



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

**Una novela que piensa: la reflexión
novelesca en *La ceiba de la memoria***

Miguel Ángel Castro Caballero

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Maestría en Estudios Literarios

Bogotá, D.C.

2019

Una novela que piensa: la reflexión novelesca en *La ceiba de la memoria*

Miguel Ángel Castro Caballero

Trabajo de profundización presentado como requisito parcial para optar al título de:
Magíster en Estudios Literarios

Directora:

Ph. D. Alejandra Jaramillo Morales

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Maestría en Estudios Literarios

Bogotá, D.C.

2019

A mis padres María Elisa y Miguel Arturo, por su amor y sacrificio durante los últimos diez años. A mi hermana, Tatiana, que soportó mis manías de viejo. A Lyam, el sol que iluminó nuestro hogar.

Como colega en la palabra a Alejandra Jaramillo: la literatura es la vida misma.

A la memoria de Roberto Burgos, quien en los últimos dos años se convirtió en un confidente y maestro de una pasión. A este enfermo de la letra, gracias.

“La letra salva” - Thomas Bledsoe.

“Ya escrito el libro lo que va quedando en ese ser que escribe no siempre es la felicidad, pero sí la percepción, el conocimiento de que si quiere ser escritor su vida es escribir”.

- Roberto Burgos Cantor, 1948-2018.

Agradecimientos

En los últimos veinte meses, la novela de Roberto Burgos se convirtió en una amiga que me apoyó en mis peores momentos. Empecé a leerla en una de crisis personal. La prosa de Roberto me mostró que el camino de las letras necesita de una pasión profunda, una convicción sin límites, un amor incondicional por la vida. Las siguientes páginas constituyen el testimonio de una parte de mi vida disfrazada bajo el discurso ritualista de la crítica literaria. Las reflexiones sobre *La ceiba* no habrían sido posibles sin una la fuerte creencia de que «la letra salva» y la literatura como un acto de libertad imaginativa.

A mis padres y hermana les debo su apoyo condicional. Sé que a veces no comprenden mi fe ciega en la literatura, pero confían y saben que me hace feliz seguirla. Las siguientes letras inician otra etapa más en mi vida. Y siendo fiel al proyecto literario de Roberto, me acompaña la incertidumbre, directa en el corazón...

A mi directora, Alejandra, quien ha sido cómplice de mis reflexiones sobre *La ceiba*. No podré olvidar fácilmente las palabras que Roberto llamaría como sentencia ética: hay que escribir, sin parar, a diario, si es posible, todos los días.

Resumen

Este ensayo propone un acercamiento a las reflexiones novelescas a partir de una lectura de la novela *La ceiba de la memoria*, del escritor colombiano Roberto Burgos Cantor. Para este fin, se reconstruyen las *metáforas que piensan* dentro de la obra y las principales características que constituyen la experiencia novelesca de la incertidumbre. Además, se quiere presentar la manera en que el proyecto literario del autor colombiano se aproxima a la propuesta estética del escritor Édouard Glissant. De este modo, la lectura ofrecida es una invitación para leer *La ceiba de la memoria* como una novela-ensayo y más allá de la interpretación que la crítica literaria hace de ella como novela histórica.

Palabras clave: Roberto Burgos, experiencia novelesca de la incertidumbre, poéticas del caos.

Abstract

This essay proposes an approach to the novelistic reflections from a reading of the novel *La ceiba de la memoria*, by the Colombian writer Roberto Burgos Cantor. For this purpose, it has reconstructed the metaphors that think inside the work and the active principles that constitute the fictional experience of uncertainty. In addition, we want to present the way in which the literary project of the Colombian author approaches the aesthetic proposal of the writer Édouard Glissant. In this way, the reading offered is an invitation to read *La ceiba de la memoria* as a novel-essay and beyond the interpretation that literary criticism makes of it as a historical novel.

Keywords: Roberto Burgos, experience fictional of uncertainty, poetics of chaos.

Contenido

Introducción. <i>La ceiba</i> más allá de la novela histórica	3
1. Thomas Bledsoe no puede escribir: sobre la experiencia novelesca de la incertidumbre.....	17
1.1 Los pensamientos a la deriva	21
1.2 Los principios de la experiencia novelesca de la realidad de palabras.	23
1.3 Un presente sin vínculos: la conversión literaria de Thomas.....	33
1.4 Los cantos mentirosos de sirena moribunda: la experiencia novelesca de la incertidumbre como manifestación de <i>las poéticas del caos</i>	43
2. La risa de Alonso de Sandoval: las potencias y límites de la poética de la incertidumbre.....	57
2.1 La poética sombría: contraste entre los estilo de Roberto Burgos y Alonso de Sandoval.....	58
2.2 Una verdad deslumbrante que hierde: la paradoja moral de Alonso de Sandoval. 64	
2.3 La ocasión única...y un dolor íntimo: la gracia poética del discurso delirante ...	71
2.4 La risa de Alonso: los límites de la poética de <i>La ceiba</i>	80
2.5 Más allá de las ficciones de archivo: los encuentros de la poética de Roberto Burgos y las <i>poéticas del caos</i> de Glissant	85
3. El Libro de horas de Dominica: sobre los horizontes narrativos de <i>La ceiba</i>	93
3.1 La posibilidad de escribirle una misiva a Su Majestad, la Reina: la formación literaria de Roberto Burgos	95
3.2 La escritura y la lectura en la poética de la incertidumbre de <i>La ceiba</i>	103
3.3 La <i>creolisación</i> , el mundo africano y el baúl-biblioteca.....	108
3.4 El conflicto entre la ambición y la libertad	114
3.5 La problematicidad de la escritura y la <i>voz</i> escrita.....	121
4. Conclusiones: un enfermo de las letras.....	129
5. Bibliografía.....	135

Introducción. *La ceiba* más allá de la novela histórica

En primer lugar, la mayoría de las ideas desarrolladas nacieron de la reflexión realizada al interior de los seminarios “Historia y Literatura” dictado por la profesora Alejandra Jaramillo durante el segundo semestre del 2017, y “Teoría de la historia literaria”, dictado por el profesor William Díaz durante el primer semestre del 2018. Por otro lado, este ensayo ha surgido de mi preocupación personal (más bien obsesiva) por el ejercicio crítico realizado por los escritores sobre su oficio. La reflexión crítica alrededor de los procesos de creación literaria permite profundizar en los presupuestos estéticos que acompañan la elaboración de textos narrativos. Además, al centrar la atención en la crítica literaria elaborada por los escritores, es posible reconocer sus concepciones sobre la literatura, sus sentidos estéticos sobre la creación literaria, los problemas estéticos-históricos desplegados y los mecanismos internos de su ficción. En últimas, la crítica literaria de los escritores permite una aproximación a los sentidos de su poética.

En el caso colombiano, la tradición de la crítica literaria moderna inicia a mediados del siglo XIX, unida a los debates religiosos (como la separación de la iglesia del Estado) y políticos (como el debate entre centralismo y federalismo) (Jiménez Panesso, 1992, p. 11). La crítica “se ponía al servicio de la causa política, como si se tratase de una servidumbre natural”. Dicha idea es descrita por David Jiménez en su obra *Historia de la crítica literaria en Colombia*, destacando el difícil proceso de autonomización de los críticos para deslindarse de las luchas partidistas de mediados del siglo XIX. El anterior proceso es iniciado por Baldomero Sanín Cano (1861-1957), considerado como el fundador de la crítica literaria moderna en Colombia, quien a través de sus valoraciones y juicios acerca de la literatura colombiana permitió el cuestionamiento de la tradición hispánica. Las palabras de David Jiménez le hacen justicia a su legado: “[Sanín Cano] reelabora lo que lee, lo incorpora al movimiento interior de sus propias inquietudes y lo transforma en algo original y vivo, proyectándolo sobre un nuevo contexto de preguntas y de búsquedas” (Jiménez Panesso,

1992, p. 123). Es así como la crítica literaria empieza su largo camino de autonomización por medio de la indagación de los problemas estéticos de las obras literarias.

Si bien la crítica literaria moderna en Colombia inicia con Sanín Cano, por el lado de los escritores y poetas, es José Asunción Silva (1865-1896) quien incorpora la crítica literaria al interior de su obra narrativa. Silva inaugura la tradición de los escritores-críticos en el país. Su novela *De sobremesa* “al mismo tiempo una deficiente novela y un admirable ensayo de reflexión crítica sobre la cultura moderna, es el testimonio más desgarrado de lo que significa la modernidad para un escritor latinoamericano” (Jiménez Panesso, 1992, p. 16); es especial porque incorpora el ejercicio de crítica literaria como un recurso dinamizador de la ficción: “[es el] ejemplo del autor moderno que incorpora la crítica dentro del propio proceso creativo, a la manera de Baudelaire” (Jiménez Panesso, 1992, p. 17).

