identificará Sarduy en las enumeraciones y los bruscos y sorprendidos emparejamientos que hace Neruda en *Residencia en la tierra*. Barroco también expresado mediante la condensación por Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*.

La primera conexión, la del siglo XVII, podría considerarse un sutil hilo, la segunda, un poderoso puente. La primera definición del término sería asimilada de manera despectiva. El barroco del siglo XVII da cuenta de lo recargado y desmesurado. Su significado está ligado a la impureza, el capricho y la extravagancia. Esta estética profusa, antisobria sería mirada de manera despectiva, hasta que algunos críticos como Eugenio d'Ors empezaron a revalorizarla a finales del siglo XIX. Su actitud profusa y abundante contenía elementos deliberadamente provocadores frente a la sobriedad clásica. Pero Alejo Carpentier, en su llamado a escribir la nueva novela latinoamericana (1964), invitaría a connotar de otra forma el barroco. Proponía considerarlo el estilo pertinente para dar cuenta de las expresiones culturales de nuestro continente. Ellas son en esencia híbridas, sincréticas, y Carpentier dirá que en todo sincretismo hay presencia barroca. De esta forma al barroco le asignaría una cierta «indispensabilidad» para dar cuenta de nuestras ciudades y prácticas desconocidas. Por su parte, Sarduy definió al barroco como un arte excrementicio, tumoral y verrugoso. Ambas manifestaciones están presentes en *La ceiba*; por un lado, la obsesión por describir con sumo detalle los escenarios de una época de Cartagena desconocida por la literatura, y por el otro, el aspecto que considero más valioso, la incorporación deliberada de elementos excrementicios, escatológicos; escenografías de desastre y fealdad, mediante la cual el autor plasma su visión crítica sobre la esclavitud y la violencia en el continente americano. Pero antes de analizar la presencia escatológica en la obra y el sentido que le subyace, algunos se preguntarán qué valores asignan la condición nueva, lo neo-barroco.

En la relación entre los movimientos de modernidad y posmodernidad y los estilos barroco y neobarroco Irleamar Chiampi entiende como propuesta moderna aquella que retoma el barroco como factor de identidad cultural, que se expresa mediante procedimientos de ruptura y experimentación; un fenómeno que se manifiesta en la literatura con plenitud en el Boom latinoamericano. El neobarroco, por su parte, se entiende como expresión de la posmodernidad, como un movimiento caracterizado por un incremento de la conciencia para poner en crisis los grandes relatos. El neobarroco es un estilo deliberadamente crítico que busca descentrar los centros, desestabilizar los discursos sedimentados como naturales, y evidenciar en ellos su condición de artificio. Para lograrlo, el neobarroco encuentra como una de sus principales características la fragmentación, aspecto que se manifiesta en la obra a través de una estructura segregada, articulada con voces opuestas y dispersas, que se alternan la aparición entre los personajes del siglo XX y el XVII. Explicado esto, detallemos el tratamiento escatológico.

LA ESCATOLOGÍA COMO CONCIENCIA DE AUTOR

Una atmósfera de putrefacción circunda *La ceiba de la memoria*. Las escenas de mayor intensidad dramática (cópulas, muertes), están ambientadas por situaciones escatológicas, los personajes se cagan, se mean. Este tratamiento es recurrente a lo largo de la obra, generando escenas que combinan el drama y el patetismo. «Vómito negro», «orines», «olores fétidos», «heridas supurantes», «encías podridas», «baba», «cáscaras de piel descompuesta», «sangre coagulada», «moscas», «hemorragias», «deposiciones», «basuras», «pus», «hongos», «llagas», «mierda aguada», «gusanos», «cráteres» y «ratas» circundan la Cartagena del despojo. En la hediondez y la podredumbre subyace una conciencia de autor, una visión de mundo que a la vez que nos dibuja un escenario lo califica. La alusión a lugares viscosos, llenos de supuraciones y excrementos es recurrente y selectiva. Aparecen principalmente para denunciar la violencia y sus atrocidades, la esclavitud y sus miserias, el abandono y la enfermedad. El tratamiento excrementicio se detiene en espacios y situaciones, evidenciando una moral de Burgos Cantor que descalifica la inhumanidad del comercio de esclavos. La escatología enfatiza la degradación y miseria de un negro ante los ojos de Alonso de Sandoval: «En la piel deslucida sobresalían los huesos y los cráteres de las llagas vivas supurando una materia viscosa y amarillenta...con moscas apiñadas» (p. 63). Este tratamiento se aplica a los espacios y los actos: de los espacios, la plaza, las negrerías, los barracones, el hospital San Lázaro, el mercado de negros, el cuarto de esclavos, la

bodega de embarcación, el playón y el galeón negrero, escenarios todos, comprometidos con el comercio de la vida humana, aparecen ambientados por todo tipo de secreciones y putrefacción:

La bodega de embarcación: «Bañados de **vómito** y los pies entre la **sangre** y los **excrementos**, las **lágrimas**, recostados a los **muertos** y a los enfermos, aspirando el aire de piedra que nos desollaba los pulmones» (p. 248).

Las negrerías: «La **baba** gruesa y amarillosa de las **pústulas** y las cáscaras de la **piel podrida** de los negros flotando en el barrizal del **cieno descompuesto** por los **excrementos**, los **orines**, el **vómito** y la **sangre** lenta y sin fuerza» (p. 124).

Los barracones:

Se asemejarán a corrales oscuros. Como morideros serán. Los negros se disputarán el aire con los **mosquitos** y las **moscas**. Masas de insectos. Tierra dañada por los **flujos** y las **hemorragias** y las **pústulas** y los **vómitos** de miseria. Por las **deposiciones** que será inútil controlar y los **orines** incontenibles que quemarán la piel. Por la **descomposición de los muertos** que avanzará lenta y los vivos ocultarán hasta que el aroma posterior al último suspiro flote entre las **porquerías** de la atmósfera arruinada (p. 65).

El hospital San Lázaro:

El suelo de tierra del hospital con sus hormigueros y cuevas de cangrejos cubierto de **basuras** y **excrementos**. Los enfermos, desnudos...se lanzan a una ensenada que se abre entre los canales y el agua, al subir como un surtidor y salpicar, semeja hogueras de plata que caen sobre los cuerpos incompletos y remueven la **costra de pus, sangre** y el revuelto de **inmundicias** que se adhieren y se expanden con la constancia de un hongo. (p. 185).

Por su parte, la plaza aparece invadida por el comercio de alimentos donde gotea la sangre, se ven cabezas de conejos despellejados, vísceras babosas, maíz fermentado y queso destilando suero. En los cuartos de los esclavos agonizan los enfermos junto a los sanos «Aunque ningún esclavo está sano. Llagas que no cierran. El fuego de San Antón que reduce los cuerpos. Vómito negro que los debilita y se propaga diezmando a barracones enteros» (p. 197). Del mercado de esclavos conocemos que los negreros meten los dedos en la boca, escupen la pólvora y restriegan la espalda de los esclavos, en medio de «Chorros sueltos de mierda aguada y maloliente» (p. 200). El playón que bordea el mar es una pasta blanduzca de barrizal podrido, con natas de verdín y una camada espesa de mosquitos.

Este tratamiento excrementicio aplicado a los espacios también se emplea en algunos actos. Sobre el transporte de los negros a América *La ceiba* nos dice que los africanos viajaban enfermos, cubiertos de vómito propio y ajeno, con los pies metidos entre un agua espesa de orines y mierda, encadenados, con las heridas supurantes. Por otra parte, el jesuita Alonso de Sandoval, que recibía los galeones para bautizar a los negros, terminará enfermo con las encías hinchadas y podridas. A la escatología también se recurre en los momentos previos al ajusticiamiento de Benkos Biohó, luego que la Corona violara el pacto con los palenqueros para el respeto de sus vidas: «Yo el ahorcado de hoy voy a gritar. Voy a cantar. Voy a morirme. Voy a mearme. Voy a cagar. Cagar desde las alturas: mierda santa. Mierda de la espiración» (p. 375). «El excremento –nos dice Octavio Paz– es muerte y vida. [...] es un desecho que es también un abono natural: muerte que da vida» (Paz, 1969, p. 29).

La consideración del tratamiento escatológico como manifestación de una conciencia de autor se hace manifiesta en las cópulas descritas a lo largo de la obra. En el momento en que una negra, auspiciadora de cimarrones, es retenida por un soldado, el militar percibe el olor de sus meados frescos. Ambos salen de un rincón de orines, el ambiente está impregnado por un aroma intenso a aceite de caimán, hay una humedad salitrosa impregnando la piel, ambos caminan bañados en sudor, ella por miedo y él por placer. Él desliza su dedo entre el culo de ella. Entre líneas nos enteramos que ambos caminan entre un torrente de viento podrido que fluye de una zanja. Desde el campanario, donde se resguardan, ven un paisaje interrumpido por vegetales aplastados, frutos que caen y se rompen contra el suelo. Luego de penetrarla, el soldado termina bañado por un líquido viscoso que baña su miembro (p. 212). Esta escena de sexo, usurpado por parte del soldado, además de los múltiples fluidos en que se recrea, se alterna con una descripción pormenorizada de los castigos que reciben los negros cimarrones, amarrados y desnudos en la plaza. De tal forma que como lectores presenciamos dos ejercicios de violencia donde la cópula se enmarca como uno de ellas.

Más sutil pero no exenta de violencia, se presenta el sexo entre el arzobispo y Atanasia Caravali. Él la aborda en la cocina y el escenario es un arrume de platos y copas sucias. Él la toma y sonríe, mientras ella recuerda sus ruidos estomacales, «sus pedos sonoros y olorosos que volaban en el ambiente del entresueño». El arzobispo toma una de las manos de ella y la guía hacia sus nalgas. El dedo de Atanasia avanza y «se abre camino y...las protonalgas de la majestad sueltan una larga y sonora y olorosa ventosidad y después un chirrete de mierda blanda que le embarró la mano» (p. 354). Ambas cópulas,

mediadas por relaciones de dominación y sometimiento, son degradadas por Burgos Cantor. El tratamiento será diferente al encuentro entre Dominica de Orellana y Benkos Biohó. La unión es un acuerdo de voluntades y deseos, no hay una relación de dominación y el escenario poético queda exento de excrementos e inmundicias: «Levanta su cara a la noche del cielo. Su mano me encuentra. Firme y tierna se detiene a media altura. Separa más sus rodillas de mis costados. Ven. Su mano conduce el mástil... La mano gira despacio mi animal crecido... Detrás de ella en lo lejos del mar la luna va a desaparecer». (p. 309).

El valor de la escatología se hace manifiesto, Burgos recrea una atmósfera de putrefacción que es a la vez un antiparaiso, una condena al escenario de perdición y muerte. A través de este tratamiento nuestro autor acentúa el deterioro físico de los africanos en el Nuevo Mundo, enfatiza la condición pútrida del tráfico negrero y cuestiona sus autoridades eclesiásticas y gubernamentales.

LOS NIVELES DE LA HISTORIA

En *La ceiba* la historia está configurada en dos niveles. Un primer nivel correspondiente a la historia del escritor Thomas Bledsoe, con su pasado intelectual y familiar, embarcado en la escritura de una novela sobre Pedro Claver, propósito que lo lleva hasta Roma para indagar en los archivos que le den pistas y lo ayuden a imaginar el mundo del religioso y la época en que se desarrolló. El segundo nivel de la historia es el mundo que el escritor ha estado imaginando: la Cartagena durante la época del comercio de esclavos, escenario donde Pedro Claver vive, rodeado por empleados del rey, criollos y sobre todo, negros esclavos, a cuyas vidas el religioso intenta auxiliar a lo largo de su vida. El primer nivel de la historia es el soporte ficcional para el segundo, y este último, es el que se desarrolla en toda su complejidad, con la construcción de varios personajes principales que, se nos dice, son provenientes de España –Dominica, Pedro, Alonso– y de África –Benkos, Analia–. A lo largo de la obra estamos instalados principalmente en el segundo nivel, conociendo la ficción escrita por un personaje también ficcional, contemplando la imaginación de un personaje a su vez imaginado por el autor.

Los dos niveles de la historia son contados por varios narradores que podríamos ordenar en tres tipos: un narrador omnisciente, narradores personajes singulares y el narrador-documento.

Los dos niveles de la ficción están gobernados por un narrador omnisciente, es una especie de dios todopoderoso que está por encima de

toda referencia temporal y trasciende cualquier referencia espacial en la historia; todo lo sabe y todo lo puede. Describe con fervor los escenarios externos en que se mueven los personajes pero cuando quiere entra a sus mentes, narra lo que ellos sueñan, lo que pensaron, lo que están pensando y lo que pensarán. Este narrador penetra en los personajes que están siendo imaginados y en el personaje que los imagina, como cualquier Dios es voluntarioso y decide contar algunos sucesos y omitir otros. El narrador omnisciente da inicio así a la obra:

Tantos días sumergido en documentos y libros, un montón de notas breves, sin organizar, copias auténticas de viejos pliegos con testimonios y relatos, lo mantenían atrapado en una frontera silenciosa de pensamientos a la deriva que por su lentitud parecían empozarse en algún lugar dentro de la cabeza. (p. 13).

La historia inicia con este narrador focalizado en el primer nivel, pero no necesitamos conocer inmediatamente mayores progresos de la escritura de Thomas Bledsoe para ingresar enseguida al segundo nivel. El narrador se sitúa sobre Pedro Claver, personaje del cual está indagando Thomas y nos dice: «Había dicho [...] que cuando una dolencia lo tumbara en la cama sería para morir. Desde que ingresó a la Compañía, se dispuso a desechar la cama y el dormir y el sueño. Jamás lo hizo por un ejercicio de mortificación» (p. 18). Este narrador omnisciente, ente abstracto, cambia en el libro para dar plasticidad a una intencionalidad del autor; cuando focaliza en otros personajes emplea una conjugación de la persona gramatical y el tiempo gramatical distintos. En ocasiones abandona la tercera persona del singular, que ha usado en personajes como Thomas Bledsoe y Pedro Claver (le contaron que habían muerto) para adoptar una constante narración singular en segunda persona (*tú*) con acciones conjugadas, principalmente, en futuro simple. Lo hace en todos los momentos referidos al jesuita Alonso de Sandoval: «Usted aún respirará. Una respiración lenta y turbia, con interrupciones de agonía... Usted sentirá las moscas...Se le entenderá poco...Usted reconocerá a su amigo y discípulo y se dará cuenta de que sufren contagios distintos» (p. 29).

Con el narrador omnisciente dinámico Burgos Cantor aprovecha las bondades del *estilo indirecto libre* para generar en casos como los referidos a Alonso de Sandoval, una percepción ambigua acerca de la naturaleza del narrador. Se percibe una especie de hibridación entre el narrador y la subjetividad del personaje narrado. El tono indicativo y la mención reiterada una y otra vez de la alusión «Usted» marcan por un lado una distinción entre el narrador y lo narrado. Pero, por otra parte, el conocimiento de lo que nos dice el narrador acerca del personaje es tan íntimo, tan inaccesible al mundo

externo, que nos hace sentir que ambos son uno solo. Este tratamiento en función del sentido es un gran acierto del autor, el tono señalativo simula en Sandoval un narrador omnisciente que simula la «voz de la conciencia»; ella le habla a un hombre postrado, enfermo y decadente, sometido en el final de sus días por la certeza de que sus mayores energías las concentró en bautizar negros esclavos, no en condenar con suficiencia el sistema esclavista. A Sandoval, además del Mal de Loanda que padece, lo mortifica la certeza de saber que después de publicar su obra *De Instauranda*, continuó el comercio de hombres esclavizados a América.

EL ELEMENTO COMPLEJO: LOS RELEVOS DEL NARRADOR Y LA VARIACIÓN DINÁMICA DE PUNTOS DE VISTA

La mayor complejidad de *La ceiba* descansa sobre la variación de los puntos de vista narrativos, procedimiento literario que Vargas Llosa llama «Muda» y que aquí he decidido llamar «Relevos del narrador» por la claridad que me brinda la comparación entre el relato y una carrera atlética de relevos para comprender cómo operan los cambios de voz en *La Ceiba*. En una carrera de relevos los atletas de un mismo equipo están en la pista y no corren simultáneamente. Cuando se da inicio a la competencia, el primer atleta, situado en el punto de partida, realiza un recorrido portando un instrumento llamado «testigo» que entregará a un compañero de equipo que le releva y éste, a su vez, avanza otro trayecto hacia el encuentro con un tercer coequipero que hará lo mismo, y así hasta cumplir la distancia requerida. El sentido de la competición descansa sobre el «testigo», de allí que, a diferencia de otras carreras, de nada le sirve a un competidor cruzar primero si no lleva el «testigo» en su mano.

Nuestra pista es la historia, nuestro «testigo» es el relato y nuestros atletas son los narradores. Un narrador da inicio con su relato al conocimiento de la historia, luego es relevado por otro narrador que a su vez se apodera del relato para contarnos otros hechos y luego cede ante otra voz que aborda otra parte de la historia. A este procedimiento, empleado de manera dinámica en la obra, llamaré relevos del narrador.

Los primeros relevos del narrador se presentan en fronteras claramente demarcadas, entre el final de un subcapítulo y el inicio del siguiente; el narrador omnisciente cede la voz y se apoderan del relato los narradores personajes singulares, esto sucede especialmente para abordar las historias de Analia Tu-Bari y Benkos Biohó. A diferencia de Thomas Bledsoe, Pedro Claver, y Alonso de Sandoval, en la primera parte de la obra los dos esclavos hablan con sus propias voces. Analia dice: «Yo no vine. Me trajeron. A la fuerza. Peor

que prisionera. Sin mi voluntad. Arrastrada. Me arrancaron. Me empezaron a matar» (p. 35). Por su parte Benkos dirá: «¿Dónde estoy? Si supiera el camino, si el mar o sus rugidos tuvieran las huellas [...] y los bramidos un sendero sin ruidos, sabría volver como cuando me adentraba en la selva adivinando el camino de los venados vivos» (p. 45). Entre los narradores personajes también se presenta una variación: un narrador personaje plural. Éste es la voz del padre que ha emprendido con el hijo el recorrido por los campos de concentración nazi. El relato narrado por el padre es plural incluyendo así al hijo: «De nosotros no venía una sola palabra a rescatarnos. Un silencio duro se había atravesado en la garganta. Impedía el suspiro y el grito, la canción y el llanto. Caminábamos como sonámbulos» (p. 50).

Además del omnisciente y los narradores personajes, Burgos incorpora un tercer tipo de narrador que llamaré el *narrador documento*. Cada capítulo finaliza con un relato presentado totalmente en cursiva. En total son cuatro, los tres primeros corresponden al segundo nivel de la historia, es decir a la Cartagena del siglo XVII; por su parte, el último es una carta póstuma que escribe Thomas Bledsoe a Pedro Claver y opera como el vínculo final entre los dos niveles de la historia. Burgos Cantor los presenta totalmente en cursiva señalando en ellos una particularidad con el resto de la narración, una sensación de alteridad. Este efecto planificado opera como una variación del punto de vista que dinamiza la narración, lo narrado en estos apartados, a pesar de ser escrito por el mismo autor, se entiende como texto anexo, relato de un narrador anónimo. Esta sensación de alteridad se siente con mayor fuerza en el texto final del tercer capítulo:

El mercado. Ciudad 3

Se vende una negra criolla, general, sana y sin tachas, en seiscientos treinta y seis pesos libres para el vendedor. En la calle de Santa Teresa darán razón.

Se vende o se alquila por meses una negra lavandera, planchadora y cocinera, inteligente en la asistencia de un enfermo y ágil para todo servicio, por su ajuste: en la calle Nuestra Señora de la Luz, o en la escribanía Mayor de Gobierno darán razón (p. 312).