Luego de Asunción Silva, la tradición de escritores-críticos puede seguirse a través de autores como Eduardo Castillo (1889-1938), Luis Tejada (1898-1924), Jorge Zalamea (1905-1969), Fernando Charry Lara (1920-2004) y Hernando Téllez (1908-1966), por nombrar los más destacados de la primera mitad del siglo XX. Considerando el amplio panorama de la literatura colombiana, han sido pocos los escritores colombianos que han dejado registro de sus reflexiones críticas de manera sistemática sobre su quehacer literario. La mayoría de la crítica se puede encontrar en revistas y suplementos culturales (como el Boletín bibliográfico del Banco de la República), revistas académicas, entrevistas y conferencias, y tal como lo hizo Asunción Silva, al interior de sus obras narrativas.

En los últimos treinta años la crítica literaria colombiana deja de ser visible en diarios y producciones editoriales, refugiándose en las revistas culturales y universitarias. Ante este panorama, la reflexión crítica de los escritores se ha abierto paso a través de sus obras. Pablo Montoya anota que esta decisión de los escritores de registrar sus reflexiones sobre la literatura se ha convertido en una tradición: “Otro lugar en donde aparece este tipo de crítica son los libros. Aunque pocos, si los comparamos con las novelas, los libros de cuento, crónica y poesía, estos son esenciales. Y lo son, entre otras cosas, porque representan una persistencia de la tradición de la crítica literaria ejercida por Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez, Hernando Valencia Goelkel, Ernesto Volkening y Fernando Charry Lara” (Arredondo Grisales, 2016). Ante la dispersión de la crítica literaria en revistas culturales y medios académicos, las novelas que en su interior funden el relato de ficción con la reflexión

crítica del ensayo literario, constituyen una especial excepcionalidad en un país donde predominan las novelas comerciales y el ejercicio de la crítica ha quedado marginado a los espacios académicos. La tradición abierta por José Asunción Silva se proyecta en autores contemporáneos como Pablo Montoya, William Ospina, Juan Gabriel Vásquez y Roberto Burgos Cantor, entre otros.

Dentro del panorama literario colombiano, una de las novelas en la cual se funde la ficción con la crítica literaria es *La ceiba de la memoria* (2007) del escritor cartagenero Roberto Burgos Cantor (1948-2018). Esta novela fue galardonada con el premio Casa de las Américas (2009) y finalista del Premio Rómulo Gallegos (2010). Además, la trayectoria de Roberto Burgos suma más de treinta años de producción narrativa¹, y lo convierte en uno de los escritores colombianos de mayor importancia en los últimos años. Dentro de su extensiva obra, *La ceiba de la memoria* se destaca por representar su momento de madurez literaria: es una novela compleja, polifónica y su prosa construye una narrativa poética para recrear el pasado colonial y el mundo de la esclavitud del siglo XVII. Simultáneamente hace una reflexión sobre la ética de la memoria, el horror, el sufrimiento humano y el oficio del escritor.

Los distintos abordajes críticos a *La ceiba de la memoria* se han caracterizado por presentar sus conexiones intertextuales con el ensayo de Alejo Carpentier (1967) *Problemática de la actual novela latinoamericana* (Castillo Mier, 2009) (Sánchez Ángel, 2009); señalar su propuesta experimental, compleja y polifónica, con la cual rompe con los esquemas tradicionales de la novela histórica (Montoya, 2009); identificar las morfologías textuales neobarrocas que constituyen la obra (Figueroa Sánchez, 2009); analizar la manera en la cual el yo narrativo es construido en la interioridad a través de la memoria personal de los personajes, y su relación con la modelación de los horrores históricos del siglo XVII y el siglo XX (Giraldo, 2009); y exponer las representaciones de la presencia africana al interior de la obra (Henao, 2010).

¹ Sus colecciones de cuentos: *Lo Amador* (1981/2001), *De gozos y desvelos* (1987), *Quiero es cantar* (1998), *Juegos de niños* (1999), *El secreto de Alicia* (2013) y *Orillas* (2019); sus novelas: *El patio de los tiempos perdidos* (1984), *El vuelo de la paloma* (1992), *Pavana de ángel* (1995), *Una siempre es la misma* (2009), *Ese silencio* (2010), *El médico del emperador y su hermano* (2015), *Ver lo que veo* (2017); y un relato testimonial: *Señas particulares* (2001).

De la crítica consultada sobre *La ceiba de la memoria*, es el libro *Raíces de la memoria* (2014) de Kevin Alexis García, quien sintetiza las anteriores reflexiones críticas sobre la novela. Avanza en la crítica que le precede al exponer las características metaficcionales dinamizadoras, dando cuenta de la máscara creada por Roberto Burgos para reflexionar sobre su ejercicio creativo: la denomina como “la omnipresente conciencia del autor”, por medio de la cual le permite a la obra “evidenciar su proceso de construcción, más allá de denotar su condición de artificio” (2014, p. 101). Además, García utiliza el concepto de “novela traslúcida” para exponer que en *La ceiba de la memoria* “se pueden identificar, a manera de espejo, el proceso creativo de Roberto Burgos” (p. 101). En unas cuantas páginas, sintetiza las características metaficcionales de *La ceiba*: “la novela traslúcida”, “la literatura como iluminadora de las huellas de las ausencias de la historia”, “el lenguaje como revelación y acontecimiento”, “la necesidad de construir una realidad ficcional con múltiples puntos de vista”, “la escritura como acontecimiento”, “la inspección de escenarios como metodología para la creación de una ficción” (p. 98-105). Su exposición se limita a nombrar y explicitar de forma somera dichos procesos en la novela, derivando sus conclusiones principalmente de la experiencia de Thomas Bledsoe. Al centrar el foco del análisis en dicho personaje, García tiene la virtud de presentar algunos de los mecanismos metaficcionales de *La ceiba*, pero su interpretación es limitada porque en la novela los personajes de Alonso de Sandoval y Dominica de Orellana también presentan reflexiones críticas sobre los procesos de escritura y son dejados de lado por García en su análisis. En las anteriores reflexiones, se despliegan las concepciones sobre la escritura, la lectura y el papel del novelista. De este modo, los mecanismos metaficcionales desarrollados en *La ceiba* son un horizonte interpretativo que los trabajos consultados señalan como una de las características fundamentales en la obra de Roberto Burgos. Mi punto de partida se ubica en este horizonte. Considero que, en la exposición de Kevin A. García, y en la mayoría de los trabajos críticos sobre *La ceiba*, la crítica no se ha detenido ni ha expuesto con atención la dinámica metaficcional cifrada en la novela.

Por tal motivo, el siguiente ensayo busca profundizar en los procesos creativos y mecanismos metaficcionales en *La ceiba*, al abordar en su integridad las reflexiones realizadas por los personajes de Thomas Bledsoe, Alonso de Sandoval y Dominica de Orellana. Considero que la atención a las reflexiones críticas de estos tres personajes permite

un mayor acercamiento a los procesos de metaficción y aproximarse a la poética de Roberto Burgos Cantor cifrada en *La ceiba de la memoria*.

En otras palabras, he leído a *La ceiba* como posibilidad creadora. Es una obra narrativa que alberga un programa estético. Sirve como cartografía literaria en la que se registran los debates sobre la creación literaria en Colombia, y por extensión en Latinoamérica. Y, sobre todo, implica reconocer la novela como una obra que se inscribe dentro de la tradición abierta por Asunción Silva de los escritores-críticos: novelas que fusionan la crítica con los mecanismos y procesos de la creación literaria.

El principal foco de análisis del ensayo es la indagación de las reflexiones críticas sobre los procesos de escritura a través de la ficción. Las preguntas guías en el proceso de lectura y escritura de cada uno de los capítulos fueron: ¿Qué clase de experiencia creadora se desarrolla a lo largo de *La ceiba*? ¿Cómo es modelada? ¿Cómo *La ceiba* define la escritura, el acto de escribir y el acto de leer? ¿Cuáles son los efectos de dicha experiencia creadora y cuáles son sus límites y potencialidades? ¿Cuáles son los horizontes narrativos contenidos en *La ceiba*? Desde la primera lectura que realicé de la novela de Roberto Burgos, ya hace más de dos años, la concebí como una máquina de relatos autoconsciente. Es una novela que piensa en cada instante en su propia condición de artificio y la búsqueda terca de aquella intuición, ha sido el principal móvil del siguiente ensayo.

Pienso que es importante señalar la anterior delimitación ya que mi interés en *La ceiba* no se limita a leerla como una novela histórica más. Los trabajos de Kevin A. García y Ricardo Sánchez Ángel tienen la virtud de presentar sus relaciones con la historia y abordarla a partir del género de la novela histórica. Por otra parte, las tesis de maestría consultadas se encargan de ubicar a *La ceiba* en el panorama literario de la nueva novela histórica (Gutiérrez Cárdenas, 2011), señalando que la obra de Burgos Cantor “a través de la metáfora y la construcción metahistórica logra reconstruir y constituir la imagen de la identidad caribeña” (2011, p. 66).

Lucía Gutiérrez identifica que “el proyecto escritural de Thomas Bledsoe está marcado por la incertidumbre, ya que a medida que va indagando va quitando los velos históricos que le hacen cambiar su rumbo escritural” (2011, p. 111). Además, afirma que dicho proyecto se construye a partir de la memoria. Aunque estoy parcialmente de acuerdo cuando dice que “[Thomas] comprende que la escritura es una aventura que requiere que el novelista se

abstenga de indagar el pasado con un propósito determinado” (2011, p. 115), su trabajo deja por fuera la mayoría de las reflexiones críticas sobre la escritura, no solo de Thomas Bledsoe, sino de las secciones de Alonso de Sandoval y Dominica de Orellana. Por otra parte, la experiencia de la incertidumbre es fundamental en el proyecto literario de *La ceiba* y en el siguiente ensayo se busca exponer los mecanismos usados por Roberto Burgos para su modelación.

Una de las tesis consultadas que plantea una poética en la obra de Roberto Burgos, ha sido escrita por Yuly Paola Martínez. Escribe: “atendiendo a las coincidencias que se cruzan entre las obras y las reflexiones que dicho entrecruce [el lenguaje, la memoria y el espacio] suscitó anteriormente, podría decirse que esa pluralidad de poéticas convergen en una poética del origen” (Martínez Sánchez, 2012, p. 62). De acuerdo con su interpretación, en *La ceiba* se despliega una poética del espacio, la memoria y el lenguaje, que se funden en la preocupación de Roberto Burgos por el origen: “la prosa poética que envuelve los relatos de este escritor surge ante la necesidad de fundar la autenticidad y el origen del lugar natal” (Martínez Sánchez, 2012, p. 62). Martínez concluye que “la memoria es un mecanismo primordial en la consolidación de la poética del origen que se ha propuesto en este documento” (Martínez Sánchez, 2012, p. 72). La anterior noción entra en contravía con los distintos pasajes en los cuales Thomas Bledsoe, Alonso de Sandoval y Dominica de Orellana se entregan al sentimiento del azar y la incertidumbre. Sus proyectos de escritura se fundan en este espacio y cualquier pregunta por una poética en *La ceiba* no pueden dejar de lado la pregunta por la incertidumbre porque constituye el núcleo del proyecto literario de Roberto Burgos Cantor.

Pero ¿Cómo *La ceiba* desemboca en la pregunta por la incertidumbre? ¿Cuáles son los caminos? ¿Existe un «camino» en la novela de Roberto Burgos si se considera que el azar es el móvil de *La ceiba*? Considero que Roberto Burgos ha dejado unas *huellas implícitas* de dicho trasegar y mi interés en las reflexiones críticas acerca de la creación literaria, no es más que una búsqueda de esos rastros. Usaré a partir de este momento el término *reflexiones novelescas* para agrupar las tesis, ideas, relaciones y preguntas sobre la creación literaria realizadas por el autor, en este caso por Roberto Burgos. Me interesa establecer las redes intertextuales de dichas reflexiones novelescas. Las redes son brevemente expuestas por Kevin Alexis García y Ariel Castillo Mier, al señalar el diálogo entre *La ceiba* y la propuesta

estética de Alejo Carpentier en su ensayo *Problemática de la actual novela latinoamericana*. Las relaciones y diálogos son más profundos de lo que aparece a primera vista, ya que la novela de Roberto Burgos dialoga críticamente con las propuestas latinoamericanas y europeas sobre la creación literaria. *La ceiba de la memoria* dialoga con los programas estéticos de Ernesto Sábato, Alejo Carpentier, Luisa Valenzuela, Milan Kundera, pero sobre todo, con el proyecto literario de Édouard Glissant. En cada capítulo señalaré los puntos de contacto entre el proyecto de novela de Roberto Burgos y el proyecto literario de Glissant denominado como *poéticas del caos*.

El horizonte interpretativo acerca de la escritura planteada en el ensayo posee un límite y considero esencial señalarlo: la crítica de la creación se ciñe exclusivamente a las reflexiones novelescas contenidas en los proyectos de escritura de Thomas Bledsoe, Alonso de Sandoval y Dominica de Orellana. Uno de los criterios para seleccionar estos tres personajes ha sido la presencia de un proyecto de escritura en cada uno: el manuscrito de novela en Bledsoe, la posdata a *De Instauranda* en Alonso de Sandoval y las cartas y el Libro de Horas en Dominica de Orellana. Son tres proyectos de escritura referenciados a lo largo de la novela y que contienen la mayor parte de las reflexiones novelescas que permiten acercarse a la poética de Roberto Burgos. Por este criterio, no me centro en el personaje sin nombre que viaja con su hijo por los campos de concentración en Europa. En sus respectivas secciones se reflexiona mayoritariamente sobre la memoria y el horror, pero no se manifiesta un proyecto de escritura como en los tres personajes objeto de este ensayo.

Por lo anterior, tampoco me centro en los personajes de Benkos Biohó y Analia Tu-Bari dado que en sus secciones predominan reflexiones sobre el horror y el papel de la memoria. Las posibilidades expresivas de la oralidad constituyen uno de los pilares del proyecto literario de Roberto Burgos, y en los textos consultados se ha señalado que la potencia narrativa de *La ceiba* se condensa en las voces de Benkos y Analia. Sólo que, para llegar a esta cuestión, he decidido modelar el camino de lo escrito a lo oral, y exponer los mecanismos usados por Roberto Burgos para situar su ficción en la tensión establecida entre el discurso escrito y el discurso oral. Por tal razón, no quiero dejar la impresión que le estoy restando importancia a la voz, así como de sus relaciones con la creación literaria. En el ensayo llegaré de manera irremediable a la pregunta por la oralidad, por la voz y será en el tercer capítulo “El Libro de Horas de Dominica de Orellana”, el espacio adecuado para

plantear las tensiones entre lo escrito y lo oral como uno de los horizontes literarios de *La ceiba*.

A partir de lo anterior, la perspectiva propuesta en el proyecto es la siguiente: indagar en las reflexiones novelescas acerca de los procesos de escritura en *La ceiba de la memoria*. Centrar la atención en la escritura implica realizar una serie de preguntas iniciales: ¿Qué es la escritura? ¿Qué la hace *literaria*? ¿Para qué escribir? ¿Qué lleva a los escritores a realizar la crítica de su oficio? Para comenzar, la escritura puede definirse como un proceso complejo ya que implica una profunda relación con nuestros procesos cognitivos (Vásquez Rodríguez, 2015, p. 545). En el caso de la escritura literaria, es un trabajo artesanal porque involucra un tratamiento particular con las palabras, y en general con el lenguaje. La “materia prima” de la literatura es el lenguaje. Aprender sus usos y transformaciones conlleva un trabajo de acercamiento e intimidad, de desdoblamiento y descubrimientos de la interioridad humana. Por tal razón, escribir ficciones puede pensarse como un modo mediante el cual se profundiza en las zonas desconocidas del conocimiento y experiencia humana. Luisa Valenzuela compara a la escritura como una brújula que nunca apunta al norte, “el punto que oficia de sol invisible”, “el ojo del huracán” (2003, p. 13); para permitir develar secretos y explorar los límites de lo simbólico (p. 15). La reflexión sobre la escritura literaria es abordada por los escritores y escritoras a través de dos formas: la metaficción y la crítica literaria.

La metaficción² es una forma narrativa en la cual los escritores reflexionan sobre su *quehacer* y exploran los mecanismos, límites y posibilidades de la ficción a través de la ficción. El caso de la crítica literaria es especial porque no todos los escritores o escritoras

² El término de metaficción es usado para denominar una clase de literatura posmoderna caracterizada por la autoconciencia y autorreflexividad (Ardila, 2009, p. 39), de modo que las obras de ficción de forma consciente llaman la atención por su condición de artificio, los procesos de representación y sus relaciones con la realidad. La metaficción como modalidad de discurso indaga sobre las posibilidades y condiciones de sí misma. Para los fines del proyecto la entendemos en un sentido amplio: es la reflexión consciente de los límites y posibilidades de la ficción por medio de la ficción. Para profundizar en el tema, ver: Patricia Cifre Wibrow, *Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos* (2005); Domingo Ródenas de Moya, *La metaficción sin alternativa: un sumario* (2005); Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* (1984); y Francisco Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea* (2003).

(según sea el caso), han transitado hacia la crítica o el ensayo literario. Por tal motivo, los escritores que simultáneamente son críticos literarios constituyen casos de suma importancia porque al llevar a la práctica sus reflexiones teóricas, el escritor-crítico da un paso más allá de los datos por el crítico literario que no escribe ficción: esboza el campo de acción de su estilo literario y plantea su posición dentro de la tradición. Considerar las reflexiones del escritor-crítico sobre su *quehacer* y sus posibilidades de creación (este es el caso de Roberto Burgos), como punto de partida, permite descubrir las distintas relaciones configuradoras de su poética.