Como vemos, este relato se percibe como un documento impersonal del siglo XVII, el efecto generado es que es ajeno a los otros narradores y opera como una variación ágil del punto de vista narrativo. Pero entre la disposición espacial de una competencia física y el diseño de una ficción abstracta existen propiedades distintas. Son esas diferencias las que nos permiten comprender que: en *La Ceiba* el avance del relato se diversifica. En ocasiones, los narradores se relevan en zonas claramente demarcadas, como

entre el final de un capítulo y el comienzo de otro, pero también se cambian de manera sutil en el interior de un capítulo, entre párrafos, e igualmente, en el interior de un mismo párrafo. Burgos presenta una complejidad progresiva en los relevos, a medida que avanza la obra. Los narradores, a diferencia de los atletas, ceden la narración pero, posteriormente, vuelven a aparecer para retomar el relato, a veces con intervalos amplios pero también durante trayectos muy cortos. Los relevos por momentos se efectúan de forma sutil sin ninguna señal tipográfica que los anuncie:

El único lugar donde sabiéndose foránea tejió sentimientos de respeto y aprendió de este mundo fue en la casa de Dominica de Orellana y su esposo quien la compró. Cuántos caurís ofrecen por esta pieza de nación Angola: la habían rapado para quitar las liendres y los piojos y al tocarme la cabeza brillada con pólvora de cañón, sentí los turupes por las picadas de los mosquitos y ardor. La mano áspera y sudorosa del vendedor le abre la boca y restriega los dedos en las encías. Vuelve a ofrecerla y promulga los dientes limpios y sanos. Acerca la nariz a la boca y grita: sin escorbuto, mujer sana de nación Angola. Con el dedo dentro de la boca presiona para abrirla más: tendré fuerza para apretar y arrancarle el dedo y escupirlo. (p. 255).

En este fragmento se presentan sucesivos relevos del narrador que permiten contar el hecho de la venta de la esclava desde tres puntos de vista, con los siguientes relevos:

Narrador omnisciente	El único lugar donde sabiéndose foránea tejió sentimientos de respeto y aprendió de este mundo fue en la casa de Dominica de Orellana y su esposo quien la compró.
Vendedor: discurso de venta	Cuántos caurís ofrecen por esta pieza de nación Angola:
Narrador omnisciente	la habían rapado para quitar las liendres y los piojos y
Narrador personaje: esclava Analia	al tocarme la cabeza brillada con pólvora de cañón, sentí los turupes por las picadas de los mosquitos y ardor.
Narrador omnisciente	La mano áspera y sudorosa del vendedor le abre la boca y restriega los dedos en las encías. Vuelve a ofrecerla y promulga los dientes limpios y sanos. Acerca la nariz a la boca y grita:
Vendedor: discurso de venta	sin escorbuto, mujer sana de nación Angola. Con el dedo dentro de la boca presiona para abrirla más:
Narrador personaje: esclava Analia	tendré fuerza para apretar y arrancarle el dedo y escupirlo.

Estos relevos del narrador, condensados en un fragmento de la historia sirven para significar a través de una pequeña parte la naturaleza de la totalidad de la obra. *La ceiba* propone un relevo de narradores cuyo relato no se ciñe a una disposición lineal de la historia. El relato puede devolverse a una instancia pasada, quedarse detenido en un instante de la historia durante la meditación de un personaje o anticipar situaciones futuras. Así mismo un hecho de la historia puede recorrerse con múltiples relevos de narradores, situación que implica a su vez la presentación de diversos puntos de vista. Ejemplo de esto es la historia de la cópula entre el soldado y la esclava auspicadora de cimarrones. En el microrelato dos, de la tercera parte, titulado *Me encuentran los guardias*, nos enteramos que un militar ha llevado a la mujer negra al campanario y la ha forzado a tener sexo con ella, en medio de una atmósfera escatológica. El hombre termina desgonzado, en medio de su clímax. Pero lo que al lector podría parecer una escena redonda será apenas una parte, pues más adelante, a través de la voz Analia Tu-Bari, la mujer, en medio de las rutinarias confesiones que ordenaba Pedro Claver, contará su pecado cometido al soldado:

su cara era feliz era asombrada era triste y se puso a llorar y ahí tenía entre las piernas lo que me metió todavía fuerte mástil [...] y yo: me doy vuelta tigre renacida amante de Changó intocada furia suelta y agarro la espada invoco a mis protectores la levanto al viento y precisa corto lo que me metió cae entero entre sus piernas [...] la espada no se detiene y la hundo en su pecho y la saco y la hundo como en mis nalgas él entrando. (p. 262).

Los permanentes relevos de los narradores, sumados a los saltos en los planos y ángulos de la historia y a la narración de hechos no sujetos a una linealidad cronológica, son los elementos que evidencian la naturaleza dinámica de la obra, en ellos se cifra su mayor complejidad.

LA SUBVERSIÓN DEL ACTO FALLIDO

Dos características distinguen a los narradores de *La ceiba de la memoria*: el furor descriptivo de escenarios y la narración de acciones mentales de los personajes. Los narradores, especialmente, el omnisciente, en momentos opera como una cámara de video exhaustiva, describe con minuciosidad la plaza, las calles, la enfermería, el hospital, la ciénaga, precisando todos los objetos que componen cada escenario, sus olores, colores y sonidos. En esta condición de la narración que Vargas Llosa llamó el *Relator invisible* se describe de forma impersonal, como una serie de sentidos que captan el mundo desarticulados de una moral. La segunda característica es la narración

de las acciones mentales de los personajes: todos los narradores filosofan. El tiempo se suspende y los ellos reflexionan en un plano ideológico de la ficción: consideran el valor de la memoria, el lenguaje, las condiciones de la libertad, el valor de la identidad y la cultura, el sentido de la vida, temáticas que en personajes como los esclavos, trascienden a sus capitales culturales, sus propias cosmovisiones. Los personajes traslucen en sus meditaciones una conciencia moral de nuestra época, una conciencia del autor. Esta situación que entre otras obras literarias (Ocasionalmente se presenta en *Madame Bobary*), podría considerarse un *acto fallido* de la creación, una ruptura de verosimilitud, no ha sido señalada como tal en *La ceiba* por ninguno de los críticos que se han ocupado de su análisis. Tampoco ha sido explicada y posiblemente no ha sido comprendida. Mientras en otras obras literarias aparezcan estas expresiones filosóficas como ocasionales intromisiones impertinentes, en *La ceiba* son un elemento constitutivo de su naturaleza ficcional. Uno de los pilares de la vida de la novela, como género artístico creativo, descansa sobre la condición inacabada de las teorías literarias para explicarla. Su naturaleza creativa, su *poiesis* se alimenta de la permanente posibilidad de expandir las leyes de la ficción, de transformar sus propias cartografías, y crear permanentemente mundos nuevos con leyes propias. Esta ficción, la de *La ceiba* establece sus propias leyes; entre ellas Burgos Cantor propone lo que llamaré una *omnipresente conciencia de autor* en los dos niveles de la ficción que componen la obra. Este tratamiento deliberado se complementa con la característica autoconsciente de la obra, inherente a su condición metaficcional.

LA TRANSPARENCIA DE LA MÁSCARA: AUTOCONSCIENCIA Y METAFICCIÓN

Agradezco mucho que en una obra de arte se encuentre transpuesto, en el nivel de los personajes, el asunto mismo de esa obra: seguramente nada aclara ni establece mejor todas las proporciones del conjunto

André Gide

La obra *Las Meninas* de Diego Velásquez es un buen ejemplo artístico para comprender una característica de nuestra obra literaria, no sólo por su afinidad estética (barroca) y por la similitud del período histórico en que se realizó, (1656, acorde con el momento que recrea la novela); en ella el autor, además de dar cuenta de la infanta, las meninas y los reyes, se representa a si mismo. A la izquierda, frente a un gran lienzo, Velásquez



Figura 1. Las Meninas o La familia de Felipe IV.

Diego Velázquez, 1656. Óleo sobre lienzo • Barroco. 310 cm × 276 cm. Museo del Prado, Madrid, España.

sostiene entre sus manos la paleta y el pincel, evidenciando en el tema la propia condición (pictórica) de la obra. El artista se autorretrata y explicita su condición ideológica, su perspectiva de mundo. Sobre su pecho pinta el emblema de la Orden de Santiago, una orden religiosa y militar que alude con su nombre al patrón nacional de España, Santiago el Mayor.

En *La ceiba de la memoria* asistimos a la novela que está siendo creada por un personaje a su vez creado, y por un efecto de espejos, de reflejo de autor, se hace latente la condición ficcional, la escritura en proceso.

La *omnipresente conciencia de autor* opera en el nivel discursivo de la obra, la novela es ficción y metaficción. Asistimos a una novela dentro de la novela y un efecto espejo se refleja en Thomas Bledsoe, personaje del siglo XX que investiga sobre Pedro Claver. La posibilidad de ese reflejo (*de segundo orden*) es posible gracias a la autoconciencia, entendida para nuestro caso como la posibilidad de reflexión sobre los materiales de la



Figura 2. El cambista y su mujer. En esta obra la presencia del espejo convexo, dispuesto en la parte inferior de la imagen refleja otra dimensión espacial externa a la obra. A través del espejo vemos una ventana.

Quentin Metsys. 1514. Óleo sobre tabla 71 x 68cm. Museo del Louvre, París, Francia.

ficción, de una apropiación y conciencia del proceso que permite expresarse allí mismo en la novela.

Thomas Bledsoe es un alterego de nuestro autor Burgos Cantor. Ambos comparten algunas características: son escritores, han investigado sobre el siglo XVII y escriben una Novela Histórica sobre Pedro Claver. Con este recurso, la obra llama la atención sobre su naturaleza ficcional y evidencia los mecanismos de esa creación, en *La ceiba de la memoria* la literatura se hace consciente de su propia condición.

Jaime Rodríguez (1995) destaca que una de las características que hace de la metaficción un proyecto intelectual es su capacidad de auto-conciencia, su capacidad de pensarse a si misma, de operar críticamente y desnudar, incluso, su carácter ideológico, descubrirse como artefacto solapado de la

ideología, la arbitrariedad, la alienación. Y si bien entiende la metaficción como una re-descripción (artística) de ese sector de la realidad que es la ficción misma, reflejo del mundo de la ficción, de sus estrategias, condiciones, poderes, maneras y resultados, emplearé en este trabajo el término de *novela traslúcida*, para asignar un valor de énfasis en la particularidad que permite la obra de evidenciar su proceso de construcción, más allá de denotar su condición de artificio.

Novela traslúcida: tras las huellas del autor

En un permanente seguimiento a las apariciones de Thomas Bledsoe se pueden identificar, a manera de espejo, el proceso creativo de Roberto Burgos: la reflexión y diseño de una perspectiva de tratamiento de la ficción, aspectos de su arte poética, el propósito de escribir la obra, el valor asignado al lenguaje, el diseño de los personajes y el sentido que le dará a sus acciones; se reflejan aspectos de la metodología de trabajo como la visita a escenarios para la creación de escenografías, la indagación en archivos y las exhaustivas jornadas de imaginación literaria; así mismo, se traslucen las tribulaciones e incertidumbres del autor durante la composición de su mundo ficcional, su realidad ficticia y la relación que la ficción entablará con la realidad histórica: esa tensión entre la representación de un hecho real y las posibilidades de su distorsión. Así se manifiesta la metaficción en la obra su naturaleza traslúcida.

La literatura como iluminadora de las ausencias de la historia

En la primera etapa de su trabajo Thomas Bledsoe se sumerge en los archivos de la época y luego de revisarlos «reconocía las zonas de sugestivo misterio que se habían abierto y que no dudaba serían iluminadas por la ficción» (p. 14). Esta frase sintetiza la condición perenne de la literatura como dispositivo artístico y cultural para conocer el pasado de las sociedades. El historiador, sometido por las pruebas de verificación de su disciplina, restringe su discurso del pasado a las posibilidades que le permitan, principalmente, los documentos de época. Cuando éstos son escasos la disciplina histórica deja unos vacíos que el escritor de ficciones ilumina mediante su imaginación literaria: recrea escenas que plasman los conflictos de ese momento, evoca personajes, diseña situaciones reales e imaginarias y ahonda en detalles de realidad que al historiador le serán negados.

El lenguaje como revelación y acontecimiento

La obra hace comentarios sobre su propia identidad narrativa y lingüística, Thomas Bledsoe

[...] tuvo la inspiración de que cada realidad se asoma a la vida con una lengua propia construida de gritos y silencios, de olvidos y memorias, balbuceos y llanto, palabras que son emblemas, árboles, tierras, casas, frutas, corrientes de agua, mareas y oleaje de bajamar. Realidad de palabras sin equivalencias, de historia propia, de sonidos que en la vigilia o en el sueño nombran. Aceptó que las palabras son esencia de lo que nombran, existencia de lo nombrado. Y nombrar es revelación. (p. 15).

Bajo esta interpretación del lenguaje como acontecimiento está construida *La ceiba*. Cada personaje tiene un diseño lírico propio, una particular forma de enunciación. A cada personaje le corresponde un ritmo y sonoridad particulares, en tal grado de elaboración que he asignado un apartado al lenguaje para abordarlo en detalle.

La necesidad de construir una realidad ficcional con múltiples puntos de vista

La obra problematiza la relación con la realidad. Thomas «Recordaba que Cartagena de Indias se movía en las arenas movedizas de leyendas que oscilaban del fervor religioso a las mezquindades raciales, de la beatería supersticiosa a la reivindicación social. Testimonios de oídas, secretos de familia» (p. 132). En este recuerdo de Thomas Bledsoe se refleja el desafío de Burgos Cantor para evitar que su ficción sea una repetición de los lugares comunes de la historia oficial y la historia oral, transmitida de generación en generación, entre los habitantes de Cartagena. Ante esto Burgos propone múltiples narradores y puntos de vista, retoma personajes heroicos para humanizarlos (Pedro Claver) y personajes anodinos para evidenciar en ellos su condición heroica (Dominica de Orellana). Ante el fervor religioso, encarnado principalmente en Pedro Claver y Alonso de Sandoval, Burgos los retoma en la ficción y los matiza, los representa con sus conciencias atormentadas por el rechazo a la libertad de culto a que sometieron a los esclavos, por la imposición de la religión católica que implantaron a los africanos, y por dedicar más tiempo a la condena de las prácticas autóctonas de los negros que a condenar las prácticas de su comercio como esclavos. Al relato de las mezquindades raciales cometidas por los europeos, Burgos recuerda, en Dominica de Orellana, el desarraigo que también vivieron hijos y esposas de soldados y empleados de la Corona que acompañaron a sus padres y esposos al nuevo mundo, sufriendo ellos otra manifestación del destierro, indicándonos así que otra sensibilidad europea también estuvo en América. Finalmente, ante el relato exclusivamente victimizante de los negros, Burgos presenta el coraje y las tácticas de burla y resistencia que algunos negros empleaban para resistir al sistema esclavista, para burlarlo

y fundar palenques. Como vemos, es *La ceiba* un mundo lleno de matices donde se rehúye a crear personajes en blanco y negro.

Arte poética: la escritura como acontecimiento

Thomas «se había resistido a indagar sobre su intuición de escritor [...] lo mejor de escribir ficciones consistía en el sentimiento de una aventura que parte sin designio y concede las gracias o las desventuras de ir revelando un misterio» (p. 90). Esta interpretación de la escritura como acontecimiento es recurrente en los diálogos sostenidos con Burgos Cantor. Mientras algunos escritores más contemporáneos asumen la escritura de ficciones como un ejercicio de sumo control sometido a procesos de preproducción (planeación de la historia, indagación) y, posteriormente, se diseñan planos para tener un absoluto control de la escritura, Burgos le asigna una dimensión ontológica, un valor de exploración y descubrimiento que se manifiesta allí mismo durante el acto creativo.

La inspección de escenarios como metodología para la creación de una ficción

«Thomas Bledsoe llegaba a la iglesia y convento que ahora tenían el nombre de Pedro Claver. Las primeras veces no había querido entrar y se quedaba contemplando la fachada, el campanario, las dos torres y la cúpula, la piedra porosa» (p. 93). Este apartado plasma el trabajo del autor para la evocación del escenario, a partir del rastreo de las huellas e indicios de la época que pervivían en las edificaciones. Burgos Cantor edificará una profusa ciudad que no descuida ningún elemento: el convento, la plaza, el mercado, el barracón, el barco, las ciénagas son escenarios finamente evocados, con un altísimo nivel de detalle. Esta obsesión por el espacio también la manifiesta Bledsoe, «Siente que la reconstrucción del pasado como propósito literario equivale a construir escenografías» (p. 382). Esta palabra, empleada principalmente en el teatro, destaca la atención por todos los elementos visuales que componen la escenificación, desde los objetos, decorados, accesorios, pasando por la iluminación y la caracterización de los personajes. Estos aspectos visuales, como mencionamos con anterioridad, tienen un gran nivel de detalle en la obra.

Tensiones entre la historia y la ficción literaria

Durante la escritura de la novela sobre Pedro Claver, Thomas entraba en tensión con la realidad que descubría en los documentos, por momentos sentía que contradecía su ficción. Si bien la obra nos dice que la ficción ilumina las penumbras de la disciplina histórica, Burgos, a pesar de la libertad que le es permitida para distorsionar la realidad a su antojo, se

propone entablar una relación de complementariedad, explorar aquella faceta de la literatura que entiende el arte como otra forma de conocimiento. Esta consideración del autor queda plasmada en la novela:

A medida que escribía se iba articulando un mundo con los puentes y las bisagras de la ficción entre los vacíos a la deriva de la realidad y sus abismos de fondo perdido. La única preocupación que lo perturbó más de una vez se anunció con una pregunta ¿La voluntad de la novela falsificaría la realidad, apenas asomada en los documentos escasos conservados en el convento y la primera notaria de la ciudad? (p. 327).

El autor recurre al lenguaje para cifrar en él un sentido, pero su uso es también una batalla, las palabras incorrectas traicionan, mienten, pueden desvirtuar la conciencia del autor: «La rebelión de las palabras contra el engaño y las concesiones por piedad o lastima, [...] lo sorprendían cada vez. Allí estaban las verdades de los actos conservados [...] con las irremediables deformaciones de la historia» (p. 328).

Además de los anteriores aspectos que podríamos considerar más cercanos a la obra, también se traslucen vivencias significativas del autor en relación con su experiencia creativa:

Vivir en el mundo imaginado

Imaginar con fino detalle la vida en una ciudad tres siglos antes, con sus escenarios más representativos, implica un ejercicio de imaginación indeleble, de compenetración absoluta por parte del autor con su realidad ficcional. Este ejercicio suele ser interrumpido, a Thomas «lo sepultaba el sentimiento de ignorar en absoluto que seguía de la vida, se esfumaban sus puntos de referencia. Su ancla hecha de lo que estaba escribiendo se desprendía de él y ahí quedaba en un estar sin estar» (p. 129). Por momentos el creador de ficciones se sume en una selva de incertidumbres, sabemos que Burgos Cantor se adentró en los archivos de la época, y en los textos de historiadores como Antonino Vidal indagó cómo era la actividad comercial de un puerto donde se traficaba la vida humana. Ante esto, en la obra a Thomas, «Le resultaba infructuoso intentar saber si la visión que surgía de la escritura de la novela habría sido modificada por la lectura de documentos. Los quiso leer por un sentido de rigor que lo conducía a aceptar lo verosímil» (p. 131).

Pero la obra nos confesará que vivir en el mundo imaginado y ser su creador, no implica un dominio absoluto de él: «Narrar –pensaba– era como poner las vigas y ladrillos del edificio desde adentro y se iba haciendo esa caparazón en la cual habitaba quien escribía. Podía morir aplastado» (p.

322). Thomas nos dice que el escritor podría quedar perdido en su propia construcción, sometido por el desespero y el fracaso, como un minotauro al que nadie visita. Ante la novela, se nos dice, el autor siente la necesidad de un descanso, pero en algún momento la angustia lo avocará a decidir terminar su escritura o abandonarla para siempre. En medio de esta sensación Burgos cifra a través de Bledsoe su arte poética: «El arte no aspira a la perfección sino al testimonio de su búsqueda» (p. 322).

Nuestro autor ha plantado una ceiba, una ceiba de memoria, para hacer lo propio, escribir su novela, Thomas se pregunta «¿Qué hacía a los seres y a las cosas memorables?», interrogante que transluce la reflexión que se formuló el autor y que tendrá amplia presencia como metáfora de los personajes. Esta novela trasluce las experiencias más íntimas del creador, desnuda ante el lector los temores que lo asechan durante la creación de su mundo:

Siente un miedo desconocido a encontrarse...que en definitiva todo ha sido siempre un largo carrusel despreciable de mierda y porquerías varias del que los pensadores y poetas, con la letra pe ambos, la misma de pozo y de puta, de probable y de padre, extraen esperanza y belleza para que los continuadores soberbios de una vida que no los necesita no vayan a suicidarse de impotencia y de asco. (p. 325)

Como vemos hay una puesta en relieve del proceso creativo, un desocultamiento, las operaciones de la construcción se materializan en la propia ficción.

EL LENGUAJE COMO PERSONAJE: AFIRMACIÓN Y DUDA DE LA PALABRA

Muéstreme el objeto; haga que, con sus palabras, yo pueda palparlo, valorarlo, sopesarlo.

Léon Paul Fargue

Al final de esta frase, la lluvia empezará.

Derek Walcott

En *La ceiba de la memoria* el lenguaje tiene un papel protagónico, los personajes reflexionan sobre el lenguaje, se batan con las palabras, las retienen, las esconden, las expulsan. Las cifran en textos, el lenguaje teje puentes, abre caminos, hospeda la memoria, asila al testimonio, propicia la catarsis. Adquiere relieve en la historia y en el estilo de la obra. En la historia es presencia latente, motivo de reflexión, fuente de metáforas. Para

Analia la lengua en desuso es un «viejo cuchillo enterrado que se pudre y no corta». «Canté en angola y en lucumí. En arda y mandinga. En lindagoza y en biojó» (p. 36). Cartagena está poblada por idiomas, cuando Alonso de Sandoval indagaba por el número de esclavos bautizados, los traductores hacían la interpretación en 43 lenguas, para sorpresa del cura español. Analia, traductora de Pedro Claver, encuentra en el dominio del lenguaje un poder mediante el cual puede conectar el testimonio de los esclavos con la conciencia de los jesuitas. Nos dice la esclava que «el desuso de las palabras les quita su poder, la virtud con que enfrentan el mundo y terminan de darle forma, la forma que corresponde y lo distingue» (p. 72).

Thomas Bledsoe aceptó que las palabras son esencia de lo que nombran, existencia de lo nombrado y «nombrar es revelación», por ello revisa su manuscrito, busca «trabajar el lenguaje hasta que no sea más que palabras talladas que echan raíces en el espíritu de la época»; Dominica de Orellana escribe su *libro de horas* para tejer un puente, restaurar el hilo que la conecte con su tierra natal. Es además la esposa de un escribano del Rey y ama que él haga esfuerzos por descubrir el sentido y la significación de lo que cada persona quiere decir. Alonso de Sandoval, sumido por el Mal de Loanda, calcula que los pocos meses que le quedan de vida serán tiempo suficiente para escribir una larga posdata a su libro *De Instauranda Aethiopum Salute*, obra que ha escrito a lo largo de su vida en Cartagena, en la cual, además de ser una guía de catequización para los negros, será un testimonio histórico frente a los oprobios de su época. Benkos Biohó se resiste a perder su lenguaje: «mis palabras separadas de aquello que nombran, de la tierra a la que nos pertenecemos y con la cual somos un mundo de armonías, arruinan su virtud, se quedan vacías» (p. 46). Si las palabras dan forma al mundo, en el Nuevo Mundo, ellas lucharán por dejar sus huellas, los españoles imponen su lengua, pero los africanos rebeldes como Benkos se resisten: «Gritar para que mi lengua espante el silencio, aprenda a hablar sola, despierte las palabras que quedaron prisioneras de las nuevas palabras, cercadas por su sonido y un significado que no pertenece a ninguno de nosotros» (p. 47). El lenguaje es personaje, se manifiesta, se ramifica, presencia viva y constitutiva. Este fuerte protagonismo del lenguaje en la historia es aún más fuerte en el nivel discursivo de la obra.

La poesía en la prosa

*El esposo se arrimó a su lado y ella se apoyó en él,
único continente seguro, tierra de piel.* (p. 221).

No seré tu asilo. Tampoco tu cárcel. Ven. (p. 365).

Decía Vargas Llosa de Flaubert (2006, p. 215) que su prosa tenía la capacidad de conmover la sensibilidad del lector por su música y su plástica, con prescindencia de su tarea narrativa; decía que el autor de *Madame Bovary* quería disputar a la poesía las virtudes de sonoridad, precisión, armonía y ritmo, y que en otras ocasiones su prosa tenía como el drama, rapidez, claridad y apasionamiento. Lo mismo sucede con *Burgos cantor*, da a su escritura una categoría artística. El autor expone las virtudes de un escritor con una profunda voluntad de estilo. Construye una prosa con una poética sin tapujos, sin contricciones. Los párrafos tienen la intensidad del poema, la invención de la metáfora, el lenguaje se renueva constantemente. En medio de distendidas descripciones de espacios o reflexiones de los personajes se iluminan pasajes llenos de metáfora, así ocurre durante una fuga masiva de esclavos, los cuales son ayudados por unas negras que caminan desnudas por la playa. Un soldado ve a una de ellas, la asecha y «Piensa con incertidumbre dolida si la mujer que se le escapó de las manos y le clavó esa ausencia peor que un abrazo ya habrá orinado» (p. 205). La metáfora trasciende la fisonomía de los lugares y los personajes y da cuenta de los estados mentales; de la esposa del escribano del Rey, llamada por Benkos como la blanca triste, se nos dice: «En sus ojos evasivos de atardeceres y pájaros, Dominica abría la jaula de sus palabras» (p. 226). A su vez ella cuando visitaba la iglesia a San Francisco:

Evitaba mirarlo a sus ojos de metal, intensos, que se disponían a entrar a lo que veía como una espada ansiosa, herida que revela en lugar de matar, grieta húmeda que conduce al otro y lo muestra en la agonía o en el abrazo, y detrás del verde-amarilloso que apergaminada la piel en estas tierras, y le reconocía la nobleza, un San Francisco que abrazaba la pobreza y la enriquecía con la poesía. (p. 226).

Sobre el lenguaje descansa la labor de un artesano. En algunas frases es notorio el equilibrio entre la sonoridad, la armonía y el ritmo de las palabras:

Sus pechos de ébano tallado y botón de rosa y brote de estos climas estériles de sabandijas y alacranes, soportaban el embate de sus manos aún suaves aún cargadoras de cruces y cálices portadoras de bendiciones invisibles y anillos valiosos que corroe el salitre. (p. 351).

[...] Y tu mano de pulpo pequeño de estrella de mar que he visto en la playa secos y muertos pero tu mano viva explorando mi entrepierna y despertando mis restos mis ansias. (p. 378).

En otros pasajes el nivel artístico de la prosa descansa principalmente en el tratamiento sobre la imagen: «El mar tibio y plagado de la fosforescencia de los peces voladores. Mi piel es negra. Tu piel es blanca. La noche es oscura. Se escapó la luna esa vez». (p. 378).

Aimé Césaire: conciencia poética del hombre negro

La influencia poética de Aimé Césaire en *La ceiba de la memoria* ha sido reconocida y agradecida por Burgos cantor. El pensador, educado en Francia y nacido en Martinica, es una de las voces más significativas del Caribe. Fue un gran crítico de la marginalidad de los negros, abogó por el movimiento de descolonización y caracterizó su obra poética por la defensa de sus raíces africanas. De sus versos se ha destacado la influencia de la escritura automática, alimentada por su amistad con André Bretón, así como la presencia de un lenguaje innovador con formas deliberadamente desorientadoras que plasman otra conciencia de mundo, la conciencia del hombre negro y la evocación de sus raíces, especialmente representadas en la voluptuosidad del paisaje y la mitología de los pueblos de África. Los versos de Césaire abordan la imposición del olvido: de las canciones y prácticas autóctonas del hombre negro, dan cuenta de las negrerías, de la dominación, pero también de la rebelión y el cimarronaje, en la búsqueda de la dignidad del hombre cautivo. Burgos leyó a Césaire para impregnarse de su conciencia de mundo, aspecto clave para la creación de los personajes Benkos Biohó y Analia Tu-Bari. Los siguientes versos de Aimé Césaire destacan la evocación del paisaje africano y el tratamiento metafórico sobre el cuerpo, aspecto asimilado por nuestro autor de la siguiente forma:

<p>Agarrar de los pelos la cabeza del sol 36 flautas no volverán insensibles las manos del árbol del pan de mi deseo de puente de cabellos sobre el abismo de brazos de lluvias de serrín de noche de cabras con ojos de musgo remontando los abismos sin rampa de sangre muy fresca de velámenes en el fondo del volcán de lentas comejeneras ... y mi cuerpo de guijarro que come pescado que come palomas y sueños.</p>	<p>Mi cuerpo de miembros largos, mi cuello de garza de pantano, mis ojos, ay mis ojos, grandes y vivos como de cabra perseguida, mis pechos firmes de torres de hormiguero, mis nalgas apretadas de guayacán erguido y la piel lisa de luna llena, mi cintura estrecha y flexible de animal a las seis y mi caminar de tranco largo inmutable. (p. 70).</p>
--	---

Aimé Césaire

Burgos rehúye la descripción típica para dar cuenta de Analia Tu-Bari y recurre a un recurso complejo de metáforas que le permiten significar su desarraigo, el desprendimiento de su territorio. El recurso es efectivo y bello: en el recorrido del cuerpo de una mujer cifra la vida de una cultura ausente.

Estos versos, como conciencia del hombre negro, dan cuenta del cimarronaje y la rebeldía expresada especialmente a través del grito. Y será, precisamente, el grito, uno de los gestos de protesta del Benkos Biohó en la obra, perseguido permanentemente por las cuadrillas del gobernador:

y ese loco aullido de perros y caballos
que envía a nuestra persecución siempre cimarrona
mas a mi vez en el aire
me alzaré en un grito tan violento
que voy a salpicar al cielo entero
por mis ramas destrozadas
y por el chorro insolente de mi barril herido y solemne
ordenaré a las islas existir.

Aimé Césaire

Mi grito que atraviesa los patios, se
arremolina en las orejas y el viento
que lo lleva y que lo trae lo mete
por las ventanas de las casas de
enfermos, por las rendijas de las
estacas de los corrales donde tienen
amarrados a los de mi tierra, por los
grupos de guardia que recorren esta
aldea de casas distintas senderos
anchos y sonados con piedras
pulidas y se estrella en mi cara
como un pájaro ciego. Y grito.

Aimé Césaire evoca el horror del transporte de esclavos, la sensación de perdición, la luz hiriente del sol en alta mar, y la presencia permanente de la muerte que se manifestaba en los cuerpos arrojados al agua, aspectos que recordará Analia Tu-Bari:

Sol serpiente ojo fascinador ojo mío
el mar piojera de islas crujendo en los dedos de las rosas
lanza-llamas y mi cuerpo intacto de fulminado
el agua eleva las osamentas de luz perdidas en el corredor
sin pompa
torbellinos de hielo aureolan el corazón humeante de los
cuervos
nuestros corazones.

Aimé Césaire

Nos empujaron afuera, al
resplandor luminoso de la
mañana y teníamos al frente
el mar. Muchos se pusieron de
espaldas por el temor y les era
insoportable verlo. (p. 38).
Otros se deslizaban de las ca-
noas y se quedaban sumergi-
dos hasta ahogarse o eran de-
vorados por los tiburones que
los destrozaban en pedazos
horribles y algunos quedaban
agarrados por las cadenas. No
subían al barco. La mayoría pa-
ralizada por el espanto. (p. 39).

Las situaciones anteriores de oprobio despertaban entre los negros sometidos una conciencia de repudio, mirada excrementicia que es poesía en Césaire y prosa en la novela de Burgos cantor.

deletrean en los barro
pedazos de carne cruda
gargajos suspendidos
esponja rezumante de hiel.

Aimé Césaire

La baba gruesa y amarillosa de
las pústulas y las cáscaras de
la piel podrida de los negros
flotando en el barrizal del cie-
no descompuesto por los ex-
crementos.

Derek Walcott: nombrar el Caribe y redimir la vida a pesar de su historia

La segunda influencia importante en Burgos cantor es Derek Walcott. Nuestro autor se impregna de su mirada para inscribir en la literatura la fisonomía de una ciudad del Caribe. El poeta antillano, Premio Nobel en 1992, ha logrado destacar en su obra un retrato brillante de la cultura caribeña aunado a una exploración ingeniosa del lenguaje. El mar es una presencia latente en su obra, así como los dilemas de su condición mestiza. Autodefinido como «un mulato del estilo», y descendiente de una herencia familiar negra africana, sus versos son un encuentro entre los legados del viejo y el Nuevo mundo, él se debe a ambos, ambos lo constituyen, de allí su división entre la naturalidad y el extrañamiento para abordar el lenguaje. Edwards Hirsh ha recordado que Walcott es un escritor que cree en la tarea del arte para trascender la historia y volver a nombrar el mundo:

Como lo afirma en «Las Antillas: fragmentos de una memoria épica», para cada poeta el mundo es siempre un amanecer, y la Historia una noche insomne y olvidada; la Historia y el miedo primigenio son siempre nuestro temprano comienzo, porque el destino de la poesía es enamorarse del mundo a pesar de la Historia²⁰. (1998,63).

César Molina ha destacado de su poesía el esfuerzo por recordar lugares, personajes, plantas, animales olores, matices de colores y movimientos de luz, es decir, su pretensión de narrar la existencia con el mayor nivel de exhaustividad (Molina, 1995, p. 200) y esta característica de su poesía será una influencia determinante para Burgos ahondar en la fisonomía histórica de Cartagena en la primera mitad del siglo XVII, una empresa virgen en

²⁰ Recuperado de Fractal. Edwards Hirsh, «Derek Walcott», Fractal n.º 10, julio-septiembre, 1998, año 3, volumen III, pp. 63-74. Disponible para consulta en línea en <http://www.fractal.com.mx/F10hirsc.html>

la literatura colombiana. El siguiente poema de Walcott evidencia las características de su estilo:

Las gaviotas discuten con el rocío de las olas...

Las gaviotas discuten con el rocío de las olas, mientras los rabihorcados hacen círculos durante horas, en un batir de alas, alrededor del arrecife donde un pontón se oxida. Un año ha finalizado sus tormentas, y los hombres llenos de miedo han escudado las vidas como faroles de sus ventoleras, o caído juntos en hogueras. Pero ahora se abren espacios azules como hendiduras en el humo, los pájaros se pliegan en grietas de rocas cuya arena ha sido rastrillada de huellas. La mar, que se precia de que ningún hombre la marque, aún ofrece tales lugares para la pluma egoísta, y la isla de coral del cerebro tiene lugares donde la república del pólipo fue construida para nosotros –cuevas hipnotizadas que se agitan con la luz de la ola, jaras que blanquean con indiferencia creciente madera flotante o barcos que se fueron a pique. Tras un año podrías llamar guerra a la conmoción de los bancos de arena cañoneados por las olas, y los robos a pico armado que las gaviotas practican entre sí porque todo es en honor del dios gaviota. Pero hay islotes donde nuestra sombra es anónima, con pececillos cuya similitud se nos escapa mientras la cadena del ancla matraquea desde la proa.

(Walcott, 1999, p. 25).

Walcott se embarca en una tarea redentora, su obra «es un gran testamento a los poderes visionarios del lenguaje y a las refrescantes maravillas de un mundo que está recomenzando incesantemente a pesar de la Historia, un mundo siempre nuevo y excitante» (Hirsch, 1998, julio). De esta condición se impregnará Burgos Cantor para dar cuenta con naturalidad y júbilo de la ciudad y sus espacios, una mirada entre la costumbre y el extrañamiento ante el mundo:

Extensos playones con la espuma de las olas deshaciéndose en la arena. Moroso avance de las tortugas de Carey reluciente hacia el océano. Árboles de uva de playa, con sus ramas nudosas y abiertas, inclinados sobre el agua. Los alcatraces planean a ras de mar. Pájaros negros de pico agudo y movimientos de inquietud brusca corretean detrás de los cangrejos, escarban las vetas de conchas marinas: bígaros, caracolillos de nácar, lapas, margaritas. (p. 125).

Las escamas de la luna cubren la bahía y los canales y los remansos de la ciénaga, y el mar abierto, infinito, se confunde con la noche.

La luna sigue alta en un cielo sin nubes. (p. 186).

Diferente a la influencia de Césaire, la de Walcott se manifiesta en toda la obra, es transversal a los personajes como una cosmovisión que funda una realidad ficcional en el momento de nombrarla, la creación de una existencia: «Al final de esta frase, la lluvia empezará».

El drama en la prosa

La novela se articula en un sistema de fragmentos de voces discontinuas, diversas y disrítmicas. Mediante los relevos del narrador se alteran en la obra las narraciones en primera, segunda y tercera persona. Aunque el narrador omnisciente cuenta aspectos de todos los personajes, la primera persona, principalmente, es la voz del testimonio, la del violentado, la voz de Analia Tu-Bari y Benkos Biohó.

La segunda persona es la voz del señalado, del enfermo que agoniza sin la posibilidad de controlar el movimiento de su cuerpo, sin la esperanza de una curación; es empleada principalmente para la narración de Alonso Sandoval. La tercera persona del narrador omnisciente recoge y articula situaciones, narra sucesos presentes y pasados. Bajo esta conjugación verbal conocemos, principalmente, la vida de Dominica de Orellana, Pedro Claver y Thomas Bledsoe.

Acorde con cada personaje se distingue una composición sintáctica particular, un diseño lírico propio, aspecto que da cuenta de una alta complejidad narrativa, sin que ella obedezca, necesariamente, a una exploración dialectal de la época.

Los relatos en primera persona son, principalmente, testimoniales, articulados en frases rápidas, sentencias breves y contundentes: «cuánto dan por esta pieza de Angola y mi corazón se ahoga de ceniza. Acabada de llegar. Cazada con cadenas. Con latigazos. Con hambre. Con miedo» (p. 255). Las oraciones en ocasiones tienen un ritmo frenético, desbocado, semejante a la sensación que sentían los esclavos marchando encadenados de las tierras africanas, corriendo bajo la amenaza de la tortura y la muerte. Las narraciones en tercera persona varían de acuerdo con la circunstancia. En ellas también se emplea en algunos casos la yuxtaposición rápida de frases, en otros se exhibe la narración distendida y laxa en oraciones subordinadas y extensas.

Yuxtaposición

La escritura yuxtapuesta en la obra opera principalmente en los monólogos de Analia Tu-Bari y Benkos Biohó. Las frases son cortas, carentes de complementos y se articulan ágiles, punzantes, semejan el vértigo del rapto de los negros, y sugieren el estado mental del esclavo, el fluir de una conciencia enfurecida.

Cuando vine. Cuando. Yo no vine. Me trajeron a la fuerza. Peor que prisionera. Sin mi voluntad. Arrastrada. Me arrancaron. Me empezaron a matar. Mis palabras las perdí. Se escondieron en el silencio. O quisieron quedarse. Como se quedaron los ríos. Los árboles. La tierra. Soy incompleta. (p. 35).

Subordinación

A la escritura yuxtapuesta se contraponen su antítesis, párrafos subordinados, laxos, complementos interminables y carentes de puntos finales. Esta escritura se usa especialmente para dar cuenta de los actos de Pedro Claver y Thomas Bledsoe, éste último sometido por la incertidumbre de su novela, sumido en la cárcel de su imaginación.