La escritora Leyla Perrone-Moisés en su libro *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* (1998) indaga sobre las reflexiones de la crítica literaria de los escritores-críticos por medio del concepto de “retrato falado”: su crítica es constante y sus estilos se encuadran dentro de las vanguardias del siglo XX; presentan la preocupación pedagógica o pragmática por el lenguaje; son políglotas, cosmopolitas, escriben sobre literaturas de otros países y ejercen la actividad de la traducción. Por medio de la actividad crítica, los escritores-críticos confirman y seleccionan valores literarios, juzgan los estilos y dejan ver sus preferencias literarias.

La crítica de los escritores es importante porque puede considerarse como un trabajo de pedagogía literaria. En ella explicitan su voz y dejan ver sus experiencias de lectura; dirigen sus fuerzas para cuestionar o validar las normas estéticas del canon literario. El escritor-crítico permite la continuidad de las trayectorias literarias que considere afines a su proyecto estético. Además, su labor crítica actualiza a los clásicos, abre zonas de litigio con las tradiciones y construye su lugar de enunciación en el campo literario. Por medio de esta perspectiva, es posible ahondar y reelaborar las historias literarias que, siguiendo a Ricardo Piglia, son elaboradas no por la crítica, sino por los escritores porque “la historia literaria es un efecto de la lucha de poéticas” (Viereck, 1992, p. 130).

A partir de lo anterior, Roberto Burgos Cantor puede considerarse como un escritor-crítico: su obra narrativa constituida por novelas y cuentos es acompañada por una labor de crítica literaria. Su texto testimonial *Señas Particulares* (2001) y la compilación de sus textos críticos en el libro *Memoria sin guardianes* (2009), reúnen las principales preocupaciones del escritor cartagenero sobre su *quehacer* literario. Se considera a sí mismo un escritor que no sigue las leyes del padre: “los escritores a los que estoy unido por circunstancias de

tiempo y de lecturas, como tanto jóvenes de entonces, escogimos el jubiloso suicidio de negar la tradición” (2009, p. 100). En sus ensayos se puede apreciar algunas de sus preocupaciones tales como la relación de la violencia con la tradición literaria colombiana, la poesía en la formación del novelista y el ejercicio de la libertad y la imaginación. Las meditaciones de Roberto Burgos sobre su oficio no son exclusivas de sus ensayos. En su novela *La ceiba de la memoria*, las reflexiones sobre la escritura y el papel del novelista están incrustadas a lo largo de las acciones y descripciones de los personajes de Thomas Bledsoe, Alonso de Sandoval y Dominica de Orellana.

El recurso literario de fundir la reflexión crítica en la composición misma de la obra es denominado por Kundera como *reflexión novelesca*. Este término es usado por el escritor checo para referirse al recurso literario de la nueva tradición abierta por Musil y Broch en el siglo XX. Kundera se pregunta si es válido para un novelista usar sus tesis y opiniones para la composición de la obra, dado que este recurso va en contra de la relatividad de las verdades humanas, negaría la polifonía y hasta cierto punto, demuestra las carencias artísticas del escritor. Sin embargo, su respuesta es negativa:

[Musil y Broch] abriendo una gran puerta de par en par, introdujeron el pensamiento en la novela como jamás nadie había hecho antes de ellos. [...] Integrar en una novela una reflexión intelectualmente tan exigente y convertirla, de manera tan bella y musical, en parte indisoluble de la composición es una de las innovaciones más ambiciosas a las que un novelista se haya atrevido en la época del arte moderno (Kundera, 2005, pp. 88–89).

Las tesis, reflexiones, digresiones, meditaciones e ideas del escritor están incrustadas en la novela y hacen parte integral de la composición. De modo que las reflexiones novelescas están presentes “incluso cuando el novelista cuenta una acción o cuando describe un rostro” (Kundera, 2005, p. 89). La nueva tradición a la que Kundera hace referencia la denomina *novelas que piensan* y se caracteriza por el uso del recurso literario de la reflexión novelesca. Teniendo como fondo este planteamiento, el siguiente ensayo considera que *La ceiba de la memoria* hace parte de esta tradición literaria de las *novelas que piensan*. En los ejemplos descritos de Musil y Broch, Kundera muestra que el contenido de dichas reflexiones son múltiples: el amor, el sexo y la política. En el caso de *La ceiba*, las reflexiones novelescas escogidas para el análisis constituyen ideas sobre la creación literaria, el papel del novelista,

la escritura y la lectura. Las tesis sobre la escritura literaria de Roberto Burgos se hallan fundidas en su composición y en su conjunto configuran el juego metaficcional de la novela.

La indagación por las reflexiones novelescas sobre los procesos de creación y escritura contenidos en *La ceiba* conlleva un reto teórico y metodológico que consiste en precisar las herramientas que permitan acercarse de forma adecuada a los planteamientos críticos contenidos en la novela de Roberto Burgos. En primer término, al centrarse en las tesis del autor puede argumentarse que la lectura adoptada es de carácter esencialista: se reduce la pluralidad que caracteriza al género novelesco porque lo fundamental se integra en las reflexiones del novelista. Sin embargo, esta idea no puede estar más alejada de lo que significa la reflexión novelesca para la novela. Kundera reconoce una complejidad en dicho recurso y permite el ahondamiento de descubrimientos: “la omnipresencia del pensamiento no le ha quitado a la novela su carácter de novela; ha enriquecido su forma y ampliado inmensamente el terreno de lo que *sólo puede descubrir y decir la novela*” (Kundera, 2005, p. 91). Este rastro intelectual del autor fundido en la ficción convierte a la novela en un testimonio sumamente singular e íntimo, recordándonos que detrás del texto literario hay siempre un rostro humano. Y como humanos, somos seres contradictorios e inestables, abocados a los avatares del tiempo y el espacio. En consecuencia, las reflexiones novelescas en *La ceiba* no son armónicas y se encuentran en constante tensión y contradicción unas con las otras.

En segundo término, es importante señalar la relación de las reflexiones novelescas y los tres proyectos de escritura seleccionados para el análisis en *La ceiba*. Thomas Bledsoe es un escritor de mediados del siglo XX y se relata cómo concibe y concreta su manuscrito de novela; Alonso de Sandoval es un cura del siglo XVII y se relata cómo en medio de sus últimas horas, concibe la idea de escribir una posdata a su tratado religioso *De Instauranda*, escrito años atrás; y Dominica de Orellana es la esposa de un funcionario del imperio español, que viaja y se establece en Cartagena de Indias durante el siglo XVII y concibe la idea de escribirle una carta a la Reina, además de llevar una especie de diario personal, el Libro de Horas.

Es un error metodológico considerar las reflexiones novelescas de los tres personajes por separado, sin tener en cuenta que ellos son a su vez una representación ficcional del proceso

de escritura: un proceso fragmentario, sin una hoja de ruta preestablecida y con múltiples direcciones para el fin propuesto: escribir, y con efectos opuestos en los tres casos. La atención sobre el recurso de la reflexión novelesca constituye una de las bases metodológicas del siguiente ensayo. A su vez, es uno de los errores metodológicos de Kevin A. García en su estudio sobre *La ceiba* y de la mayoría de la crítica literaria consultada. El siguiente paso es delimitar los espacios abordados por dichas reflexiones de los procesos de escritura sin perder de vista la dimensión crítica inscrita en cada uno de los proyectos.

Al fijarme en las reflexiones novelescas sobre los procesos de escritura de Thomas Bledsoe, Alonso de Sandoval y Dominica de Orellana, elaboré el siguiente marco de lectura:

1. Identificar las nociones estéticas al interior de sus momentos de reflexión y abstracción.
2. Establecer los sentimientos, recuerdos y sensaciones que acompañaron los instantes de reflexión novelesca.
3. Establecer las circunstancias espaciales en las cuales las reflexiones novelescas se despliegan.
4. Evaluar las conclusiones a las que cada personaje llega luego de sus momentos de reflexión sobre la escritura.
5. Analizar las relaciones entre sus reflexiones novelescas y los presupuestos críticos de algunos escritores latinoamericanos y que gracias los registros testimoniales proporcionados por Roberto Burgos, se encuentran en el centro de sus preocupaciones estéticas.
6. Exponer los diálogos intertextuales contenidos en las reflexiones novelescas cuando sea necesario para su interpretación.

El anterior marco permite caracterizar los proyectos de escritura de los tres personajes. Al hacer explícito sus reflexiones novelescas, se busca entender las condiciones y los sentidos de la poética contenida en *La ceiba*, para luego analizarlas en su relación con la tradición literaria.

Entiendo la tradición literaria a partir de la conceptualización hecha por Raymond Williams: una fuerza cultural selectiva, “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (1997, p. 137).

Su postura permite entender las coacciones operativas en las cuales un pasado cultural ejerce presión sobre las prácticas e ideas producidas en los horizontes imaginativos, tales como la literatura.

Para finalizar este apartado, es de suma importancia definir la concepción sobre la escritura literaria. Un primer acercamiento permite definirla como experiencia. En ella se “enriquecerá las posibilidades culturales de la percepción y se extenderá hacia la experiencia de la legibilidad o la ilegibilidad del mundo, revelando la complejidad de la apetencia del comprender humano” (Bravo, 2009, p. 43). La escritura posee una relación con la pregunta y la duda, por eso es una experiencia en la que aflora el pensamiento crítico (Bravo, 2009, p. 48). Como experiencia inventiva permite ahondar y reflexionar sobre las posibilidades de la existencia humana. La escritura es experiencia comprensiva en la que se proyecta y se indaga las posibilidades de habitar en el mundo, las posibilidades de ser de los otros y las relaciones existenciales consigo mismo (Heidegger, 1993, p. 167). En su texto *Escritura y secreto*, Luisa Valenzuela expone la polisemia alrededor de la escritura: tejido, exploración de lo inefable, brújula sin norte, consciencia de los sueños, entre otras. La escritura literaria, bajo su perspectiva, está relacionada con el secreto: misterio, enigma, una región contradictoria. La naturaleza de la escritura es la contradicción misma. Para los fines de este proyecto, me interesa entender la escritura como máscara (2003, p. 80). El escritor por medio de la ficción construye un rostro que los transforma en una especie de médium, en un pararrayos. No es “él” o “ella”, quien habla sino son los “espíritus” o las resonancias de las fuerzas del mundo quienes hablan a través del cuerpo y alma del escritor. En concordancia con la manera en que Nietzsche entiende la fuerza dionisiaca en la obra de arte, el escritor elabora una máscara en la cual es “redimido ya de su voluntad individual” y se convierte en *medium*, en “genio del mundo, que expresa simbólicamente su dolor primordial” (Nietzsche, 1981, p. 64).

Diferentes máscaras son construidas por la escritura. Los escritores van con ellas al campo de lucha de la historia literaria, cifran en ella sus experiencias de vida, las lecturas realizadas a través de los años y sus reflexiones sobre el mundo y la vida. En suma, en la escritura buscan posicionar su propuesta estética, su proyecto literario. De modo que, en *La ceiba de la memoria*, están esbozadas tres máscaras en las cuales Roberto Burgos se desdobra a sí mismo, reflexiona críticamente sobre la escritura de ficción, sus posibilidades, límites y

contradicciones. Al interior de *La ceiba* se encuentra cifrada una experiencia creadora caracterizada por la pasión y transformación vital de quienes asumen el riesgo de dejarse arrastrar por las corrientes de la creación literaria. La escritura sigue un rumbo sin destino. Es como un huracán en medio del océano; es difícil establecer la dirección y los efectos de sus vientos en las islas. En *La ceiba, la incertidumbre se constituye como la experiencia creadora del proyecto literario de Roberto Burgos*.

1. Thomas Bledsoe no puede escribir: sobre la experiencia novelesca de la incertidumbre

“Y como en todas las grandes novelas se cuenta la historia de una conversión”.
(Ricardo Piglia, *Formas Breves*)

Las ocho secciones que conforman la historia de Thomas Bledsoe en *La ceiba de la memoria*, presentan a un escritor huraño, con insomnio, una leve adicción al café y aislado del mundo. Se encuentra en Roma, posiblemente en la década de los cincuenta del siglo XX (la narración no arroja datos precisos), escribiendo un manuscrito sobre la vida de Pedro Claver. Durante su estancia en Roma, recuerda el viaje realizado a Cartagena y las discusiones con sus amigos Alekos Basilio Laska y Roberto Antonio de años atrás. Aquellos recuerdos vienen y van a lo largo de la narración, no poseen un orden lineal y están mezclados con sus reflexiones constantes sobre el manuscrito. El propósito del siguiente capítulo es reconstruir la *conversión literaria* que Thomas Bledsoe tiene consigo mismo a lo largo de la novela. El uso del término *conversión* se toma en el sentido de transformar(se) en algo y no en un sentido religioso (el paso de un sistema de creencias a otro). La conversión literaria se refiere a la transformación padecida por Thomas Bledsoe y que lo lleva a cuestionar sus nociones estéticas preexistentes. Es decir, la conversión se entenderá como *experiencia*.

Como consecuencia de la perspectiva mencionada en el anterior párrafo, la lectura adoptada pretende presentar lo que llamaré como *experiencia novelesca de la incertidumbre*. Para precisar este término, quiero nuevamente detenerme en las ideas sobre la escritura de la introducción. Planteaba que la escritura se puede entender como experiencia inventiva, se relaciona con la pregunta, la duda y el pensamiento crítico. ¿Pero que significa que la escritura se considere como *experiencia*? Atrás escribí una respuesta parcial: proyección de las posibilidades de habitar en el mundo. Pero también significa *novedad, sorpresa,*

imprevisibilidad, aprendizaje, formación. Quiero retomar las nociones de Mèlich y Gadamer para ampliar lo que va a entenderse por *experiencia* de aquí en adelante. La ciencia y la filosofía moderna han hablado del anterior término y lo han confundido con el de «experimento». Se ha cometido el error de “objetivar la experiencia hasta dejarla libre de historia” (Mèlich, 2010, p. 127) (Mèlich, 2011, p. 62) (Gadamer, 2003, p. 421). El método científico es un claro ejemplo de la confusión: la experiencia se debe controlar, borrarle toda huella de subjetividad, reducir el azar para poder repetir las acciones en cualesquiera otras condiciones. Desde este punto de vista, una experiencia no es válida a menos que se pueda confirmar.

La objetividad del experimento garantiza que la experiencia deje de concebirse como un modo de conocimiento inferior. Gadamer y Mèlich están en contra de esta perspectiva. Para ellos, la experiencia que se tiene del mundo es ineludible e irrevocablemente una experiencia de la contingencia, “de la indisponibilidad, de la fragilidad y de la vulnerabilidad” (Mèlich, 2011, p. 57). Para Gadamer, “la verdadera experiencia es siempre negativa. Cuando hacemos una experiencia con un objeto nuevo esto quiero decir que hasta ahora no habíamos visto correctamente las cosas y que es ahora cuando por fin nos damos cuenta de cómo son” (Gadamer, 2003, p. 428). Por medio de la experiencia se adquieren conocimientos que no tienen la pretensión de convertirse en saberes absolutos. Al contrario, se conoce los límites del poder y la razón planificadora; se adquiere la consciencia de que no existen puntos de referencias fijos e inmutables en los asuntos humanos.

Si se admite que el ser humano es un ser de experiencias, se acepta por extensión que es *fracaso*. Es decir, “las experiencias presuponen necesariamente que se defrauden muchas expectativas, pues sólo se adquiere a través de decepciones” (Gadamer, 2003, p. 432). La existencia humana trae expectativas que jamás se realizaran completamente. La experiencia está estrechamente relacionada con la decepción y dicha negatividad fundamental es su esencia. *Existe experiencia cuando se padece el rompimiento de alguna expectativa.* Desarticula, es irruptora, trae perplejidad a nuestras vidas, es dolorosa y angustiante. Por tales motivos para Gadamer y Mèlich, es una de las formas que adopta la presencia de la finitud (Mèlich, 2010, p. 130) (Gadamer, 2003, p. 433). Tomar consciencia de la finitud humana permite comprender que ninguna experiencia es definitiva. Las encaramos y aprendemos de ellas, teniendo presente que estamos abiertos a nuevas experiencias porque

“hay futuro, posibilidad de ser de otro modo, posibilidad de transformación [y de deformación] [...] por eso esa posibilidad de ser no es una posibilidad de ser algo o alguien definitivamente” (Mèlich, 2011, p. 69). La posibilidad de apertura a nuevas experiencias que a su vez son imprevisibles e intempestivas, trae consigo entender que el saber adquirido es cambiante, mutable, temporal y contextual. Además, las experiencias no se viven, se *padecen*, lo que provoca transformaciones vitales en quienes transitan por una de ellas.

Ahora bien, ¿Cómo se transmite el conocimiento que se ha padecido en medio de una experiencia? A través del lenguaje literario. Lo poético, lo estético, *lo novelesco*, en cualquiera de sus formas literarias, la escritura permite transmitir y dar testimonio de la singularidad de la experiencia padecida; los límites, inseguridades, cuestionamientos y ambigüedades de la condición humana se transmiten a través de la escritura.