En los papeles arrancados a la humedad con su poder pernicioso de trabar los huesos y minar la diligencia, al clima de sal y óxido que les pone la lepra de la carcoma a los metales y convierte las cartas y los memoriales, las escrituras y las constancias solemnes en un amasijo de letras derretidas y babas de lástima, a las polillas con su laboriosidad incesante y el rumor de su devastación cubierto por el zumbido del viento y el estruendo de socavón del mundo del mar, en los papeles: apenas un nombre, comprador, testigo o declarante; lo demás con objeto de semejanza negada y descritos desde su apariencia. (p. 327).

Ritmo y trasgresión de la puntuación

En los momentos más frenéticos la puntuación se suprime para hacer de la lectura un acto casi desboscado, estos pasajes dan cuenta de sensaciones que se desbordan y las palabras desembocan sin pausa alguna, libre fluir de la conciencia de los personajes. La puntuación se transgrede para dar vía al hecho, ejemplo de ello es el momento en que el Arzobispo se dispone a penetrar a su sirvienta negra:

Te conoceré entraña del mal te conoceré ingresaré a tu caverna me someteré a los peligros del príncipe rebelado y ahondaré en tu oscuridad más negra que la negrura del exterior más desconocida que los desfiladeros de la tierra me expondré a quedar atrapado en los artilugios de tu placer me entregaré dama del mal me sirves y le sirves a la luz del señor de las tinieblas. (p. 352).

Estribillo

Entre las intervenciones deliberadas sobre la sintaxis del lenguaje, Burgos Cantor emplea de manera reiterada y con habilidad el estribillo, figura retórica que mediante su estructura de repetición, impregna a la prosa un tono y ritmo acelerados, da cohesión a las frases e hilaridad al relato:

No supo que el médico Bartolomé de Torres se negó a examinarlo en su cuarto y dispuso el traslado a la enfermería. **No supo** que allí, al despojarlo de sus ropas, le quitaron el jubón de lana cruda que en las temperaturas de estas tierras sólo podía explicarse por una perseverancia de la mortificación. **No supo** que las cuerdas de crin de caballo, incrustadas al cuerpo hasta torturarlo, las sacaron con delicadeza para no herirlo más. **No supo** que tuvieron que cortar el braguero que le mataba la cintura. **No supo** que le aliviaron con vinagre diluido y apósitos de indios las heridas en carne viva del cilicio. (p. 27).

METÁFORA LITERARIA: LA MEMORIA COMO CEIBA

Usted aceptará que la memoria crece, extiende ramas, establece la continuidad entre el presente desamparado y un tiempo, ya sin peso, que lo precede... (p. 69).

Desde su nombre, la novela está atravesada de principio a fin por una profunda reflexión sobre la memoria, condición transcendental de lo humano. Cada personaje establece una relación con sus recuerdos. La memoria es espacio de resistencia y albergue de las raíces culturales para el esclavo. La memoria es una metáfora frondosa que se ramifica y la novela nos muestra cómo se tején en Cartagena las prácticas de memorización.

Los personajes buscan sembrar ceibas y en ellas cifrar memorias. Los que están sumidos en sus postrimerías, como Alonso de Sandoval o Pedro Claver, o los sumidos en la nostalgia como Analía Tu-Bari o Dominica de Orellana, realizan permanentemente grandes ejercicios de memoria. *La ceiba* es territorio, cuerpo, lengua, río, historia y ficción. Es historia en Alonso de Sandoval que escribe su libro y que en el final de sus días le anexa una posdata de forma apresurada: «usted ahora establecerá un vínculo entre la ceiba de la memoria cuyo significado aprenderá de los etíopes y su libro. *De Instauranda Aethiopum Salute* y la posdata que escribirá serán su ceiba» (p. 68). Es relato en Dominica de Orellana que escribe cartas a su institutriz en España como una forma de establecer un contacto con su lugar nativo. La memoria se ancla a un territorio y Benkos Biohó funda el palenque de La Matuna buscando preservar allí las prácticas culturales de sus ancestros; la memoria es ficción y Thomas Bledsoe busca las huellas de Pedro Claver para construir sobre este personaje su propia memoria literaria. La memoria es cuerpo en Analía Tu-Bari y ella se aferra a su nombre para atrapar su memoria joven, poblada con la historia de su pueblo y de su tierra, lugar donde los suyos echan raíces que los sujetan y los alimentan, «y nos hacen

fuertes como ceibas que nacen de semillas de ceibas que nacieron de semillas de ceiba untada de lluvias y de tormentas y de tierra de tiempos y sombra y sol y noches y luna» (p. 73). Por eso, aunque desterrada de su lugar de origen, la esclava nos dice: «Lo que me dispongo a ser en esta tierra extraña es una ceiba. Guardadora de acciones. Una ceiba de tallo engrosado que bañe con su savia traída de otros territorios esta tierra de la cual siento ya no saldremos nunca» (p. 74).

Memorias hegemónicas y disidentes se encarnan en un momento histórico en el cual se producirán, se negociarán y se confrontarán las representaciones sociales, sus prácticas de recordación y olvido que, posteriormente, serán presencias determinantes o ausencias sensibles en nuestra sociedad mestiza. A lo largo de la novela los esclavos son sometidos a la oclusión, exclusión y silenciamiento de sus prácticas culturales como pueblos africanos. Con la imposición de una desmemoria se impone una nueva cosmovisión que intenta desprender el tejido identitario del esclavo. La violencia, física y simbólica, funge como un dispositivo de domesticación de la memoria social en Cartagena.

La ciudad es un espacio de lucha por la imposición de una memoria hegemónica. Alonso de Sandoval y Pedro Claver imponen la desmemoria de los dioses africanos deslegitimando las creencias sobre las que se sostienen e imponen, a su vez, la memoria de la tradición judeocristiana, piden recordar sus oraciones y prácticas y repetir sus tradiciones culturales (guardar las fiestas, bautizar a los niños). Por su parte, del arzobispo se nos dice que admiraba a Atanasia Caravalí porque no se parecía a los de su tribu, lo que sugiere que los mecanismos de deculturación habrían sido muy efectivos en ella.

El sistema esclavista establecía pequeñas etapas de reconocimiento para estimular la incorporación de las expresiones culturales que proveía la memoria hegemónica, los esclavos que adquirían conocimiento y apropiación de la tradición europea eran clasificados como *ladinos*, situación que los distinguía frente a los llamados *bozales*, negros que llevaban poco tiempo en América y aún conservaban muchas prácticas nativas.

A Benkos le piden hablar en castellano, la lengua de su amo y olvidar la suya. Para Marta Zambrano la supresión de la memoria, a través de la implementación de un régimen de olvido y, simultáneamente, de un nuevo régimen de memoria que sepulta al anterior, es la supresión de la identidad. Frente a esta imposición, en la novela vemos las diferentes manifestaciones de los esclavos, la introyección de olvido como defensa de la vida, la subordinación obediente y adquisición de prácticas europeas como repliegue estratégico; también vemos personajes que resisten hasta la

muerte. Analia Tu-Bari y Benkos Biohó se resisten continuamente a que les cambien el nombre y que con dicho cambio les impongan una desmemoria. En Analia ante la ceguera y progresiva pérdida de los demás sentidos es la memoria el único recurso para retener su mundo histórico, recurso que de a poco también va perdiendo, y ante lo cual se lamenta:

Mi memoria es un río manso que sé llamar. Me sumerjo en su corriente incontenible. Floto. Me voy a las orillas. Agua de mi memoria que se pusieron turbias con los sedimentos que trastornan su curso tranquilo, lo desorientan y lo represan. Me es difícil ahora remontarlo. Quedo atrapada en un cenagal y de allí no puedo salir. Analia Tu-Bari es mi secreto. Guinea lo que me arrebataron. Soy un despojo. Una desmemoria impuesta. (p. 73).

Benkos Biohó cifra en su permanente grito de rebelde la oposición al olvido, «gritar para que no puedan dañar mi memoria y se haga fuerte y no sea sepultada por el frío del que vienen los blancos. Para que mi calor y el de mi tribu y el de las tribus de mi tierra se mantenga» (p. 82). Augusto Escobar dirá que ante la proximidad y el asecho del olvido, el hombre fragua la memoria y con ella la historia para alejar, aunque sea fugazmente, la sombra de la muerte y, con ella, el propio vacío de sí como ser histórico.

En los esclavos se da una resistencia a hospedar el español como una obstinación a hospedar el mundo opresor. «Aún suspendiendo nuestro juicio sobre la realidad, evidentemente continuamos habitando el mundo en la medida en que habitamos un lenguaje que ha partido del mundo» (Cuartas, 2003). Para Thomas Bledsoe, quien escribe la historia de Pedro Claver, «Las palabras son esencia de lo que nombran, existencia de lo nombrado. Y nombrar es revelación» (p. 15).

En Benkos Biohó las palabras no dichas son un ancla, su voz es un grito permanente, una válvula de escape, su lengua nativa es esperanza y liberación. «Voy a gritar para sacar las palabras de mi lengua. Para ser yo sin que me cambien. Para que los míos me escuchen y mis dioses me respondan» (p. 47). Otros personajes también se confrontan con sus memorias. Para Stella «la memoria era la vida, el arraigo, el origen, la dirección, el destino, la rebelión. Para Hans, un peso insoportable, una culpa todavía sin expiación» (p. 121).

La memoria encarna, la obra teje una profunda relación con el lenguaje y la literatura, relación que permanece presente en varios personajes durante toda la novela. En Analia Tu-Bari, Burgos Cantor teje la relación entre la lengua, la memoria, el cuerpo y la tierra, en Dominica De Orellana se manifiesta la necesidad de plasmar en el papel la memoria de sus cuarenta años de desarraigo, es la escritura la oportunidad para catalizar y articular sus reflexiones, su desprendimiento.

UN PUENTE: DOS VASOS COMUNICANTES

En la secuencia narrativa del trayecto que emprenden el padre y el hijo está cifrado el nivel más codificado de la obra. El autor nunca nos dice los nombres de estos personajes, situación que a un lector empírico podría desorientar completamente. A través de ellos Burgos convierte en materia literaria la experiencia del viaje que realizó a los campos de concentración. En la obra se plasman dos alteregos de Roberto Burgos Cantor con sentidos distintos y complementarios: su vocación de escritor es representada por Thomas Bledsoe, mientras su condición de ciudadano del mundo, padre y hombre de familia, es plasmada a través de la figura de este padre que viaja por Europa en compañía de su hijo. Esta secuencia se plasma en los microrelatos *El viaje*, *Rumbo al este*, *Memoria: vida o peso insoportable*, *Cómo algo así pudo suceder*, *Atrapados* y *Si una noche de invierno un tren*. A través de ellos Burgos establece dos vasos comunicantes, uno hacia el exterior y otro hacia el interior.

Vaso comunicante externo: una conexión de oprobios

En esta primera conexión el autor articula tres instancias: el tráfico de esclavos del siglo XVII, sus encadenamientos, muertes y torturas, con los también muertos y torturados de los campos nazi durante el siglo XX y, a su vez, con los secuestrados encadenados de Colombia; lo hace para proponer una reflexión sobre el sometimiento de la libertad y la vida que, aunque con expresiones y fines distintos, ha seguido manifestándose a través de los siglos.

La novela articula de forma paralela dos violencias. Leemos las imágenes de los negros muertos durante la travesía y confinados en las negrerías, y más adelante vemos los objetos personales de los muertos de Auschwitz, aquel campo de concentración para el exterminio en masa de judíos, a donde han llegado el padre y el hijo. Ambos visitan el mayor centro de exterminio de la historia del nazismo y se enmudecen ante los objetos de Ana Kafka. Esta es una alusión directa a Otilie, hermana del escritor Franz Kafka que tras la ocupación nazi de Checoslovaquia, fue retenida junto a sus dos hermanas, y finalmente asesinada el 7 de octubre de 1943 en una cámara de gas en Auschwitz. El padre se pregunta «¿en qué momento este desastre es también nuestro desastre?» y, posiblemente, este recorrido realizado por Burgos haya detonado su obsesión por dar cuenta de la memoria trágica de su ciudad natal. Así lo sugiere en la obra: «Parece que las catástrofes presentes potencian las desdichas pasadas y aparecen otra vez desde los fondos de olvidos de los tiempos sin expiación donde se apilan los crímenes,

las víctimas y el dolor desconsolado que no encuentra reposo» (p. 169). Burgos establece entonces una conexión de los oprobios de la humanidad que se expresa en la obra de la siguiente forma:

Más allá de los negros en Cartagena de Indias, destruidos por la obsesión despiadada del lucro, más allá del hongo en Hiroshima, más allá del napalm en los arrozales, y la locura sin sueño en Nueva York y en Puerto rico, más allá de lo humano, estamos aquí en el abismo de la nada, sin lágrimas y sin surco, en otro invierno de Auschwitz, resistiendo. No hay réquiem amigo. ¿Qué somos? (p. 175).

Más adelante el autor empieza a dar sutiles pincelazos que insinúan la conexión con la violencia del país: «será correcto decir que vengo de Colombia o de la nada del viaje a Varsovia. O ambos serán la nada» (p. 400). Finalmente, entre los numerosos párrafos de las 409 páginas que conforman la obra, se explicita la conexión:

En la mesa esquinera hay unos periódicos de Colombia. En la fotografía, un hombre barbado está amarrado con cadenas a los tubos de la cabecera de una cama. La foto es oscura pero se alcanza distinguir el fondo de alambres entretejidos del marco. Encima del colchón, unas láminas irregulares de cartón. En otro periódico, una fotografía en la espesura selvática. Un corral de alambre de púas encierra a unas mujeres y hombres, vestidos con escasez, el cabello enmarañado y una flacura que pide clemencia. (p. 295).

De esta forma Burgos nos recuerda que el olvido está lleno de memoria y con su vaso comunicante externo propone, sutilmente, desnaturalizar la mirada sobre los actuales secuestros y encadenamientos, y se une así a una defensa de la condición humana, trascendiendo las razones materiales e ideológicas que justifican las violencias.

Vaso comunicante interno: oponer la vida a la muerte del padre

Esta segunda conexión es mucho más codificada y trasciende la novela para cifrarse en una relación intertextual e intrafamiliar. El viaje del padre y el hijo, figura el recorrido de Burgos Cantor con su hijo Alejandro. En la obra el padre evidencia que ese trayecto hacia el conocimiento del dolor humano, es también un trayecto hacia el mutuo conocimiento entre él y su hijo. A lo largo del viaje llegan al padre una epifanía de imágenes que no tienen conexión con el nivel ficcional de la esclavitud ni con el proyecto narrativo de Bledsoe. En esta parte el lector parece ser expulsado y Burgos plasma una memoria de momentos claves de su hijo como la etapa en

el colegio; su decisión universitaria se cifra en la frase «irás a la misma universidad donde instalamos el laboratorio de los sueños». Evidentemente, Alejandro Burgos estudió en la Universidad Nacional, donde décadas anteriores lo hizo nuestro autor y donde por unos años creyó en la utopía de un cambio arrasador que instalara la felicidad en el mundo. Igualmente, como imágenes fragmentarias de una experiencia vital llegan escenas de la infancia y la estada universitaria.

El nivel intertextual está motivado por la experiencia de escritura testimonial que llevó a cabo Burgos en *Señas Particulares*, libro en el cual confiesa el momento en que su padre le confesó que ya sabía que estaba escribiendo:

viajaba con mi padre por un camino vecinal, de tierra y piedra [...] estábamos a 27 kilómetros de Cartagena de Indias [...] en la cabina, después de una introducción delicada con la cual quiso ser discreto, me contó cómo, por secreto de mi madre, sabía que estaba escribiendo. (Burgos, 2001, p. 46).

En *La ceiba de la memoria* nuestro autor repite con su hijo una confesión similar que se manifiesta de la siguiente forma:

Sin mirarte. Sin mirarme. Pienso si la poesía que en secreto sé que escribes –¿se escribirá la poesía?– te preservará de este sin sentido, de esta nada, de este silencio que pesa, de esta visita donde la cortesía del pésame se invalida y se nos cuele el vacío para instalarse ahí por siempre y sin pedir permiso. (p. 175).

La figura del padre en la experiencia vital de Burgos Cantor fue fundamental, en *Señas Particulares* el apartado titulado *Poscriptum* es una carta póstuma dirigida a él. En *La ceiba de la memoria* lo representa en la figura de Roberto Antonio, el profesor universitario de Cartagena en el que Bledsoe encuentra un interlocutor idóneo para compartir su proceso de escritura.

Quienes creen en las conspiraciones de la vida encontrarán un argumento más, pues por una extraña casualidad fui invitado a integrar el Comité Editorial de la revista Caballo Perdido de la Universidad Tecnológica de Pereira, que se especializaría en cuento. Cuando me aprestaba a colaborar en la revisión de los textos que habían llegado para la publicación, encontré ante mis ojos la carta de respuesta que Alejandro Burgos escribe a su padre, en la cual detalla la experiencia con *La Ceiba*. El texto se titula *En el laberinto de los espejos*, y a través de él nos enteramos que Alejandro fue uno de los lectores de su padre, y que gran parte de las decisiones de la novela fueron afectadas por el intercambio de ideas:

Si piensas en la obra de Primo Levi –o en la de Celan– bien me entenderás, padre: el problema no es la representación del horror sino su testimonio, la declaración de simple existencia que el lenguaje ha de otorgar, ha de donar. Los poetas que fundan la lengua como tarea ética de atestiguación, establecen entre lenguaje y existencia una relación de problemática identidad. (2011, p. 60).

Más adelante dirá algo que pudo motivar la profusa construcción de escenografías en la obra: «El lenguaje de las imágenes es testimonial mientras que el lenguaje verbal es representativo». Aunque este concepto podría considerarse una herencia familiar, pues el propio Roberto, en *Señas Particulares*, publicado en 2001, expresaba una concepción similar como parte de su arte poética: «la presencia de la literatura es una señal de optimismo. En el peor de los casos será un testimonio más de la resistencia» (Burgos, 2001, p. 12).

Es interesante que en *La ceiba* los personajes principales de la ficción, que a su vez está articulada en dos niveles, mueren. En el nivel histórico muere Pedro Claver, que está siendo escrito por Thomas Bledsoe en el siglo XX. Y este escritor, luego de culminar su obra también muere en Roma, y el padre y el hijo, son los únicos que se enteran. Con ello comprendemos que el autor ha tejido un poderoso vaso comunicante con la realidad, que la escritura es catarsis y *La Ceiba*, como novela autoconsciente que devela su condición ficcional, es un testimonio del autor propuesto como ejercicio de memoria para fustigar el olvido, recordar el pasado y repensar el futuro.

UNA MEMORIA COMPARTIDA: CHANGÓ EL GRAN PUTAS

¿Qué relaciones se pueden establecer entre *La ceiba de la memoria* y *Changó el gran putas*? Sin duda, la dimensión de la novela que ha creado Burgos Cantor sugiere diálogos con la obra cumbre de Manuel Zapata Olivella. Ambos autores se conocieron y el primer cuento que publicó Burgos lo hizo en la revista *Letras Nacionales* por invitación de Zapata Olivella. Las mayores novelas de los dos son sendas recreaciones de la presencia negra en América. Mientras Burgos ha construido la ficción que hemos venido analizando a lo largo de este texto, en *Changó el gran putas* (1983) Zapata Olivella presenta una novela articulada en cinco partes: 1. Los Orígenes, 2. El Muntu Americano, 3. La rebelión de los Vodús, 4. Las sangres encontradas y 5. Los ancestros combatientes. En ellos da cuenta de los orígenes míticos de los negros africanos, aborda la experiencia de la esclavitud en América, así como las luchas libertarias y los procesos de rebelión y reivindicación de negros y mestizos en el continente. La obra

de Zapata es a su vez una saga y epopeya poderosa que da cuenta de cinco siglos de esclavitud del hombre negro. Por su parte, Burgos se centra especialmente en el siglo XVII, el período de mayor desembarco de esclavos africanos por el puerto de Cartagena.