Teniendo en cuenta el anterior trasfondo, puedo exponer lo que se entenderá como *experiencia novelesca de la incertidumbre*. Partir de la experiencia trae consigo admitir que la vida humana es ambigua, contingente, sin puntos fijos o apoyos estables, siempre abierta a lo imprevisible. Cuando se padece dolorosamente la fragilidad y la angustia de no tener la certeza de lo que sigue, ahora que las expectativas del proyecto planteado han sido destruidas, se adquiere un tipo de *conocimiento* distinto al proporcionado por la razón lógica, más bien impuro, ambiguo, claroscuro, inseguro y sumamente inestable. Este tránsito experiencial y su saber adquirido es lo que Kundera comprende bajo el término del *espíritu de la novela*. Cuando habla de “La desprestigiada herencia de Cervantes”, expone que la novela nace en un mundo sin Dios, un lugar sin verdades absolutas ni jueces supremos que determinen el bien y el mal (Kundera, 2004, p. 15). Se comprende con Cervantes, dice Kundera, al mundo como ambigüedad, se confrontan un sin número de verdades relativas que se contradicen y la única certeza poseída es *la sabiduría de lo incierto*, lo azaroso, lo que pertenece al mundo de la incertidumbre.

Esta experiencia de lo incierto permite abrirse a nuevos descubrimientos de la existencia, a nuevas conquistas del ser, y este camino es lo que Kundera califica como el *espíritu de la novela*. Entonces, si una experiencia es *novelesca*, lo es debido a que el saber adquirido en el tránsito experiencial pertenece al mundo de la incertidumbre, de la complejidad, de la ambigüedad, de la contradicción, es decir, es humano.

La experiencia novelesca de la incertidumbre es el nombre que usaré para caracterizar a la poética cifrada en *La ceiba de la memoria*. Las relaciones, tensiones y contradicciones al interior de las reflexiones novelescas de los personajes de Thomas Bledsoe, Alonso de Sandoval y Dominica de Orellana, muestran este padecimiento y tránsito experiencial que desemboca en una transformación vital de los personajes, quienes adquieren un saber propio de la experiencia novelesca. El proyecto literario en *La ceiba* se caracteriza por la incertidumbre de los proyectos de escritura y en los siguientes capítulos mi intención es mostrar las implicaciones que trae esta experiencia y así, comprender su poética.

El objetivo de este capítulo es la reconstrucción de la conversión literaria que Thomas Bledsoe padece a lo largo de sus ocho secciones. Esta experiencia es cercana a lo que Édouard Glissant denominó *poéticas del caos*. Fue esbozada en la serie de conferencias reunidas bajo el título de *Introducción a una poética de lo diverso* (2002). La transformación del carácter de Thomas Bledsoe y las reflexiones novelescas presentan un modo de pensar estético en el cual se cuestionan los paradigmas de esencialismo y universalismo moderno que dentro de la tradición literaria colombiana y latinoamericana aún se constituyen como marcos de referencia. Glissant señala la necesidad de revisar los principios que constituyen los pensamientos de sistema (modernos y occidentales), para liberarnos de ellos y soñar con nuevos objetos literarios que nos permitan “escapar de las antiguas firmezas, de los antiguos encierros, de todo lo que nos ha venido encauzando” (Glissant, 2002, p. 95). A lo largo del capítulo se dirigirá la atención en los puntos de contacto entre *la experiencia novelesca de la incertidumbre* y las *poéticas del caos* propuestas por Glissant. Más que presentar sus coincidencias, se plantea un diálogo entre las dos apuestas literarias.

Una de las tesis interpretativas es que las reflexiones novelescas están relacionadas con los proyectos de escritura y en el caso de Thomas Bledsoe, con su manuscrito de novela sobre Pedro Claver. Para ubicar dichas reflexiones, me detendré en lo que denominaré *metáforas que piensan*. Este término es usado por Milan Kundera (2005) para caracterizar a las metáforas que se usan bajo el recurso de la reflexión novelesca. Es decir, son metáforas que contienen las tesis intelectuales del autor pero se destacan, porque están estrechamente vinculadas con la vida de los personajes, dichas metáforas “se [nutren] y [justifican] por la vida de los personajes” (Kundera, 2005, p. 90).

Las metáforas que integran la reflexión novelesca en Thomas Bledsoe son cuatro: *la realidad de palabras, los pensamientos a la deriva, un presente sin vínculos y los cantos mentirosos de sirena moribunda*. En su conjunto, integran la historia de su conversión literaria.

1.1 Los pensamientos a la deriva

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. Los acontecimientos más cercanos le resultaban distantes, de difícil alcance, intocables. (Burgos Cantor, 2007, p. 13)

Las primeras líneas de la novela presentan la imagen de Thomas en medio de su trabajo. El fragmento muestra los rasgos generales de la narración concerniente a este personaje: una voz objetiva y omnipresente nos habla de Thomas usando tiempos verbales en pasado; las palabras “*sumergido*”, “*mantenían*” y “*parecían*” ubican al lector y da a entender que su manuscrito lo ha estado presionando durante varias semanas. La escena es construida de tal manera que envuelve a Thomas, haciendo énfasis en que los documentos leídos para el manuscrito lo han atrapado y el resultado en su mente son los pensamientos a la deriva. No interesa el exterior de la habitación, no se profundiza en ello. El foco se encuentra en la mente de Thomas: los documentos “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”. Gracias a la descripción, sabemos que su mente se encuentra en caos. El desorden en su cabeza también se expresa físicamente (“un montón de notas breves, sin organizar”), y aquellos pensamientos a la deriva lo sumen en un estado de desconexión con la realidad cotidiana. La imagen de agua estancada (empozada) para describir esa sensación en su conciencia muestra su desosiego, desaliento y pesadez.

Surge una pregunta: ¿Cuáles son esos “pensamientos a la deriva” que mantienen a Thomas en ese estado? Esta es la primera *metáfora que piensa* y aparece en las primeras líneas de la novela de Roberto Burgos. Una primera lectura de esta sección de la novela (páginas 13-17) muestra a Thomas abatido, desanimado, con mucho desgano, sin hambre; baja por las escaleras de la Trinitá dei Monti y se siente desorientado, no lo satisface nada. Se encuentra

en un café-bar donde descansa de sus jornadas. ¿Qué le ha sucedido a Thomas para llegar a este estado de ánimo? Ha finalizado el manuscrito, la novela sobre Pedro Claver la mantiene en su cajón y no se la ha dejado ver a nadie (p. 16). Su estancia en Roma está a punto de finalizar y en lugar de sentirse alegre, “una tenue infelicidad lo indispuso al darse cuenta de que las ganas de festejar por haber concluido la investigación y la estadía no se manifestaba” (p. 16).

Los pensamientos a la deriva es una metáfora para caracterizar, no solamente el estado de ánimo de Thomas, sino especialmente, su estado mental al finalizar una novela. Dentro de la temporalidad de las ocho secciones, el primer capítulo es el final: logró terminar el manuscrito, pero su estado de ánimo es desabrido. Escribir lo llevó a un punto de desorientación y desánimo con la vida. Todavía le preocupa la trama, los personajes, los espacios físicos, entre otras cosas, pero no se siente capaz de modificar el texto. Roberto Burgos presenta en este capítulo la *experiencia novelesca* de un escritor justo después de haber culminado su obra. Padece desorientación y desánimo. Una duda generalizada cubre cada una de sus zonas mentales. Se siente sin rumbo, como si el cerebro hiciera lo posible para olvidar el manuscrito de la novela, pero fracasa en su intento.

La experiencia novelesca de Thomas Bledsoe la integran tres *metáforas que piensan*. *Los pensamientos a la deriva* es la primera de ellas. Las otras dos se construirán a lo largo de las siguientes secciones correspondientes a este personaje. Sin embargo, como se señala en el párrafo anterior, esta experiencia es el *resultado*, es el punto de llegada del novelista. ¿Cuál es el *inicio*? El primer capítulo también nos habla de otra experiencia. La novela sobre Pedro Claver no es su primera aventura literaria. En la década de los treinta, escribe una novela bajo el título de *El sol sale para todos*, una obra sobre el conflicto social mexicano alrededor de la producción petrolera. Tenía clara una posición acerca del lenguaje y la literatura, pero la narración describe que hay otra cosa: algo se ha desajustado en su interior; hay un cambio en las experiencias de Thomas. El siguiente fragmento permite ver con claridad el problema.

[...] 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.

Ahora lo había atrapado un presente sin vínculos, una actualidad incesante, precedera en su suceder, que no significa nada más allá de su provisoria fugacidad. Leyó: “la letra salva”. (2007, pp. 15–16)

Puede leerse una tensión entre su experiencia previa, la “*realidad de palabras*”, y una nueva, “*un presente sin vínculos*”. Este párrafo arroja otras dos *metáforas que piensan*. El punto de inicio, la experiencia novelesca previa la integra la metáfora de la *realidad de palabras*. Por el contrario, la metáfora de *un presente sin vínculos* hace parte al igual que *los pensamientos a la deriva*, de la experiencia novelesca actual. En ella se ha sumergido para escribir la novela sobre Pedro Claver. La historia de Thomas Bledsoe en *La ceiba de la memoria* es la historia de su conversión literaria, el tránsito de una experiencia novelesca a otra. Como se anotó anteriormente, el tránsito experiencial viene acompañado por la apertura a nuevas experiencias. De modo que el paso de la experiencia de *la realidad de palabras* hacia *un presente sin vínculos* es lo que la narración nos irá contando a lo largo de la novela. Gran parte de su desánimo y desgano por la vida se encuentra relacionado por la conversión. Es el momento de caracterizar la experiencia novelesca previa, el *inicio* de su transformación. De modo que en un primer momento me detendré en el análisis de su metáfora correspondiente, para luego señalar sus relaciones cercanas con la tradición histórica de la novela. Las ideas sobre la novela de Carpentier, Kundera y Rancière permiten iluminar las reflexiones de Thomas. Después volveré al momento actual con el análisis de las tres metáforas en su conjunto.

1.2 Los principios de la experiencia novelesca de la realidad de palabras.

El narrador cuenta que Thomas posee un cuaderno de apuntes. Tiene cien páginas, lo mantiene guardado en su chaqueta. En él se hallan consignados las “consideraciones, preguntas, conjeturas” de los años previos a su estancia en Roma, cuando estuvo en Cartagena. Este cuaderno es importante porque allí se encuentran registradas las ideas que sostienen la experiencia previa. Lo abre al azar y lee: “Los seres en la tierra están condenados a ser los mismos. Apenas cambian de máscaras. ¿Cuál será su rostro?” (p. 15). Este fragmento es una consideración sobre las esencias de los seres humanos. “Condenados a ser

los mismos”, y a pesar de los cambios y transformaciones, el ser humano contiene en su interior algo inmutable, en su fondo es el mismo; la palabra “condenado” aumenta el sentido: es irremediable, un castigo “ser lo mismo”. Bajo esta lógica, el rostro es la esencia; se oculta tras la máscara. Conocer ese rostro es la manera de llegar a la verdad, es decir, llegar a su esencia. Pero ¿Cuál es dicha esencia?, o en palabras de Thomas, ¿Cuál es ese rostro y cómo el novelista puede acceder a él?

La cita consignada en el cuaderno de Thomas, entabla un intertexto y diálogo interesante con Alejo Carpentier, en especial con su ensayo *Problemática de la actual novela latinoamericana* (1987). Ariel Castillo ya había señalado su conexión, destacando la forma en que Roberto Burgos ilumina los contextos raciales, económicos, étnicos, políticos, burgueses, de distancia y proporción, de desajustes cronológicos, culturales, culinarios, de iluminación e ideológicos, de la Cartagena de Indias del siglo XVII (Castillo Mier, 2009, pp. 238–239). En su texto, la virtud de Roberto Burgos fue seguir al pie de la letra el programa estético planteado por don Alejo Carpentier en aquel año de 1967. A partir de una llana asociación de formas y colores, Ariel Castillo hace notar que la ceiba (como árbol) también está presente su ensayo y a través de ella se desarrolla una reflexión sobre “la dificultad para el novelista americano cuando quiere designar una realidad que no figura en el imaginario universal” (2009, p. 237). La ceiba, un árbol nativo de las selvas americanas, con “un aspecto de columna rostral [...], adusto y solitario, como sacado de otras edades, sagrado por el linaje,” (Carpentier, 1987, p. 24); además de hacer parte del título de la obra de Roberto Burgos, es la metáfora que le permite a Ariel Castillo explicar cómo *La ceiba de la memoria* “es una muestra de las posibilidades de la literatura en relación con la historia, de su capacidad, como *pedía* Carpentier, para trascender la narración y apropiarse de los contextos” (2009, p. 249). El problema central de su crítica es que apenas apunta a las capas superficiales del diálogo intertextual con el ensayo: Carpentier establece una lista de tareas para los novelistas latinoamericanos y Roberto Burgos, como un buen alumno, las satisface.

En lugar de concentrarme en que, si cumple o no la lista de tareas de los contextos, quiero señalar los encuentros y distancias en las interpretaciones de las esencias que los novelistas buscan en sus obras. Además de los contextos, Carpentier señala lo que debe ser la tarea fundamental del novelista latinoamericano: llegar a lo hondo de las cosas, a lo realmente

trascendental (1987, p. 10). En la realidad observada por el novelista se encuentran un sinnúmero de fuerzas profundas (p. 12), una serie de principios activos, unas constantes fisionómicas ignoradas por la tradición literaria en el continente. Los novelistas latinoamericanos (para 1967, no especifica cuáles) no han sido capaces de llegar a las esencias profundas de las cosas. Esta es la clave de una gran novela y reconoce que tampoco ha sido capaz de observarlas: “me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación” (1987, p. 11).

Las esencias (como lo trascendental, la verdad, lo universal) permanecen ocultas, invisibles, están latentes y son de difícil acceso para novelistas no entrenados en el arte de la paciencia y observación. Lo interesante en la visión esencialista-trascendental de Carpentier es su relación cultural dentro del contexto americano: existen “supervivencias de animismo, creencias, prácticas, muy antiguas, a veces de un origen cultural sumamente respetable, que nos ayuda a enlazar ciertas realidades presentes con esencias culturales remotas, cuya existencia nos vincula con lo universal-sin-tiempo” (1987, p. 17). Lo realmente esencial y oculto a simple vista, son relaciones inmutables, “muy antiguas”, y el novelista tiene la tarea de desentrañarlas, de captar lo profundo en su cotidianidad y presentar la relación universal contenida en sus ámbitos locales. El ejemplo de Carpentier para explicar esta idea es el trovador popular, analfabeto y venezolano, en cuyo canto se encuentran las historias de Carlomagno y la ruina de Troya.

¿Cómo emergen las esencias profundas? Carpentier habla del acto de nombrar: “resulta que ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que *nombrarlo* todo –todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto– para situarlo en lo universal” (1987, p. 25). El *nombre*, la disposición de las palabras usadas por el novelista, es la realidad simbólica de la esencia. *Nombrar* es el uso del lenguaje a disposición para mostrar una existencia con el más mínimo detalle. Y para Carpentier es fundamental esta operación ya que, en su consideración, las fuerzas profundas de Latinoamérica no han salido a la luz, están latentes, ocultas bajo la superficie. En consecuencia, nombrar es simultáneamente revelación: la esencia sale a la luz por intermediación del novelista.

El resultado de esta visión esencialista en la experiencia novelesca es la concepción de la novela latinoamericana como un instrumento de indagación mediante el cual sus realidades se hacen universales (salen a la luz sus esencias culturales) “por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal” (1987, p. 26). Además, mantiene una relación próxima a las tradiciones literarias francesas señaladas por Milan Kundera y Jacques Rancière. En su libro de ensayos, *El Telón*, Kundera rescata la siguiente cita de Flaubert, a propósito de las críticas negativas recibidas por su obra, *Madame Bovary*:

Flaubert le contesta que nunca quiso hacer crítica ni sátira. No escribe sus novelas para manifestar sus opiniones a sus lectores. Algo muy distinto lo alienta: «Siempre me he esforzado por llegar al alma de las cosas...». Su respuesta lo muestra con claridad: el verdadero tema del malentendido... [es] la pregunta acerca de qué es la novela. (2005, p. 78)

«*Je me suis toujours efforcé d'aller dans l'âme des choses*». La novela para Kundera tiene que llegar a “l'âme des choses”, hacia aquellos sentidos ocultos, escondidos en las fronteras del conocimiento humano. La anécdota de Flaubert es utilizada aquí para mostrar una característica en la larga tradición histórica de la novela: sus valores descubren nuevas zonas de la condición humana hasta entonces desconocidas. Las grandes novelas guardan en su composición invenciones. Otra cita traída por Kundera, esta vez del novelista inglés Henry Fielding (1707-1754), permite observar la relación singular entre los descubrimientos de las esencias y los valores novelescos:

“una invención novelesca es, pues, un acto de conocimiento que Fielding define como «penetrar rápida y sagazmente en la **verdadera esencia** de todo lo que es objeto de nuestra contemplación» («a quick and sagacious penetration into the true essence of the all objects of our contemplation») (2005, p. 19).

El alegato de Carpentier se ubica dentro de la historia de la novela, es la continuidad y traducción de las ideas elaboradas por Fielding en el siglo XVIII y Flaubert en el siglo XIX. Cambia el lenguaje: “the true essence”, “l'âme des choses”, “lo realmente trascendental”, “el rostro tras la máscara”; pero el sentido novelesco perdura: descubrir las esencias de los asuntos humanos. La cita de Thomas Bledsoe en aquel cuaderno de cien páginas adquiere un nuevo sentido a la luz de la tradición histórica de la novela señalada por Kundera: es una nueva traducción, una nueva reinterpretación de la tradición. Las marcas de esa condena están ocultas bajo las máscaras y Thomas desea ver los rostros bajo ellas; las esencias, las

fuerzas profundas, están resguardadas y él como novelista escribe para verlas porque allí se encuentra las verdades humanas. Sin embargo, como se describirá más adelante, la visión de las esencias en Thomas es problemática por las ideas abstractas y morales que se encuentran como móviles de su experiencia novelesca.