Ambos autores estudiaron, en sus respectivas épocas, en la Universidad Nacional, ambos carreras distintas a la literatura, y concentraron sus textos ficcionales en la historia y la cultura del Caribe colombiano. No obstante las semejanzas anteriores, a diferencia de Burgos, Zapata Olivella hizo de la defensa de la cultura afro su proyecto de vida, su emprendimiento político e intelectual; al conocimiento y representación de sus raíces africanas y la historia del negro en América se volcó como investigador, etnógrafo, ensayista y novelista. Por su parte, desde su adolescencia, Burgos Cantor se formó una conciencia de reivindicación social desde la perspectiva de la lucha de clases y en medio de los movimientos insurgentes que se consolidaban en Colombia, a mediados de los años sesenta, se debatió entre la pulsión política y la pasión literaria, decidiéndose por esta última, inicialmente, no con certeza de que ella no fuera una sustitución, un escapismo al compromiso político que sentía, debía tener todo hombre de su época.

Al igual que Zapata Olivella, Burgos leyó en su juventud a autores como Franz Fanon y Aimé Césaire, ambos pensadores de la cultura negra, identificados en la defensa de la igualdad y la justicia social entre razas. Pero también recibió, entre muchas otras, fuertes influencias de Ernesto Sábato y Alejo Carpentier. Del primero heredó un derrotero intelectual y una ética del escritor; del segundo recibió una declaración de principios acerca de la función del escritor latinoamericano, en la tarea de dar cuenta de sus lugares de origen, así como una perspectiva para mirar nuestra realidad continental.

Burgos y Zapata comprenden el lenguaje como el escenario de acontecimientos, es a través del lenguaje que se naturaliza una visión de mundo hasta hacerse hegemónica; el lenguaje se normaliza en géneros y estéticas, instituye los convencionalismos, e instaura los grandes relatos para explicar el mundo, los discursos monológicos que ocultan las miradas periféricas. Señala Valencia Solanilla que «el lenguaje tiene un carácter ambiguo: entroniza la norma, sacraliza la palabra, la vuelve irrefutable, pero al mismo tiempo le proporciona a los hombres y a los propios dioses la posibilidad de imprecisar, subvertir, transgredir, es decir, desestructurar estructuras estables» (Valencia, 2000). Por ello estos autores entienden el lenguaje como escenario de resistencia y transgresión, y a las dos obras en comparación las distingue una deliberada voluntad de ruptura frente a las estructuras convencionales de la novela.

Jonathan Tittler, traductor de *Changó* al inglés, ha señalado en una entrevista que sostuvo con Darío Henao y conmigo en Cali, posteriormente publicada en *La Palabra* que durante la traducción y a través de sus conversaciones con Zapata pudo comprender la tesis central de la obra que lo sobrecogió:

Para Manuel la condena de *Changó* no es una condena sino quizá un destino, un poco perverso y difícil de entender. Nos preguntamos por qué tiene que sufrir el africano esta diáspora y este exilio; para Zapata sucede que al ponerse en movimiento el africano entra en contacto con todas las razas y mezcla su sangre con ellas y de esa forma al salvarse así mismo salva a todas las otras razas. (Henao, 2010b, p. 3).

Entendida como destino, la diáspora del hombre africano es el movimiento que dinamiza la vida. César Valencia ha identificado sus conexiones con otras creencias míticas:

Difícil imaginar las civilizaciones de los hombres sin esos seres maravillosos que quebrantan la voluntad de los dioses, para dotar al cosmos de un mayor sentido, para hacerlo múltiple y dialéctico: Prometeo y Luzbel en la tradición occidental, Ixquic, Hunahpú e Ixbalanqué entre los mayas, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca para los aztecas, Yurupary en las culturas amazónicas, *Changó* en la religión yoruba del África. (Valencia, 2000).

La novela de Zapata plasma una visión totalizante de la diáspora africana en América, pero esta vez desde la cosmovisión de los orichas, deidades del continente primario.

Changó, personaje que da origen al título de la obra, es el dios del relámpago, la guerra, la danza y la fertilidad. Desde el arte Zapata se revela y se hace sujeto de la representación de su propio pueblo. En *Changó el gran putas* los narradores frecuentemente se alternan, y este aspecto también es usado por Burgos, en lo que hemos denominado como el elemento más complejo: los relevos del narrador. Los tiempos verbales rompen sus articulaciones lógicas como en un filme de Buñuel, experiencia surrealista de asociación libre de elementos, también transgresora de las representaciones convencionales del mundo. En su fusión de los aspectos míticos y religiosos de la cultura africana Zapata rompe las divisiones entre la vida y la muerte, así como las distinciones entre los tiempos pasado, presente y futuro. El lenguaje es polifónico y a través de él se estructura la conciencia mítica. Al nivel de la historia personajes negros como Benkos, que retomará Burgos, se rebelan contra la tradición opresora. Benkos es un hombre escogido por

los dioses, lleva sobre su piel la figura de dos serpientes que se devoran entre sí, símbolo que porta quien ha sido elegido para las luchas libertarias. Al nivel discursivo y a través del lenguaje, Zapata se rebela contra la tradición sintáctica en occidente; la subvierte, la altera, fractura sus niveles lógicos, proponiendo a su vez otros órdenes para las palabras.

Ambos, Burgos y Zapata, producen trasgresiones, descentramientos que implican movimientos. Una de las mayores virtudes de *Changó el gran putas*, consiste en oponer a la racionalidad occidental la cosmovisión ancestral africana, logrando subsumir los hechos y el tiempo históricos en un tiempo y conciencia míticos. Con esta trasgresión instaaura otra perspectiva para comprender la historia del negro en América. A la comprensión lineal del tiempo en occidente, le opone el tiempo cíclico del mito.

Por su parte Burgos Cantor se sumerge en un tiempo histórico suspendido, ahonda en los hechos trágicos del siglo XVII, pero en su caso no para subsumirlos a un tiempo mítico, sino para articularlos con los hechos trágicos de otros momentos del tiempo histórico. Propone relaciones entre los oprobios cometidos a los negros en Cartagena y los oprobios cometidos a los judíos en Auschwitz. A ellos dos conecta las pérdidas de vidas en Vietnam y en las selvas colombianas. A la interpretación convencional de estas tragedias, entendidas como hechos particulares con contextos propios, y a la concepción lineal del tiempo, Burgos propone un tejido, una espiral de encadenamiento y muerte. ¿Puede una forma de violencia cambiar de apariencia y seguir siendo violencia?, ¿qué condiciones posibilitan que en el siglo XVII un hombre sea encadenado en un puerto de Colombia, y en el siglo XX otro hombre sea encadenado en la selva del mismo país? Esta parece ser la pregunta que el autor nos formula.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

LA CEIBA DE LA MEMORIA: EXPRESIÓN POSMODERNA DE LA NOVELA TOTAL

La ceiba de la memoria es una Novela Total que integra en un estado superior las creaciones anteriores de Roberto Burgos Cantor. Las exploraciones narrativas y populares de Cartagena y el Caribe, expresadas en sus cuentos y novelas anteriores, hoy se comprenden como partes de una totalidad de su ficción que alcanza su mayor manifestación en *La ceiba*, tal como ocurrió con García Márquez cuando publicó *Cien años de soledad*, su primera gran novela. Sobre esta última en *Historia de un deicidio* Vargas Llosa afirmó que es una novela total en la línea de las «creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de una vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes. Esta totalidad se manifiesta ante todo en la naturaleza plural de la novela» (Vargas Llosa, 1971, p. 479).

Por su parte Sábato entendió como Novela Total aquella obra que sintetiza en una misma ficción el equilibrio entre el mundo externo y el mundo interno de los personajes. Aquella novela que puede dejar testimonio de la exterioridad del mundo, e igualmente describir el cosmos interior y las regiones irracionales del ser humano²¹.

²¹ En *Diálogos con América Latina* (Ernesto Sábato, Buenos Aires, 1968). Ediciones universitarias de Valparaíso Chile. Editorial Pomaire, Barcelona, España 1972. En ernestosabato.bligoo.com. Del tema se ocupa Alicia Losada, docente de la Universidad Católica de Chile, como parte de su investigación sobre la poiesis y reflexión de Ernesto Sábato.

Una porción importante de la novelística del siglo XIX se ocupó del mundo externo, de los espacios y las cosas, y como reacción a su dominio en la primera mitad del siglo XX se destacaron obras que dieron prioridad a la subjetividad de los individuos y sus estados mentales, en gran parte alentadas por las teorías del inconsciente y la interpretación de los sueños de Freud. Ante esta disensión Sábato consideró que el papel de la gran novela, de la Novela Total, consistía en figurar al hombre en su real organicidad, como novela de síntesis y equilibrio. La gran novela no podía ser simple narración, debía contener una visión del mundo y Sábato destacó *La montaña mágica* de Thomas Mann y *Ulises* de Joyce como obras donde se manifiesta la integración de la conciencia y la inconsciencia, de la intuición y el concepto, de las pasiones y de las ideas. «Únicamente la novela puede dar cabida integral al pensamiento puro, a los sentimientos y pasiones, al sueño y el mito [...] siempre claro está, que ensanchemos el género», para dar cuenta de una visión integradora del hombre, e incorporar los dominios que estuvieron reservados a la magia y a la mitología, marginados por la ciencia.

Burgos se ocupa de la Cartagena esclavista del siglo XVII y al discurso histórico le opone un poderoso mundo literario. Aprovecha para ello la libertad permitida al escritor y, valiéndose de la imaginación, supera y desborda las restricciones de la disciplina histórica. Personajes, situaciones, espacios, expresiones culturales y formas de deculturación pasan del discurso histórico al relato ficcional, transformándose, potenciándose, adquiriendo nuevos significados e instalando una verdad poética. El autor indaga en fuentes primarias y en la obra *De Instauranda Aethiopia Salute* del jesuita Alonso de Sandoval, publicada por primera vez en 1627, encuentra a un testigo de primera mano para dar cuenta del horror de la época: el ahorcamiento de esclavos por parte de sus dueños, los castigos y torturas, los horrores del transporte, el tráfico con la vida humana.

Nuestro autor se vale una vez más del lenguaje para hacer de una idea un estilo y operar como un dios que construye su propio mundo. En él corrige las versiones parciales de la historia, ahonda en las contradicciones, cuestiona las instituciones dominantes, los lugares comunes de los dominados, narra las tretas del débil, los oprobios del poder y edifica un poderoso paisaje sórdido, que gracias, en gran parte, a su tratamiento escatológico resulta ser esclarecedor de un momento bisagra de nuestra historia nacional.

Entre la interpretación de la Novela Total propuesta por Vargas Llosa y la definida por Sábato, se puede identificar una diferencia: mientras la del peruano enfatiza en la solvencia del mundo ficcional, en poderosa equivalencia frente a la realidad histórica, la definición del argentino enfatiza

en la solvencia de la representación del hombre, en su dimensión interna y externa. Como podrá deducir el lector, Burgos logra cumplir a cabalidad la interpretación de Sábato, de quién además compartió un derrotero intelectual. Igualmente, frente a la expectativa de Vargas Llosa logra construir una poderosa ficción literaria que subsume la narrativa anterior del propio autor, así como los textos históricos sobre la época, cifrando mediante una construcción polifónica contraposiciones irresolubles entre los personajes, conciencias autónomas con intereses propios. No obstante frente a las novelas totales de la cual *Cien años de soledad es su gran referente*, *La ceiba de la memoria* constituye una expresión posmoderna. Vargas Llosa y García Márquez se caracterizaron por incorporar en sus narrativas las técnicas de la novela moderna y bebieron de tradiciones disímiles y complejas como las narrativas de autores como Joyce, Flaubert y Faulkner. Fueron entonces autores modernos que cifraron las conciencias de sus épocas. Un matiz que siempre alagó Vargas Llosa de la obra de García Márquez y que incorporó a su vez en sus grandes obras fue la construcción de un mundo cerrado, desde su nacimiento hasta su muerte (Vargas Llosa, 1971, p. 480). Frente a esto *La ceiba de la memoria* constituye otra expresión, por cuanto es deliberadamente abierta y metaficcional. *La ceiba* es también conciencia de su propia época, su tiempo está impregnado por una presencia del pensamiento posmoderno que entiende el mundo como texto y la realidad como construcción discursiva, como objeto edificado desde el lenguaje. A la solvencia de la ficción le incorpora la meta-ficción, es decir la reflexión sobre si misma. Ello lo logra mediante un aspecto contrario a la apuesta de los autores latinoamericanos modernos. Al discurso cerrado le opone la ruptura, el descentramiento, la representación en la propia historia de la naturaleza ficcional de la que está hecha.

EL MUNDO EXTERNO: LA CIUDAD COMO PERSONAJE

Esta ficción ahonda en la anchura del puerto negrero, ocupándose de múltiples planos y niveles. La apuesta por un detallismo casi ilimitado en las descripciones logra una profusa y exuberante realidad ficcional. Con el rigor de arquitecto Burgos describe cada uno de los espacios que conforman la ciudad, describe la enfermería, el hospital San Lázaro, las playas, el palenque, el galeón, las plazuelas, las calles, en ocasiones azotadas por la peste; el convento de los franciscanos, la casa del gobernador, las trincheras de negros en la playa, la catedral, el colegio de la Compañía de Jesús, las carnicerías, los puentes, las casas de criollos, sus solares, los huertos, las calles adoquinadas del centro, las casas coloniales, los tramos

incompletos de las fortalezas antiguas; el mercado al menudeo, con todas sus frutas y legumbres, muchas podridas; los gatos, los gallinazos, los cangrejos, las nubes de mosquitos, el cielo con toda su gama de colores; los excrementos de negros prisioneros, los sudores, la sangre, la lluvia; el campanario, la casa del obispo, el mar, enfurecido y calmo, el galeón, las negrerías; los trayectos de piedra, los galpones de madera, el brillo de la arena de las calles, los bosques, las tormentas marinas, la luna y todos sus estados.

Burgos nombra la bahía, los islotes, la península y las islas, las lomas y el cerro, los peces, la armada, las torres, las azoteas, los miradores, las lagunas, los canales, las colinas, los arcabucos, las penínsulas, las ensenadas de mar, los aljibes, los negros, sus etnias, sus lenguas, sus lugares de procedencia, sus celebraciones y tormentos. Burgos también da cuenta del contorno selvático de la ciudad: de los árboles centenarios, los arbustos espesos, los hongos gigantes, las flores carnosas, los lagartos azules, las hormigas, los insectos, las aves, las sabandijas negras.

Bajo esa profusa geografía ficcional conocemos de las batallas entre cimarrones y las cuadrillas del gobernador, los castigos y las condenas a que eran sometidos los esclavos, la hoguera de la inquisición, los rituales de hechicería y antropofagia, los pocos gestos de conmiseración, la relación de los libros prohibidos, entre ellos Don Quijote, los bautismos y actos de contrición, las procesiones de negros dirigidas por jesuitas, el sexo y la muerte, «ese mundo que estaba ahí desde los orígenes de la vida y ese mundo que se levantaba con su ambición de despojo». En el centro la ciudad es personaje, Cartagena en su primera mitad del siglo XVII, como principal puerto negrero de América, ha ingresado a la historiografía de la gran literatura.

Es *La ceiba* una obra de madurez y difícilmente Burgos habría podido escribirla años atrás. En *Señas Particulares* confiesa como durante mucho tiempo postergó la escritura de las novelas, muchas veces por las contradicciones acerca la vocación total que le demandaba la literatura frente a sus responsabilidades como hombre de familia. No obstante desde *Lo amador*, su primer libro de cuentos, ponía en evidencia su intención de configurar un mundo novelado que aprovecha la eficacia narrativa del relato corto para fijar otro significado que se revela en la integración de cada una de las pequeñas historias. Pero entendido el oficio literario como un proceso de permanente formación, en sus inicios no disponía los elementos técnicos y el lenguaje para potenciar un mundo que apenas conocería a través de textos históricos, y del cual requería un vasto trabajo de imaginación.

LAS RAÍCES DE LA CEIBA

Como novela autoconsciente que hace explícitos los avatares de la creación literaria, el mismo libro es una ceiba, frondosa, sólida, cuyos capítulos son las ramas que a su vez se ramifican en microrelatos, cortos, medianos y largos, desperdigados a lo largo de 409 páginas. Ariel Castillo ha señalado con acierto el llamado de atención que hiciera Alejo Carpentier en 1964 acerca de la dificultad que tiene el escritor para nombrar lo latinoamericano:

La palabra ceiba –nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman «la madre de los árboles»– no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de ese árbol gigantesco, adusto y solitario, como sacado de otras edades, sagrado por linaje, cuyas ramas horizontales, casi paralelas, ofrecen al viento unos puñados de hojas tan inalcanzables para el hombre como incapaces de todo mecimiento. (Carpentier, 1967, p. 34).

Es la novela de Burgos Cantor una respuesta al llamado de Carpentier para afrontar el desafío de nombrar nuestro continente. Luego de la destacada observación acerca de la alusión a *La ceiba*, Ariel Castillo señala que nuestro autor atendió el llamado de Carpentier para escribir novelas latinoamericanas a partir de la consideración de los contextos de nuestros países, (*Contextos raciales, económicos, ctónicos, políticos, burgueses, contextos de distancia y proporción, de desajuste cronológico, contextos culturales, culinarios, contextos de iluminación e ideológicos*), y acto seguido expone como están presentes en la novela. No obstante, si bien algunos de los anteriores elementos se pueden relacionar, quisiera tomarme un café con Ariel Castillo para compartirle la lectura que detallo a continuación.

CARPENTIER: CONSIDERACIONES PARA NOMBRAR LATINOAMÉRICA

Si bien nuestro autor atiende el llamado de Carpentier en *Problemática de la actual novela latinoamericana*, la influencia de este texto, especie de derrotero intelectual del novelista, en *La ceiba de la memoria* no descansa tanto sobre la consideración de los contextos²², más allá de estos marcos de referencia, encuentro que Burgos cantor incorpora cuatro aspectos fundamentales del pensamiento de Carpentier: la concepción del arte de la novela, la perspectiva de mirada, el llamado a inscribir la fisonomía de las ciudades

²² Ariel, encuentro dificultades para evidenciar conexiones en los contextos *culinarios, burgueses y de desajuste cronológico*.

latinoamericanas en la gran literatura universal, y el reconocimiento de la legitimidad que tiene el barroco para representar el estilo latinoamericano, que es a su vez, la suma de otros estilos.

1. *La concepción del arte de la novela*. Alejo Carpentier destaca de El Quijote algunos aspectos de su singularidad: que en la novela llegue a hablarse de la misma novela, que el personaje principal haya leído otro texto (La Galatea) del autor que lo está escribiendo, que en la novela se ejerza la crítica literaria con un espíritu periodístico anterior a la invención de los periódicos, y se encajonan novelas dentro de la novela principal; además, que el autor formule disquisiciones ajenas a la acción. Señala Carpentier: «en el aspecto insólito de la novela cervantina es donde veo escrito, proféticamente, el futuro la novela». Dirá que la novela debe llegar más allá de la narración, en todo tiempo y en toda época. Su derrotero es aún más claro cuando señala

La novela empieza ser gran novela (Proust, Kafka, Joyce...) cuando deja de parecerse a una novela; es decir: cuando, nacida de una novelística, rebasa esa novelística, engendrando, con su dinámica propia, una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de integración y exploración que puedan plasmarse—no siempre sucede— en logros perdurables. Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: «¡esto no es una novela!». (Carpentier, 1967, p. 124).

2. Del ejemplo del Quijote es manifiesta la característica metaficcional, abordada anteriormente; pero el mayor acatamiento que hace Burgos es su permanente voluntad experimental, su deseo de expandir los convencionalismos del género.
3. *La perspectiva de mirada*: Dirá Carpentier que lo importante en la ficción no es el hecho sino la dimensión psicológica implicada en él: «en un crimen pasional, menos importancia tiene el balazo conclusivo que los principios que rigieron al disparo del arma». Éste llamado a ahondar en la dimensión psicológica de los personajes, es explícito cuando detallamos que la mayor parte de la narración de *La ceiba* se realiza sobre un tiempo inmóvil plástico, tiempo de la subjetividad distendida, de las meditaciones, las reflexiones y valoraciones que los personajes tejen con sus hechos. De allí que Pedro Claver y Alonso de Sandoval agonicen sin poder moverse, sometidos forzosamente a revisar sus aciertos y culpas.
4. *El llamado a inscribir la fisonomía de las ciudades latinoamericanas en la gran literatura universal*. Para hacerlo, dice Carpentier, no basta con recorrer las calles, hay que vivir la ciudad, impregnarse de la atmósfera de

las gentes de todos los sectores y colores que la integran. «Me convenzo de que la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal». Agrega además que es labor difícil cuando la ciudad carece de anteriores representaciones. Burgos, enemigo de causas fáciles, asume el desafío e inscribe con exuberancia la fisonomía de Cartagena durante la primera mitad del siglo XVII, espacio del cual ningún autor colombiano se había ocupado.

5. *El reconocimiento de la legitimidad que tiene el barroco para representar el estilo latinoamericano, que es a su vez, la suma de otros estilos.* En nuestro continente marcado de sincretismos si el escritor es llamado a inscribir en la literatura sus fisonomías no inscritas, tendrá que hacerlo con gran nivel de detalle, y como resultado de esta necesidad y como expresión de nuestra estética heterogénea, «el legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco²³». Este estilo profuso y protuberante, es característico de la obra. Burgos lo acepta y se aprovisiona de múltiples elementos, destacándose el potente y vasto lenguaje. En la obra es caudaloso, oceánico, el autor ha hecho un profuso abastecimiento de palabras para nombrar la singularidad de su ciudad: «cieno», «biojó», «lucumí», «pústulas», «efluvios²⁴», ellas evidencian una profunda indagación y reflexión sobre el lenguaje, en un esfuerzo por nombrar lo propio.

EL MUNDO INTERNO: HETEROGENEIDAD DE LA CONCIENCIA

Si bien el mundo externo es exuberante la novela no podría considerarse como Total sin la exploración de la subjetividad. Burgos acata entonces el llamado de Sábato a restituirle la organicidad al hombre y el llamado de Carpentier a apreciar la dimensión psicológica implicada en los hechos. Recurre entonces a la polifonía. El mundo subjetivo es altamente detallado, la subjetividad es en realidad varias subjetividades. El lector va descubriendo la realidad total que la novela describe pasando del monólogo interior de la esclava Analia Tu-Bari a los recuerdos del jesuita Alonso Sandoval, de las nostalgias de la mujer del escribano del rey, Dominica de Orellana, a la rebeldía de Benkos Biohó, y la conciencia evangelizadora de Pedro Claver.

²³ Dirá que nuestras ciudades tienen un tercer estilo, en ellas convergen nuevos elementos, texturas, lealtades embellecidas por acercamientos fortuitos, alusiones a otras cosas que son, en suma, la fuente de todos los barroquismos conocidos.

²⁴ ...«taruya», «detritus», «casamatas», «negrería», «arcabucos», «ensenadas», «cortinaje», «salitre», «estopa», «playón», «carey», «fardos», «bígaros», «lapas», «icacos», «jagüeyes», «cadalso», «fragor», «biliosos», «adoquín», «tendal», «ensenada».

En su crítica a la obra de Dostoievski, Bajtin definió la polifonía como «la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles», aquel encuentro de conciencias autónomas con sus respectivas visiones del mundo, que evidencian los múltiples significados y lecturas que tiene en la vida un hecho social. Esta diversidad propicia contraposiciones irresolubles, «armonía eterna de voces diferentes, discusión permanente sin solución». En *La ceiba* cada personaje tiene una perspectiva del mundo que lo distingue y que define su derrotero de acción. En Benkos es la conciencia del esclavo violentado que debe ayudar a sus compañeros a fugarse de la ciudad para fundar palenques; en Analia es la conciencia de una esclava que valora la misericordia de Pedro Claver, pero cuestiona sus imposiciones y burla sus confesiones para omitir los delitos que le confiesan, como traductora, los otros esclavos; busca evitar así más represiones para los suyos. En Alonso es la certeza de saber en el final de sus días que, aunque dedicó su vida al bautismo de esclavos, su obra *De Instauranda* no logró la eliminación del comercio de negros. En Dominica de Orellana vive la percepción de Cartagena como una ciudad que produce tristeza, llena de negros que despiertan conmiseración y escapan legítimamente para fundar palenques; la certeza de que aunque su marido español es un buen hombre, no por ello se siente menos atraída por Benkos: conciencia del hombre rebelde. Así la obra presenta un tejido de miradas, una heterogeneidad de las conciencias, en su mayoría atormentadas, que dan cuenta de la complejidad del Nuevo Mundo.

La novela polifónica se distinguió como oposición a la novela monológica, aquella donde una sola mirada dominaba toda la ficción. Ante el asecho de la conciencia del autor, la novela polifónica presentaba a los personajes defendiendo sus propios intereses, emancipándose, y esta disputa se convirtió casi en un elemento distintivo. Vargas Llosa identificó como actos fallidos, aquellos pasajes de *Madame Bovary* donde los personajes expresan frases retóricas sobre el mundo que el nivel histórico de esa realidad desmiente. Consideró que allí los personajes son robots a través de los cuales habla un ventrílocuo, una alteridad externa a esa realidad ficcional. Sin embargo, Burgos Cantor sintetiza esa división, y construye una ficción donde la conciencia del autor interactúa con la conciencia de los personajes y se manifiestan sin anularse. Esta acción del autor como elemento constitutivo de su ficción se articula a la condición traslúcida de la obra que evidencia el proceso de construcción y denota su situación de artificio, de mundo construido.

EL ESCRITOR EMANCIPADO: DESCENTRAR EL CENTRO

No se caracteriza *La ceiba*, en su condición de Novela Total, por describir un mundo cerrado, como lo hicieron Vargas Llosa y García Márquez y como se evidencia en obras del estilo de *Cien años de soledad*. Burgos edifica una realidad que se entronca fuertemente con el discurso histórico, personajes de la historia pasan a la ficción y Burgos ahonda en sus contradicciones, los escucha y los confronta. La obra difiere frente a las novelas que, en décadas anteriores, ofrecían el inicio y el final en el tiempo y el espacio de sus propias ficciones, y este aspecto será definitivo para comprender que esta obra constituye otra expresión de la Novela Total. Frente a la mentalidad de los grandes escritores que publicaron alrededor de los años 60's y 70's, *La ceiba* da cuenta de un hombre que también busca dar testimonio de la conciencia de la época en que escribe. Frente a los mundos totales, cerrados, nuestro autor propone un mundo de ruptura donde la dimensión autoconsciente es decisoria de la ficción y expresión de un pensamiento posmoderno.

Patricia Waugh entiende la posmodernidad como un movimiento cultural amplio que se caracteriza por asumir el mundo como construcción del lenguaje, como escritura, y señala que a este movimiento está emplazado la metaficción, de allí que «el texto posmoderno va más allá en el desarrollo de autoconciencia, porque es capaz de ostentar sistemáticamente su condición de artefacto y porque, además, coloca en primer plano la escritura del texto como el aspecto problemático fundamental»(Rodríguez, 1995, p. 70).

Raymond Williams ha señalado como bloqueos de algunas novelas colombianas la ausencia de conciencia de género, el desvío de su funcionalidad hacia otras competencias como la vehiculación ideológica y la exagerada referencia social, aspectos que irían en detrimento de los potenciales expresivos de la escritura, potenciales que Carpentier ha destacado de Cervantes, que expresaron su voluntad de ruptura y que comienzan por hacer dudar al lector si está frente a una novela; evidencia que el autor ha emprendido un ataque a las formas naturalizadas.

La conciencia posmoderna es una conciencia de la relatividad frente al poder de la estructura tradicional y propone entonces una estructura fragmentada como su expresión,

la tarea que la metaficción emprende en contra del imperio de la verosimilitud, del decorado realista, del rigor de la cronología, puede entenderse como una labor contra (el anquilosamiento de) la forma, responsable, en últimas, de la asimilación ideológica del carácter potencialmente transgresivo del discurso novelístico. (Rodríguez, 1995, p. 83).

En Autoconciencia y posmodernidad, Jaime Rodríguez llama la atención del texto posmoderno que su proceso de construcción frustra las expectativas convencionales del sentido, y critica la ideología que pretende la transparencia y naturalidad de las relaciones entre ficción y realidad como una posición definitiva (Rodríguez, 1995, p. 70). Y agrega más adelante que la condición posmoderna puede entenderse como un reto al concepto mismo de estructura que supone siempre la existencia de un centro, de un principio fijo que responde a un orden, a una forma preconcebida.

Hay en Burgos Cantor una expresión de emancipación que a la vez que atiende el llamado de sus principales mentores (Sábato, Carpentier) deja testimonio de su época, la voluntad de descentrar el centro. En esta expresión de la Novela Total da apertura a un mundo cerrado y logra reflejar lo individual y lo colectivo, los personajes concretos y la sociedad de la época, para abstraerlos y tejerlos en una reflexión frente a los genocidios del siglo XX en Europa.

CONCLUSIÓN

La ceiba de la memoria es una Novela Total que sintetiza múltiples géneros y estéticas, entre ellos la Nueva Novela Histórica, propiciada a su vez por el Romanticismo, el relato histórico, la escritura testimonial, la poesía negra y mulata antillana, la descripción etnográfica, la crónica de los colonizadores y el estilo neobarroco.

La ceiba de la memoria es una obra de gran aliento que propone un ajuste de cuentas con la historia. Consecuente con el arte poética de hacer de una idea un estilo, forjada desde su juventud universitaria, en *La Ceiba de la Memoria*, Burgos presenta una estructura no convencional para recrear la presencia del mundo africano en Cartagena. La obra se presenta como una sucesión de fragmentos dispersos y discontinuos que se alternan entre el siglo XX y el XVII, entre personajes que entran a escena y cierran capítulos sin una aparente coherencia convencional. No obstante, bajo esa primera percepción un poco caótica, de a poco se percibe un orden propio, acorde con este mundo literario. No obstante bajo esa sucesión de retazos de imágenes, personajes y voces, subyace el trabajo de un Burgos dando cuenta de una Cartagena del despojo. Están tejidas con fina filigrana, las expresiones de la vida de un puerto negrero: el transporte de los esclavos traídos desde África, su comercialización en la ciudad, la violencia y el desarraigo a que eran sometidos, la forma en que se implantaba la imposición y el despojo, especialmente de la memoria cultural; a su vez las primeras expresiones de resistencia y rebeldía que se dieron por parte de los negros en Cartagena que terminarían en la conformación de palenques, resguardos de esclavos fugitivos que defendían la libertad con sus propias vidas.

Avatares del nacimiento de una cultura híbrida nacida bajo la ambición del despojo y el saqueo. Es la mirada consciente y desconcertada de un escritor comprometido con su historia y con la literatura como arte de su expresión. El resultado evidencia un trabajo de investigación exhaustivo, en *La ceiba* se recrean todos los mecanismos de deculturación que de a poco han descubierto los historiadores, todas aquellas acciones sistemáticas que buscaron destruir las posibilidades de arraigo de la cultura de los esclavos en América y que, retomando a Manuel Moreno Friginals, se sintetizan en el destierro e implantación de un nuevo hábitat, el aislamiento, la combinación de etnias rivales para corroer la convivencia, la inmigración infantil y adolescente, la supresión estratégica del tiempo libre, la imposición de una cultura hegemónica, las restricciones para la satisfacción de las necesidades vitales, la supresión e imposición de lenguas, la imposición de actividades foráneas para el ejercicio de la fuerza de trabajo, la supresión de las creencias religiosas, la sustitución de nombres y la restricción estratégica de la expectativa de vida de los negros.

Burgos Cantor sintetiza en su arte de la novela las concepciones de Ernesto Sábato (la gran novela debe ser una Novela Total o de síntesis) y Alejo Carpentier (la gran novela debe transgredir los convencionalismos de la novela), acoge la mirada poética de Saint John Perse (su renovación permanente del lenguaje); comprende y ahonda en la conciencia del hombre negro, en gran parte, gracias a la poesía de Aimé Césaire y se impregna de la mirada mulata y la poesía heterogénea de Derek Walcott para inscribir en la literatura la geografía de Cartagena durante la primera mitad del siglo XVII, para construir un mundo, dejar testimonio de su época y celebrar la vida a pesar de su historia.

Sus principales materiales serán la memoria de la sociedad cartagenera, desde su perspectiva de un habitante que vivió allí su infancia y adolescencia, los documentos históricos de primera mano como el tratado de Alonso Sandoval y los hallazgos de los historiadores contemporáneos, especialmente de Antonino Vidal sobre la vida comercial de Cartagena en el siglo XVII. Así como García Márquez considera que en literatura no hay nada más convincente que la propia convicción, ésta se expresa en Burgos mediante su persistencia en la memoria e indagación de su Cartagena natal, y en la exploración de la vida popular del Caribe. El autor se ocupa de un momento desconocido por la literatura y propone una representación total, agotando su mundo hasta el límite, incluyendo una profusa descripción de espacios físicos y un tejido de múltiples conciencias. En ella el espacio es complejo, relativo a las circunstancias de cada personaje; la obra, dispuesta entre el arte y el pensamiento, entre la narración y la filosofía, evidencia su

condición de ruptura con la tradición desechando aspectos convencionales como la tensión, el suspenso, o la linealidad cronológica. Como novela híbrida es *La ceiba* la *summa* de una época de la esclavitud y comercio de la vida humana, una expresión total.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

ANEXOS

ESTRUCTURA NARRATIVA LA CEIBA DE LA MEMORIA

Epígrafe: Grande es el poder de la memoria. Algo que me horroriza, Dios mío, en su profunda e infinita complejidad.

*Aurelio Agostino de Tagaste
(San Agustín), Confesiones.*

PRIMERA PARTE: ENFERMOS DE MAR

1. THOMAS BLEDSOE. (p. 13) Luego de haber residido tres años en Cartagena, se encuentra en Roma. Viajó a Italia para indagar en la biblioteca de la *Pontificia Accademia Di Scienze* sobre los personajes de una nueva novela que está a punto de terminar. Visita la cárcel de Pedro el apóstol. Se pregunta sobre qué hace a las personas y a las cosas memorables.
2. PEDRO CLAVER. (p. 18) Vinculado a la Compañía de Jesús, y luego que sus superiores le hubieran negado la predicación en África, desde Cartagena se embarca en la travesía a Villa Tolú. Mientras tanto una epidemia se expande en la ciudad, y las calles son caminos de muerte y podredumbre donde los pájaros carroñeros hacen su festín. Su enfermedad progresa, está paralizado, en sus postrimerías recuerda que hace treinta años vio por primera vez estas tierras.

3. ALONSO DE SANDOVAL. (p. 29) Padece el Mal de Loanda. Recuerda en detalle las llegadas de los esclavos, el tráfico ilegal, la diversidad de lenguas africanas, los oprobios del viaje y el temor de los negros a ser comidos vivos.
4. ANALIA TU-BARI (p. 35) Primera voz en la novela de una esclava. Relata su desarraigo, su silenciamiento, recuerda los azotes que recibía, las atrocidades de las capturas, el transporte y el desembarco de esclavos.
5. DOMINICA DE ORELLANA. (p. 40) Es la esposa de un escribano del reino; nos enteramos que Orellana ha parido tres hijos a lo largo de su vida. En Cartagena se gana la confianza de las esclavas viejas, muchas de las cuales compraba por compasión. Dominica cura a las negras. Conocemos de su permanente deseo de escribir.
6. BENKOS BIOHÓ. (p. 45) Aparece la voz en primera persona de Benkos Biohó. En un permanente recuerdo de la vida en el África, evoca su lenguaje nativo, recuerda con rabia los oprobios del transporte. Comprendemos que él y su pueblo son ignorantes del Nuevo Mundo.
7. EL VIAJE. (p. 50) Un padre y su hijo viajan a los campos de concentración nazis. Aturdidos por las huellas de los asesinados, se enmudecen frente a los cabellos y vestidos de los judíos, frente a las cámaras de gas y las torres de vigilancia; se conmueven frente a los objetos de Ana Kafka.
8. THOMAS SE EMBARCA. (p. 53) Thomas llega a Cartagena, arriba en barco, invitado por su amigo, el capitán, Alekos Basilio Laska. Sabemos que ha iniciado la investigación para la escritura de una novela sobre un santo que vivió en tiempos de la trata de negros. Conocemos, además, cómo se articuló la amistad entre Thomas y Alekos.
9. CONQUE ESTO ES EL NUEVO MUNDO (p. 59) En este capítulo, focalizado en Pedro Claver, conocemos de la llegada de los jesuitas al Nuevo Mundo. Accedemos a través de la perspectiva de los curas, a imágenes que configuran el mundo esclavista en la obra y se nos detalla la cotidianidad del comercio en la ciudad-puerto. Nos enteramos del precario estado de los negros bozales dispuestos para la venta.
10. ADÓNDE HABRÉ LLEGADO (p. 65) Capítulo focalizado en Alonso de Sandoval. Postrado por el Mal de Loanda, sin ninguna esperanza de recuperación, sólo le queda ejercitar la memoria, pensar su vida, describir una Cartagena derruida por la peste, una galería de podredumbre.
11. CUANDO ANALIA TU-BARI NO VINO (p. 70) Volvemos nuevamente al relato de la esclava Tu-Bari. Nos evoca su llegada, nos transmite su desarraigo, aprecia el valor que tenía en su tierra, valor que luego de

- ser transferrada yace despojado, ausente. La evocación por el lenguaje, «el desuso de las palabras le quita su poder», la memoria «mi memoria es un río manso que sé llamar», y la referencia al árbol de ceiba son fundamentales en este apartado.
12. DOMINICA PROMETE ESCRIBIR (p. 75) Conocemos la composición familiar de Dominica de Orellana y su forma de vida en España. Desea escribir una carta para su institutriz Gudrun Bechtloff; desea tejer a través de la escritura un puente con su tierra natal.
 13. EL GRITO DE BENKOS (p. 80) Relato en primera persona del insurrecto Benkos Biohó, defensor de la libertad de los negros. El grito aparece como gesto de resistencia. Conocemos de las pérdidas culturales por el desarraigo, la resistencia ante la imposición de una desmemoria y la evangelización por parte de los jesuitas.
 14. RUMBO AL ESTE. (p. 84) El padre ha llegado con su hijo a Varsovia, hace una apología de la imagen y nos describe una ráfaga de ellas que llegan a su mente y configuran de forma dispersa los antecedentes de su vida.
 15. THOMÁS VISITA LOS HUESOS DE LOS SANTOS (p. 89) Thomas está en Cartagena, acompañado de Alekos Basilio Laska. Nos adentramos en las motivaciones para escribir la novela sobre la vida de Pedro Claver. Mientras él visita en Cartagena los huesos de los santos, se nos hace un recorrido por algunas figuras de la literatura mundial. Una relación de intertextualidad.
 16. PEDRO PIDE UNA SEÑAL (p. 94) Este es un apartado corto. Nos enteramos que Pedro permanece tendido, cada vez está más débil por su enfermedad, postrado a un lado de Alonso Sandoval. Recuerda su travesía a Tolú.
 17. ALONSO: RAZÓN Y PASIÓN (p. 99) Siente la certeza de que su muerte será inminente. Nos enteramos que ha escrito su libro *De Instaurada Aethiopum Salute* y se pregunta por qué no ha acabado la esclavitud después la publicación de su libro.
 18. OJOS ASTILLADOS (p. 104) Habla Analia Tu-Bari. Continúa relatando la historia dolorosa de su llegada. Nos enteramos que va perdiendo poco a poco sus sentidos, en especial su vista. Conocemos de sus angustias cuando camina en un escenario de penumbras; se siente perdida.
 19. DOMINICA PIENSA UNA CARTA PARA EL REY (p. 108) Conocemos la intimidad del personaje Orellana, en especial su relación con la escritura, su intención de escribir una carta para El Rey y su lectura de libros prohibidos que le enviaba su institutriz.

20. MI NOMBRE, PEDRO, ES BENKOS BIOHÓ (p. 113) Benkos Biohó evoca el doloroso desarraigo que pretenden imponerle los jesuitas, mediante la imposición de otras deidades cristianas. Se resiste y por el contrario invoca a sus dioses (Yansá, Changó y otros) para alcanzar la insurrección y fundar los palenques.
21. MEMORIA: VIDA O PESO INSOPORTABLE (p. 118) Padre e hijo llegan a Polonia. Arriban a casa de Hans y Stella, anfitriones en aquel país. Se nos describe el lugar y se entabla una conversación acerca de la memoria, tema central de la obra.
22. EL PUERTO. CIUDAD 1 (p. 123) Descripción detallada de Cartagena. Texto totalmente en cursiva, que nos sugiere la variación del narrador.

SEGUNDA PARTE: TRANSTERRADOS

1. EL DESASOSIEGO DE THOMAS (p. 129) Thomas se encuentra en Italia, buscando información sobre Pedro Claver, siente el desconcierto por la escritura de la obra. Sabe que se enfrenta a un pasado que ha sido narrado de manera polarizada; éste ha sido contado entre el fervor religioso y las mezquindades raciales.
2. DOMINICA DEAMBULA. (p. 134) Camina al lado de la esclava Magdalena Malemba, conocemos de la misericordia de la española y de la confianza y afecto que siente hacia ella Malemba, asistimos a escenas cotidianas de sus vidas en aquella época.
3. BENKOS: EL SILENCIO DE LOS DIOSES (p. 143) Benkos se aferra a sus dioses ante la ferocidad del despojo. Nos enteramos que fue comprado por los sacerdotes de la Compañía. Construye frente al encierro y los castigos una caparazón de silencio.
4. ALONSO: LA SOMBRA DE LOS POSIBLE (p. 152) Narración focalizada en Alonso de Sandoval. Recuerda algunos aspectos claves de su vida: cómo se embarcó en la fundación del colegio de la Compañía; recuerda la desmesurada explotación de oro en las minas de Remedios y Zaragoza y la avaricia que diezmaba a los indios por la excesiva carga laboral.
5. ANALIA: CUIDADORA DEL SILENCIO. (p. 160) Primer relato en tercera persona sobre Analia Tu-Bari. Se ha quedado ciega y camina abandonada hacia una ciudad de leprosos que en el ocaso de sus días copulan con avidez.
6. COMO ALGO ASI PUDO SUCEDER. (p. 168) Relato sobre el genocidio en Auschwitz, dispuesto para establecer una relación entre esa tragedia y nuestras propias dolencias. «¿En qué momento este desastre

es también nuestro desastre?, ¿En qué instante esta desgracia incontable que pretende afirmar su recordatorio en los cabellos guardados en las vitrinas y las fotografías exhibidas en las paredes y valijas [...] es también una desgracia nuestra?» (p. 170).

7. EL DESESPERO DE PEDRO. (p. 176) Pedro está postrado, decadente, prisionero de la fatalidad entabla una relación con la memoria. Recuerda que cuando acabó la unión de las dos coronas ibéricas y dejaron de llegar los asientos portugueses, pidió traslado a África, pero le fue negado. Recuerda que los negros se daban a la fuga y fundaban palenques. Recuerda su viaje a Sevilla.
8. LA NOCHE. CIUDAD 2. (p. 184) Segundo relato de la ciudad en tercera persona, marcado con cursiva en su totalidad. Proyecto de escritura, en otro momento de la creación, de Thomas Bledsoe.

TERCERA PARTE: MARCAS DE HIERRO

1. THOMAS REMUEVE ESCOMBROS. (p. 189) Thomas está en Cartagena, indagando en el pasado de la ciudad, acompañado de Alekos y de su nuevo amigo Roberto Antonio.
2. ME ENCUENTRAN LOS GUARDÍAS. (p. 197) Aparece Analia Tu-Bari. Se relata una fuga masiva de negros. Unas esclavas danzan desnudas en la playa para distraer a los soldados. Uno de ellos retiene a una esclava y copula con ella.
3. DOMINICA CORRE LOS VELOS. (p. 214) Focalización en Dominica de Orellana. Siento la desolación de escribir cartas sin la seguridad de obtener una respuesta. Piensa su desarraigo, y el temor que siente a embarcarse en un navío por un mar turbulento asechado de piratas. Nos enteramos que su hijo murió en un naufragio.
4. PEDRO OYE EL SILENCIO DE DIOS. (p. 230) Focalización en Pedro Claver. Se pregunta por qué los negros invocan a Dios con ruidos y saltos. Nos enteramos que escribía cartas a su familia. Recuerda que en esta tierra ha comprobado un despiadado despojo. Se dice que en medio de sus interrogantes debe ejercer una obediencia sin respuestas.
5. ANALIA: TESTIGO DEL MIEDO. (p. 247) Focalización en Analia Tu-Bari. Recuerda que cuando ya no sirvió para servir fue abandonada. Expresa su temor frente al mar que se tragó a los de su tribu. Recuerda el temor de la captura, el desarraigo y posterior evangelización. Se confronta frente a las creencias que le han enseñado los españoles.
6. LA SUBLEVACION DE ALONSO. (p. 263) Perspectiva en Alonso de Sandoval. Nos enteramos de los autocastigos que se infligían Alonso y

Pedro; éste último había mandado a hacer una cruz de guayacán sólido. Se siente atormentado por las dudas y el excesivo sufrimiento a que son sometidos los negros. Cuestiona la posibilidad de que un hombre sin libertad ni belleza pueda sentir a Dios.

7. ATRAPADOS. (p. 279) Se teje una relación entre el dolor de los campos de concentración alemanes y las tragedias de América durante la época del comercio de esclavos.
8. BENKOS ARROJA UN GALLO BLANCO AL MAR. (p. 296) Perspectiva en Benkos Biohó. Relata las estrategias de cimarronaje para evadir las persecuciones de los soldados. Nos enteramos que muchos negros rebeldes mueren en enfrentamientos contra los guardias del Gobernador. Benkos se rebela contra el bautismo a que fue sometido. Benkos tiene encuentros con Dominica de Orellana. También nos enteramos que ha sido capturado. Termina ajusticiado.
9. EL MERCADO. CIUDAD 3. (p. 312) Relato corto de media página que simula dos afiches de venta y alquiler de esclavas en Cartagena.

CUARTA PARTE: LAS PINTURAS DE DIOS

1. LA PREGUNTA DE THOMAS. (p. 315) Thomas Bledsoe se encuentra en Roma, indagando en documentos sobre la vida de Pedro Claver. En este apartado conocemos las tribulaciones de la creación literaria. Thomas imagina a Pedro, recrea los escenarios en que se desenvolvía, ensaya construir como personaje a una de sus siervas esclavas; se pregunta si su ficción no alterará el sentido de la realidad.
2. EL ITSMO. (p. 331) Alekos Basilio Laska se embarca en un carguero hacia el Canal de Panamá y a su arribo busca la forma de arraigarse a la ciudad como espacio estable. Se nos dice que dejará atrás su vida en altamar, mientras recuerda que su amigo Bledsoe se embarca en la escritura de su obra.
3. LIBRO DE HORAS. (p. 339) Dominica de Orellana cuenta su obsesión por el *libro de horas*, y la escritura que emprendió en él desde que llegó a América. Cuenta de su gusto por escribirle a su institutriz como un intento por tender un hilo con su lugar de origen. Desde el Nuevo Mundo se enteró de la muerte de su padre, mientras se confrontaba con la ciudad e intentaba adaptarse. 40 años después de su llegada nos cuenta que aún le atemorizan las borrascas del mar y que han encontrado en la esclava Magdalena Malemba una gran amiga, cómplice y confidente.

4. ESTA ES MI CARNE. (p. 347) Relato de una negra prófuga que realiza prácticas de antropofagia. A través de ella conocemos de la cúpula entre el arzobispo y su esclava Atanasia Caravalí, del cual nacería el Monseñor.
5. AUTO DE FE Y CABEZAS DESTOCADAS. (p. 356) La ciudad se aglomera ante la llegada del Santo Oficio y el recibimiento del Gobernador. Los religiosos impondrán sus castigos y disponen la plaza para el cadalso. Se destaca el Tribunal de la Inquisición: llegará el momento de los ajusticiamientos
6. FUEGO EN LA PLAZA. (p. 364) Se enciende el fuego en la plaza, el Tribunal de la Inquisición anuncia las condenas por herejía, blasfemia, bigamia y hechicería. Declara los reos de la fe. A un negro lo queman por hechicero.
7. ME ENTRONIZO EN TI. (p. 372) Benkos Biohó es llevado a juicio y en sus postrimerías recuerda los servicios que prestó a Alonso de Sandoval y Pedro Claver, evoca el sentido de la libertad, la defensa de la cultura de sus ancestros y el acuerdo violado por el Gobernador para que los rebeldes pudieran transitar sin ser apresados. Recuerda su cópula con Dominica de Orellana. Es ejecutado.
8. FINAL DE PARTIDA. (p. 380) Luego de su separación de Alekos Basilio Laska, Thomas Bledsoe encuentra en Roberto Antonio un interlocutor idóneo para hablar de su novela. Está a punto de terminarla, y a través de la mente excitado del escritor conocemos el desenlace que dará a su personaje Pedro Claver.
9. LA VISITA DEL NAUFRAGO. (p. 389) En la madrugada una nave que ha naufragado se acerca a las playas de Cartagena. Sobre la cubierta hay cuerpos inmóviles, sobre los que reposan pájaros carroñeros, fragmentos de cuerpos descompuestos rodeados por un ejército de ratas. El hedor baña a la ciudad de un aroma putrefacto.
10. SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN TREN. (p. 397) Padre e hijo regresan de Varsovia, luego de visitar los campos de concentración nazi, y se disponen a visitar a los amigos colombianos en Viena. En tren arriban a Roma y se enteran que Tomás Bledsoe ha muerto hace cuatro días.
11. A LA ORILLA DEL MAR. (p. 404) Thomas Bledsoe escribe una carta póstuma a Pedro Claver y emprende su viaje a Roma.

ENTREVISTA: CONVERSACIONES CON UN SEMBRADOR DE CEIBAS



Fotografía: Leidy Yulieth Montoya

Una mañana de octubre de 2009 vuelvo a encontrarme con Roberto Burgos. Me esperaba bajo la sombra de un árbol, dispuesto alrededor de los campos verdes y ondulantes de un hotel privado en el sur de Cali. Lo veo sereno, –siempre me ha dado la sensación que Roberto ha vencido al tiempo–, dispuesto a escuchar con atención. En una hora llegará Santiago Mutis, y ambos se abrazarán para recordar la complicidad de los años de juventud en que creyeron que podrían instalar la felicidad en el mundo. Por lo pronto, sólo nos acompaña el silencio, momento oportuno para hablar de literatura...

¿Cómo fue tu relación con la preceptiva literaria, con los escritores que te antecedieron «para la construcción de tus principios como escritor»?

A medida que el escritor se va formando va reconociéndose como escritor, es decir, pierde la vergüenza y acepta que su vocación y su destino es ese: escribir. Al paso que esto ocurre va resolviendo asuntos que nunca se acaban de resolver: la ambición de su obra, su implicación estética, su proyecto creativo. La ambición nunca se resuelve porque cada vez el horizonte está más lejano, cada vez el autor se planteará retos que no sabe a

dónde van a conducirlo. Pero en los momentos iniciales hay una tendencia, no sé si es universal o propia de América Latina, que va llenando al escritor de pequeñas tareas anexas: reseñar libros, ejercer el periodismo en medios culturales. Parecería que se le entiende allí más como un artesano que podría hacerlo bien, regular o mal. Se le acepta más como la posibilidad de una renovación de la conciencia crítica. En ese momento también es casi indispensable tomar distancias porque es fácil que el escritor quede perdido en ese encanto que de todas maneras halaga, ser llamado para abordar temas que le implican como autor. En esos casos no ocurre un desdoblamiento tan fuerte, están en juego muchos elementos de su propia indagación, de su propio gusto en la escritura. Y de una manera u otra va llevando a la relación con los mayores, por discusión, por oposición o por continuidad; y quizá muchas de las amistades en la vida del escritor tienen que ver con ese aspecto, sólo que es menos previsible a cuando un carpintero habla con sus compañeros; no habrá mayor discusión sobre alguien que prefiera el guayacán con otro que elija el roble, y otro el granadillo. Es un oficio que, en definitiva, no va a presentar contradicciones esenciales, seguirán siendo carpinteros que trabajan con determinada madera y tienen ciertas éticas y ciertas sabidurías y pericias del oficio. En el espacio literario esas relaciones tienden a ser más delicadas porque llega un momento en que lo que está en comunicación son aspectos esenciales que hacen la vida de cada quien y se necesita bastante sentido de vida en comunidad, bastantes deseos de que lo colectivo sea de verdad, de que se pueda vivir juntos para no terminar en discusiones imposibles.

Uno encuentra una coherencia estética en tu obra, un muy elaborado trabajo sobre la imagen, especialmente en *La Ceiba*, esa especie de unidad que lo caracteriza... aunque a la vez siempre hay un Roberto experimentando con el lenguaje. Pero en medio de esa exploración hay unos principios estéticos que se van plasmando. ¿Hubo una declaración de principios previa o fue surgiendo durante el acto creativo?

Esto no lo había visto tan claro hasta hace algunos días que leía a algunos de esos ensayos de los viejos que resultan en un momento de la vida muy gratos; leía a Valery y me encontré con una perspicacia muy reveladora. Él dice que terminada la obra, terminado su ensayo o su poema, dice «yo estoy seguro de qué quería». «Estoy seguro de cómo hubiera sido según ese propósito», pero ocurre algo entre esa visión de deseo de rigor también con que cada quien se acerca a su texto y lo que quedó, lo que está allí en el texto –dice Valery– el único que no lo sabe es el escritor. Él, que fue una persona tan independiente, dice: ahí es donde agradezco a la universidad,

a la academia, que estén poniendo esa parte, llenando ese no saber cómo quedó. Ese momento se completa cuando un lector, un crítico, un ensayista, un meditador de la literatura, de las novelas, de los cuentos, empieza a revelarlo. Me iluminó porque hoy personas como tú, que han leído lo que he escrito, pueden ubicar esos textos en cierta temporalidad, pueden encontrarle un hilo que no es tan consciente en el escritor, a tal punto que le permiten al autor reflexionar sobre su obra; tengo la sensación que el escritor cuando lee su propio texto lee como lector no como escritor. El texto ajeno sí lo lee como escritor: comienza a ver si hay diálogo o no, comienza a desarmarlo, comienza a alegrarse o no pero ante el texto propio está como cualquier lector.

En la actualidad encontramos muchos escritores que componen aplicando métodos audiovisuales, utilizan una escaleta, y de ella parten antes de empezar a escribir, en una especie de planificación cuidadosa. Por el contrario, siento que propones un método escritural que si bien está planificado también deja mucho a la indefinición, al instante creativo.

Sí. Lo percibes bien, hay una idea de Felisberto Hernández: sólo quiero escribir de lo que no sé, porque escribir sólo de lo que se sabe debe ser muy aburrido, porque se reduce el potencial de la experiencia. Estoy viendo una estatua, ¿por dónde empiezo?: por el árbol del fondo, por la estatua, por la flauta, por las manos, describo el cielo gris o un pajarito que llegó; pero ya sabe uno lo que está allí; lo inesperado en el texto literario es la experiencia personal, exige más pero potencia más. Aún en la experiencia cinematográfica si uno tuviese todo armado previamente, la posibilidad creativa del montaje quedaría muy reducida.

Uno encuentra que en La ceiba de la memoria hay una elección en el uso de los pronombres: primera persona para las víctimas, para los esclavos, Analia, Benkos, segunda persona para el señalado Alonso Sandoval. Hay una preparación, unas lecciones, unas maneras, unos ritmos particulares, unas carencias. Empiezas a escribir acerca de los arreglos ¿y en ese momento, en esa inversión hay unos instantes en los que desbordas lo que planificaste y sigues escribiendo? ¿O la construcción de una imagen de podredumbre sobre Cartagena tiene los elementos seleccionados? ¿Cómo es esa construcción?

Hay un momento en que la obra toma su destino. Un momento en el que el escritor va construyendo sobre lo definido, como en un proceso que comparte lo acumulativo pero también lo exploratorio. Cuando tienes varias

voces, decides quiénes están en primera persona, quiénes están distanciados con el juego de la segunda, quiénes no, eso se resuelve en el momento en que el escritor se topa con ese personaje, con esa figura. La primera señal es sentir si de esa manera fluye, si no está atascado el relato, metido en un barrizal. Ya definido se trata de mantener una fidelidad a lo que se va haciendo para que no se destruya a sí mismo, porque si domina otro tono quiere decir que no servía el anterior. Pero hay siempre una expectativa a la cual el escritor está atento; esas decisiones, de alguna manera, dilucidan el rompecabezas, ahí se está moviendo el escritor y claro, no lo tiene tan fríamente pensado pero siente cuando rompe las reglas y también cuando aparecen horizontes que no había visto antes, algunos válidos, otros no, pero ahí la intuición artística y el trabajo mismo va indicando la resolución.

Algunos escritores consideran como punto fundamental elaborar un primer párrafo que les permita tomar al lector por el cuello desde la primera línea, otros consideran que antes que todo, lo primordial es encontrar un tono adecuado. ¿Te ha pasado que arranques una obra y después te des cuenta que el tono no era el adecuado?

Hasta ahora no. Una vez me encontré con una persona que estaba editando novelas colombianas en España, había escogido arrancar con tres o cuatro, y entre ellas estaba *El patio de los vientos perdidos*. Esta persona es muy seria y me dijo ‘ah ese proyecto qué lástima que no siguió’, pero ya habían leído la obra y pensaban proponer lo que él llamó la primera parte, que son unos monólogos de algunos personajes, no recuerdo si todos, iban a proponer que eso lo pusiera de segunda parte. Entonces claro yo me dije ¿pero esto...?

Como si fuera un documental de corte y pegue...

A Umberto Eco una vez le dijeron con *El Nombre de la Rosa* que las primeras sesenta páginas eran de crítica literaria. Él dijo: ‘bueno, yo hice una novela de más de trescientas páginas, si esas primeras sesenta le parecen arduas y no es capaz de pasarlas, la novela no es para usted.’ Claro, el escritor esperaría que lo lean muchas personas porque es probable que haya una regla secreta que dice que si hay mejores lectores habrá mejores novelas y mejores cuentos. Se genera una reciprocidad, pero esto es parte de la fidelidad del escritor consigo mismo. Si piensa en halagar a una masa improbable, porque en definitiva es eso, que denominamos lector, se confundirá, el escritor no tiene una percepción por lo menos legítima de ese coro, quién es, qué representa y qué dice.

Y es un coro es de voces muy discontinuas...

Exacto. Hay libros que agradan más a unas personas que a otras, pero hay mucha indefinición. Darío Henao dijo que la capacidad de llegar a tantos lectores una novela como *Cien años de soledad* se dio porque la obra usa los mismos prototipos que occidente aceptó en la Biblia. Si yo estoy gratificando mi propio regocijo, mi propio conocimiento, sería una especie de auto identificación complaciente.

Y si me ponen otro código me genera una nueva identificación.

Y uno piensa entonces el momento en que Picasso siente que determinado tipo de su pintura es aceptada, y entonces hace un corte radical y asume otro riesgo.

Y vuelve a desencajar la percepción sobre su obra. Roberto desde «Lo Amador», tu primer libro de cuentos, empezaste a recrear un universo literario en Cartagena, y parecería que La ceiba de la memoria la fuiste escribiendo mediante otras aproximaciones narrativas que en ella se plasman

Las urbes nuestras tienen una característica: no han terminado de hacerse y eso nos plantea un reto, esa dinámica de presencia, ausencia y modificación, ya no obedece a la urbe que narra Dickens o Tolstoi o Dostoievski, sino que es algo que cuando se constituyó dijeron, vamos a hacer urbes dentro de todo este proceso de formación que hubo en nuestros países; rápidamente esas urbes fueron transformándose por su mismo contenido humano. No sé si ese reto de percibir esas urbes como organismos que están reproduciéndose a veces se vuelven monstruosas, bellas, interesantes, humanas; no sé si eso, más allá de las ideas de los críticos de los cincuenta, cuando reclamaban frente a la narrativa muy entretenida en la naturaleza, en la selva, no sé si la respuesta rebasó esa petición y reclamaban con base en el modelo que tenían a mano: Buenos Aires. Fundamentalmente era un modelo europeo, además reconocible, daba tranquilidad. Pero esto no, eso no es esa construcción casi matemática, libre y organizada de algunos lugares de Estados Unidos, ni tampoco es el ideal europeo. Tal vez eso nos constituya un reto porque modifica la relación con el entorno. No es lo mismo el ser humano o el personaje en la novela enfrentándose en un jardín apacible que algo que incrementa su incertidumbre, porque no es sólo lo que en la urbe contemporánea la policía y la autoridad llama la seguridad, sino que hay una inseguridad espiritual que viene de otros lados...

¿De dónde te surgió la idea de hacer «La Ceiba de la memoria»?

La única referencia que tengo es ese tejido de hechos que uno inicia y termina después proponiendo, una conjetura de cómo vino la idea, qué pasó. Tengo una sensación, que ellos están con hambre, con fatiga, de esa serie de hechos que uno recupera, me queda la sensación hasta ahora invariable que las novelas tienen como oscura génesis pero humosa motivación una imagen, al contrario de los cuentos que tienen como momento iniciático, una palabra, una frase. Son dos órdenes de composición distintos, rescatando esos hechos, hubo unos días, hace algunos años, que debía ir al hospital naval de Cartagena de Indias. Está a la orilla de la Bahía, mi padre estaba enfermo, había tenido un derrame. Él estaba consciente de la gravedad del mal y yo salía en esa serie de dudas que quedan cuando uno está intentando hablar con una persona que tiene una afección del cerebro, me ha ocurrido dos veces en la vida, con mi padre y con mi amigo Eligio García Márquez.

Llega un momento en que uno no sabe si lo que tú dices tiene un código de desciframiento o le estás hablando a nadie. Salía del hospital y de un lado estaba la bahía y del otra lado la orilla del mar. Entré a la iglesia de San Pedro Clavel y me acordé que mi padre me había acompañado un par de veces cuando en el colegio alentaban los grupos de *Boys scout*. Esos grupos siempre tenían una especie de ceremonia, relacionadas con las ideas caballerescas de vela de espadas, vela de armas, promesas, etc. Esas promesas y esas velas se hacían en la capillita del Santo. Pedro Clavel hacía allí las oraciones, una capillita dispuesta al lado de dónde dormía. Cuando llegué me di cuenta que no había el menor rastro del recogimiento, del misterio que tuvo ese lugar en la niñez. Ahora era una especie de cuarto, el altar parecía un aparador viejo, no había misterio. Ese hecho me llevó a ir recuperando esos días de la niñez y la curiosidad que implicaba para un niño parado al pie del altar mayor ver el esqueleto de San Pedro; un esqueleto incompleto, no sabía por qué, pero en ese entonces le quitaron unas costillas y las enviaron a Roma para el proceso de canonización que fue larguísimo. Esa fue la imagen, esos huesos, en la base del altar mayor. Era muy extraña para unos niños que íbamos a la misa dentro del proceso de formación de un colegio religioso. En la misa se celebraba la resurrección y todos esos misterios de la vida de Cristo y era muy perturbador ver el esqueleto de Pedro allí.

¿Y esa imagen desde que empezaste a verla quisiste volverla relato o con el paso del tiempo pudiste regresar y reflexionar sobre ella?

Nunca pensé en volverla un relato, el mundo de esa religiosidad que representan los curas y los sacerdotes en la Cartagena de la infancia no me

resultaba nada atractiva, me parecía parte de lo que amarraba a la sociedad al atraso, una sobrevivencia que obstaculizaba el progreso.

Y esa percepción de la infancia se fue transformando a medida que como autor te fuiste transformando. ¿Cómo inició el proceso de investigación?

Con esa imagen y la intuición de que lo que iba a hacer era una novela, comencé a visitar con más frecuencia al convento que está separado de la iglesia y también era un lugar de mi infancia. Revisando cosas el escritor comienza a percibir que su mundo está despoblado; no tenía mucha idea de cómo era la urbe en el siglo XVII, no había mayor material documental, entonces comienzan las pesquisas para saber cómo se construye verosimilitud, dónde se encuentran elementos que tengan posibilidad literaria.

La primera sorpresa fue que me encontré con una coincidencia absurda que nadie había dicho, ni se le había prestado atención: la coincidencia que Pedro Clavel cae enfermo con una enfermedad que se desconoce. Vino una etapa muy rica y uno como escritor es cobarde y a medida que comienza a hacerle guiños su intuición, más cobarde se pone. Te demoras en empezar so pretexto de estar investigando. Me encantaba buscar médicos que me explicaran según los síntomas de esa época qué podría ser hoy algo cercano a ese mal para poder documentarlo. Nadie puso atención en que Claver estaba caído con una inmovilidad creciente, cada vez se movía menos y la sorpresa fue que Sandoval, eso sí estaba documentado, cayó en la cama y al tiempo se supo que su mal era el Mal de Loanda. De éste último sí había referencias, ambos duraron agonizando juntos dos años. Sandoval muere y Claver queda dos años más, es una muerte que desde cierto punto de vista es doble porque lo estaban olvidando. Una persona que se había vuelto parte del paisaje de la urbe de pronto empieza desaparecer. Ese hecho de los dos allí agonizando terminó de hacer el clic y construir la imagen de esos huesos al pie del altar mayor.

Hay una frase que usted dice en «Señas particulares»: si algo emparenta a los escritores de mi generación es la voluntad de corregir las versiones oficiales de lo histórico, denunciar el pasado, subvertir el orden, mejorar las ideas proponer otro pensamiento cuando se tropiecen con las certezas. ¿Pareciera que has construido un relato de la ciudad para subvertir otros relatos?

De cierta manera, porque Cartagena de Indias fue construida de acuerdo a las reglas que mandaba el Rey: una plazoleta aquí, un templo allá, las escuelas en tal lugar, en ese mundo ya empezaban a robarse la tierra pública

que era la de las plazoletas y las autoridades medían mal para quedarse con la tierra que vendían. Siempre hay una posibilidad de rectificación, sobre todo en estos lugares donde el ideal que asumió Cartagena era el conservador hispánico, la ciudad blanca, española, negaba todo lo demás, negaba el puerto, negaba el Caribe, negaba lo que allí ocurría, se auto negaba la discriminación.

En la infancia parte de los paisajes eran en casi todas las esquinas del centro histórico, del centro viejo, de unas personas que tenían el oficio de guías turísticos y esos guías no tenían ninguna formación, era gente empírica que llegaba, inventaba una historia y la completaba con su propia fantasía, con eso vivían, recogían unas moneditas contándole a los caminantes, a los turistas de la época, pero esa fantasía surgía en un terrible mundo que se estaba cayendo y deteriorando, las casas se habían vuelto inquilinatos, todo el adoquinado del centro viejo estaba reventado porque no había alcantarillas, eso eran aguas negras y porquerías en todo lado. Este personaje que relata con fantasía y sin ninguna responsabilidad construye un discurso precioso, yo he soñado un día con disfrazarme, jugar con esos bufones de Velásquez y montar un discurso con la fantasía. En un mundo acabándose, destruyéndose, comienza en el hombre la fantasía de la imaginación y la creatividad verbal.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

REFERENCIAS

- BURGOS CANTOR, Roberto. (1981). *Lo amador*, Cartagena: Colcultura-Universidad de Cartagena.
- _____ (1984). *El patio de los vientos perdidos*. Bogotá: Editorial Planeta.
- _____ (1986). *Lo amador y otros cuentos*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.
- _____ (1987). *De gozos y desvelos*. Bogotá: Editorial Planeta.
- _____ (1992). *El vuelo de la paloma*. Bogotá: Editorial Planeta.
- _____ (1995). *Pavana de ángel*. Bogotá: Editorial Planeta.
- _____ (1998). *Quiero es cantar*. Bogotá: Editorial Seix Barral.
- _____ (1999). *Juego de niños*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
- _____ (2001). *El patio de los vientos perdidos*. Bogotá: Editorial Norma.
- _____ *Lo amador*. Bogotá: Editorial Norma.
- _____ *Señas particulares*. Bogotá: Editorial Norma.
- _____ (2007). *La ceiba de la memoria*. Bogotá: Editorial Seix Barral.
- _____ (2008). *Con las mujeres no te metas o maco abrázame otra vez*. Ibagué: Pijao Editores.
- _____ (2009). *Una siempre es la misma*. Editorial Seix Barral: Bogotá.
- _____ (2011). *Ese silencio*. Editorial Seix Barral: Bogotá.

Otras referencias

- ANDERSON, E. (1984). *La crítica literaria: sus métodos y problemas*. Madrid: Alianza Editorial.
- AUERBACH, E. (1950). *Mimesis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BETANCOURT, E. D., & García, B. M. L. (1990). *Matones y cuadrilleros: Origen y evolución de la violencia en el occidente colombiano, 1946-1965*. Bogotá, Colombia: UN, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales.
- BURGOS, A. (2011) En el laberinto de los espejos. *Caballo perdido*, p. 60.
- CARPENTIER, A., & Desnos, R. (1964). *Tientos y diferencias: Ensayos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CASTILLO, A. (2006). La Cartagena no velada de La ceiba de la memoria o el otro rostro del paraíso. *Palimpsesto. fasc.5* p. 233.
- CRUZ, M. (2004). *Escritos sobre memoria, responsabilidad y pasado*. Cali: Programa editorial de la Universidad del Valle.
- CUARTAS, J. M. (2003). Acceso y distanciamiento. *Poligramas*. 20, p. 14.
- CHIAMPI, I. (2001). *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CARRERA, G. Huida y enfrentamiento. En M. M. Fragnals. (Ed.), *África en América Latina*. (pp. 34-52). México: Siglo XXI Editores.
- DEL CASTILLO, N. (1982). *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo LXII.
- DE SANDOVAL, A. (1956). *De instauranda Aethiopum salute: El mundo de la esclavitud negra en América*. Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones.
- DUQUE, A. (2007, 6 de mayo). Palabras de presentación en la Feria del Libro. *El Universal*. Recuperado de www.eluniversal.com.co/noticias/20070506/spl_dom_la_ceiba_de_la_memoria_de_roberto_burgos.html
- ESCOBAR, A. (2003) Ficción e historia: reflexión teórica. *Poligramas*. 20, p. 28 Cali.
- FERNÁNDEZ, M. C. (1972). *América Latina en su literatura*. Paris: Unesco.
- GARCÍA, K. A. (2007). El último resguardo de la resistencia. *La Palabra*. Recuperado de http://lapalabra.univalle.edu.co/Roberto_burgos.htm
- GLISSANT, E. (2002). *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamérica.
- GNECCO, C., Zambrano, M., & Simposio de Antropología. (2000). *Memorias hegemónicas, memorias disidentes: El pasado como política de la historia*. Bogotá: Universidad del Cauca.
- HENAO, D. (2003) Entre la Historia y la Ficción. Una aproximación teórica y un caso en la literatura colombiana. *Poligramas*. 20, p. 45.

- _____ (2009, 11 de noviembre). África está aquí. Poética del malungaje. *Revista digital Litrasfalsas*. Recuperado de <http://www.litrasfalsas.net/ensayos/70-ediciones-ensayo/161-africa-esta-aqui-poetica-del-malungaje-en-la-ceiba-de-la-memoria-.html>
- _____. (2010a). África está aquí. En R. B. Cantor. *Rutas de libertad. 500 años de travesía*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- _____ (2010b, septiembre). El quijote de los afroamericanos. *La Palabra*. Edición 208. Cali.
- HIRSH, E. (1998, julio). Derek Walcott. *Fractal*. volumen 3, pp. 63-74. Recuperado de <http://www.fractal.com.mx/F10hirc.html>
- HUIZINGA, J. (1977). *El concepto de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LUKACS, G. (1966). *La Novela Histórica*. México: Ediciones Era.
- MENTON, S. (1993). *La nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MOLINA, C. (1995). *Sobre la inutilidad de la poesía*. Madrid: Huerga y Fierro.
- MORENO, F. M. (1977). *África en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.
- MONTOYA, p. (2010). *Novela Histórica en Colombia 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- _____. (2009). Las voces de la esclavitud. *Aurora Boreal*. 6, 52 a 54.
- MONTT, N. (2007, abril). La ceiba de la memoria, Roberto Burgos Cantor. *Arcadia Libros*. 59.
- NAVARRETE, M. C. (2003). *Cimarrones y palenques en el siglo XVII*. Cali: Universidad del Valle.
- _____. (2005). *Génesis y desarrollo de la esclavitud en Colombia. Siglos XVI y XVII*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.
- _____ (1995). *Historia social del negro en la colonia. Cartagena siglo XVII*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.
- _____. (1995) *Prácticas religiosas de los negros en la colonia*. Cartagena, siglo XVII. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.
- PADILLA, N. F. (2009, 15 de febrero). La poética de la memoria. *El Espectador*. Recuperado de <http://www.elespectador.com/impreso/articuloimpreso117967-poetica-de-memoria>
- PAZ, O. (1969), *Conjunciones y disyunciones*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- PRICE, R. (1981). *Sociedades Cimarronas*. México: Siglo XXI Editores.
- RICOEUR, p. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

- _____. (2006). *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- RODRÍGUEZ, J. A. (1995). *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*. Bogotá: Si Editores.
- ROMERO, J. L. (1999). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- SAID, E. W. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate.
- SÁNCHEZ Á., R. (2009). Una mirada histórica a La ceiba de la memoria. En *Memoria sin guardianes*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- SARDUY, S. El barroco y el neobarroco. En M. C. Fernández. *América Latina en su literatura*. Paris: Unesco.
- SILVA, M. E. (2008). *Las novelas históricas de Germán Espinosa*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona. Bellatera.
- SULLÀ, E. (1996). *Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- TOMACHEVSKI, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal Editor.
- URIBE, G. (2005). Reflejo de la historia de la esclavitud en el relato de Nay y Sinar en la novela María. *Poligramas* 23, p. 239.
- VALENCIA, C. (2000). Changó el gran putas: mito, lenguaje y transgresión. *Revista de Ciencias Humanas*. Recuperado <http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev19/valencia.htm>
- VARGAS LLOSA, M. (2007). *Cien años de soledad. Realidad total, novela total*. En *Edición conmemorativa de Cien Años de Soledad*. Real Academia Española-Academias de la Lengua Española.
- _____. (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores.
- _____. (2006). *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Madrid: Alfaguara.
- _____. (2009). *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá: Alfaguara.
- VÁSQUEZ, J. G. (2007, febrero). El arte de la distorsión. *El malpensante*. Recuperado de http://elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=325&pag=4&size=n.
- WALCOTT, D. (1999). *Poesía*. Huerga y Fierro Editores.
- WHITE, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. México: Ediciones Paidós.
- ZAPATA, M. (1983). *Changó el gran putas*. Bogotá: Editorial Oveja negra.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Amaya, Víctor, 31, 33, 34.
Arguedas, José María, 17, 28.
Baena, Rafael, 48.
Bajtín, 132, 46.
Bell, Gustavo, 16.
Bretón, André, 108.
Camus, Albert, 29.
Carpentier, Alejo, 20,21,23,45,
46,47,87,88, 121,129,130,
131,133,134,136.
Carr, 38.
Carrasquilla, Tomás, 22, 45.
Carrera Damas, Germán, 61, 62,68.
Castillo, Ariel, 17, 20, 21,22, 23, 129.
Cepeda Zamudio, Álvaro, 28.
Césaire, Aimé, 29, 208,109, 110, 112,
121, 136.
Collazos, Edgar, 49.
Conrad, Joseph, 49.
Cruz Kronfly, Fernando, 47.
De Beauvoir, Simone, 29.
Del Castillo, Nicolás del, 51, 53,54,
55,59, 60, 63, 68,69.
De Granda, Germán, 51.
De las Casas, Bartolomé 52.
De Orta, Carlos, 54.
De Sandoval, Alonso, 49,52,54,56, 57,
59, 60, 63, 70, 71, 72, 74, 86, 89, 91,
93, 94, 102, 106, 126.
De Tagaste, Aurelio Agostino, 139.
Dostoievski, 132, 150.
Escalante, Aquiles, 74.
Escobar Giraldo, Octavio, 48.
Escobar, Augusto, 41, 42, 48, 116.
España, Gonzalo, 49.
Espinosa, Germán, 42, 47,48.
Fannon, 29.
Fargue, Léon Paul, 105.
Faulkner, William, 16, 21,127.
Figuroa, Cristo Rafael, 17, 87.
Flaubert, Gustave, 42,81, 107, 127.
Fraginals, Manuel Moreno, 24, 61,74,
136.
Freud, 126.
Fuentes, Carlos, 27, 37,46, 47.

Gallegos, Rómulo, 17,20.
 García Márquez, Eligio, 28, 30, 31, 34.
 García Márquez, Gabriel, 125,127,
 133,136.
 Gide, André, 98.
 Henao, Darío, 17, 22,23, 43, 122, 150.
 Herodoto, 37.
 Hirsh, Edwards, 110.
 Huizinga, 40.
 Isaacs, Jorge, 22.
 Jenofonte, 37.
 Jitrik, Noé, 41.
 Joyce, 126, 127, 130.
 Kafka, Franz, 117, 130.
 Losada, Alicia, 125.
 Lozano, Jorge, 40.
 Lukács, 41, 42, 44.
 Mann, Thomas, 126.
 Marcuse, Herbert, 30.
 Mariátegui, José Carlos, 29.
 Martínez, Fabio, 49.
 Molina, César Augusto, 110.
 Montoya, Pablo, 17, 21, 22, 23, 48,49.
 Morrison, Toni, 22.
 Mutis, Álvaro, 31,47.
 Mutis, Santiago, 31,146.
 Navarrete, María Cristina, 53,54,55,64,
 66, 71, 73, 74, 75, 76,78,79.
 Neruda, Pablo, 27,88.
 Ospina, William, 17, 48.
 Palacios, Arnoldo, 21.
 Pamuk, 49.
 Paz, Octavio, 91.
 Perse, Saint John, 136.
 Pineda Botero, Álvaro, 49.
 Price, Richard, 75.
 Prieto, Fernández, 43.
 Proust, 130.
 Ranke, 38.
 Ricoeur, 41.
 Rodríguez, Jaime Alejandro, 100, 133,
 134.
 Romero, José Luis, 41.
 Rulfo, Juan, 28.
 Sábato, Ernesto, 23, 30, 31, 33, 34, 45,
 121, 125, 126, 127, 131, 134, 136.
 Sartre, Jean Paul, 29.
 Serrano, Enrique, 48.
 Valtierra, Ángel, 52, 54, 71.
 Vargas Llosa, Mario, 40, 45, 47, 49, 50,
 81,85,94, 97,107, 125, 127, 132, 133.
 Vásquez, Juan Gabriel, 49, 50.
 Veyne, Paul, 42.
 Vidal, Antonino, 104, 136.
 Viñals, José,31, 32.
 Walcott, Derek, 105, 110, 111, 112, 136.
 Waugh, Patricia, 133.
 White, Hayden, 39.
 Williams, Raymond, 133.
 Zambrano, Marta, 115.
 Zapata Olivella, Manuel, 21, 22, 27,
 31, 48, 120, 121, 122, 123.



Universidad
del Valle

Programa ditorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co