Luego de leer la nota en su cuaderno de cien páginas, Thomas recordó la inspiración lejana cuando escribió *El sol sale para todos*. Consideraba “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” (2007, p. 15). En esta primera reflexión, se concibe una lengua emergente, ella surge simultáneamente con la realidad. Thomas percibe un vínculo inseparable entre ambas nociones. Dicho lenguaje está construido de “gritos y silencios, de olvidos y memorias, balbuceos y llanto”. Nótese el juego de tres parejas: la primera hace referencia a una dimensión audible, son dos extremos, entre el aullido y el mutismo; la segunda hace referencia a una dimensión temporal, entre lo que se pierde del todo y lo que se recuerda; la tercera hace referencia a una dimensión previa al lenguaje, los “balbuceos y llantos” hacen recordar la experiencia de un bebé en sus primeros pasos para aprehender y expresar las palabras de su entorno familiar.

Como resultado, Thomas percibe el lenguaje como una construcción frágil, marcado entre los extremos de lo audible, la memoria y lo que todavía no es lenguaje. Aun así, hay palabras en dichas dimensiones y las imágenes siguientes “emblemas, árboles, tierras, casas, frutas, corrientes de agua, mareas y oleaje de bajamar”, permite entender que la percepción de Thomas ha alcanzado un grado de sensibilidad por encima de lo común. Por esto puede expresar en palabras del lenguaje cotidiano esos silencios, gritos, balbuceos y olvidos.

Consideremos ahora la siguiente parte de la reflexión de Thomas, en la que se concluye su experiencia novelesca previa a la novela de Pedro Claver: “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). Las palabras percibidas en esa corriente frágil del lenguaje, en esta cita

no poseen equivalencia, es decir, son singulares; guardan en su interior una historia propia y, por último, tienen la capacidad de *nombrar*. La vigilia y el sueño señalan una experiencia fronteriza entre lo onírico y la lucidez de la noche, pero Thomas percibe que las palabras pueden nombrar sin importar en cuál de las dos experiencias uno se encuentre. La siguiente frase de la reflexión es el intertexto más directo con el ensayo de Carpentier tratado en párrafos anteriores: si las palabras son esencias, en consecuencia, la *realidad de palabras* es a su vez, una *realidad de esencias*, donde están los nombres de las cosas de la realidad exterior. Un ejemplo permite ver con claridad la relación expuesta por Thomas: la palabra “roca” contiene una historia, nombra un objeto de la realidad física –una formación de elementos químicos que como resultado producen un material mineral– pero además de nombrar a ese objeto exterior, la palabra “r-o-c-a” contiene la esencia de todas las demás rocas del mundo físico, de modo que su sonido nos remite a una su imagen mental.

Con el ejemplo anterior, entendemos como la palabra le confiere una existencia a la esencia. Las palabras “roca”, “casa”, “emblema”, “mareas”, además de agrupar los nombres conferidos a una serie de fenómenos, en el pensamiento de Thomas, sintetizan una existencia, es decir, la palabra le otorga un lugar dentro de la realidad simbólica del lenguaje. Esta capacidad de conferir una existencia es el poder de revelación en la acción de *nombrar*.

Aunque sean cercanas las reflexiones de Thomas a las de Carpentier, existen algunos distanciamientos. El primero, las esencias en Carpentier mantienen una relación profunda con los contextos culturales (1987, p. 17). Segundo, las esencias y su existencia nos vinculan con lo universal-europeo. Estas dos ideas son centrales en su ensayo, como se puede leer en la siguiente cita:

Pero cuando el Quijote dirige a los cabreros el discurso famoso, reconocemos en sus palabras un fragmento de *Los trabajos y los días*, de Hesíodo. Sentimos la presencia greco-mediterránea en su verbo de muy añejas resonancias –como don Fernando Ortiz halló en el Cahngó de la *santería* cubana una auténtica repercusión mítica y formal del *Labrii* de Creta (cabeza coronada por un hacha doble, atributos metálicos, semejantes funciones) sincretizadas con la Santa Bárbara del santoral cristiano” (1987, p. 21)

Las esencias en Carpentier remiten a fondos culturales universales, pero esto no significa que se remita a conceptos. Existe relaciones culturales universalizantes que unen de una u

otra manera a los pueblos del mundo. En la cita vincula al Quijote con Hesíodo, a la santería cubana con la antigua isla de Creta. Por el contrario, en la reflexión de Thomas no aparece en ningún momento un vínculo tan estrecho con lo universal ni la esencia es vista como principio activo de las culturas. Reconoce una relación que está más allá del sentido y lenguaje común, pero su noción sobre las esencias no lleva consigo una relación contextual tan marcada, es más abstracta a pesar de entender que cada lengua contiene su propia historia. Ahora bien, comparten Thomas y Carpentier la noción del *nombrar* como poder de revelación, pero se alejan en la interpretación que le confieren a este poder. Carpentier ve en la revelación una operación que lleva a cabo el novelista para descubrir fuerzas y relaciones, en últimas, las esencias ignoradas por la tradición literaria. La vincula con el poder de establecer lazos con lo universal, en otras palabras, nombrar es revelar los lazos universales del continente americano y sus relaciones con la cultura occidental. Thomas únicamente relaciona la revelación y el acto de nombrar como operaciones que confieren una existencia a la esencia. En su reflexión se abandona el interés de pensar lo universal con la cultura y sus contextos.

¿Qué puede explicar esta distancia tan marcada con Carpentier? Quizá la respuesta puede encontrarse en la historia personal de Thomas. Roberto Burgos proporciona algunos datos para esta conjetura. El novelista Thomas Bledsoe casi no tiene amigos. Maneja el inglés como el español para escribir. Los últimos años viajó por el mar Caribe, allí conoció a su amigo Alekos. Vivió en la década de los cuarenta en Cartagena de Indias donde se hizo amigo de un profesor llamado Roberto Antonio. Es un novelista americano sin muchos amigos, separado. A lo largo de las ocho secciones sabemos muy poco de su pasado remoto ni es una preocupación de Roberto Burgos hablar sobre los proyectos de Thomas a excepción del manuscrito de la novela. Es un novelista sin lazos con alguna comunidad o cultura particular.

En contraste, Carpentier reivindica la cultura americana, ve en ella un espacio potencial para expresar relaciones con lo universal. Como novelista le interesan las relaciones entre dos o más culturas, los núcleos compartidos a través de las esencias, pero no abandona la reflexión americanista ni desconoce su posición como novelista latinoamericano.

La experiencia novelesca de Thomas antes de emprender la escritura de la novela sobre la vida de Pedro Claver, se caracteriza por una reflexión sin interés alguno por los contextos culturales ni sus vínculos con lo universal. Sus nociones sobre las esencias y el poder de revelación de la palabra lo sitúan como un novelista con una visión abstracta del lenguaje. En las siguientes páginas estableceré los principios y aspectos problemáticos de su experiencia que la denomino la *realidad de esencias*.

En cuanto a los principios señalo cuatro: el trabajo del lenguaje como artesanía que no es sagrada, la vida entendida como vínculos diáfanos, la escritura novelesca como aventura y la ficción como un mecanismo constructor de certezas y fines nobles.

Llegar a las esencias de las cosas necesita de un trabajo de artesano. Thomas es consciente de la elaboración que requiere una novela. Escribir es un trabajo y establece una analogía entre la escritura y la fabricación de artesanías: “trabajar el lenguaje hasta que no sea más que palabras talladas que echan raíces en el espíritu de la época” (2007, p. 16). Esta noción singular del lenguaje tiene su origen en la tradición literaria francesa. En su libro *La palabra muda*, Jacques Rancière expone las contradicciones internas de las corrientes literarias francesas durante el siglo XIX. Una de estas corrientes concibe al lenguaje literario como expresión de su época y es la poesía (y no tanto la novela) el espacio en el cual las fuerzas del espíritu, la sociedad y sus instituciones sociales, son expresadas a cabalidad. En consecuencia, la literatura “expresa la sociedad ocupándose de sí misma, es decir, de la manera como las palabras contienen un mundo” (Rancière, 2009, p. 62). En esta tradición, la poesía es concebida como un modo de lenguaje, autónomo, con la característica fundamental de hacer emerger sus potencias sagradas. Así mismo, Rancière nota un desdoblamiento en el lenguaje autodenominado poético: un objeto se desdobla a sí mismo, es decir, manifiesta su esencia (2009, p. 55).

La consecuencia histórica de este paradigma es que toda cosa es susceptible de ser poética. Sólo hace falta el trabajo de artesano, quien talla el lenguaje como madera de pino para hacer emerger sus potencias sagradas, para hacer emerger la poesía contenida en su interior. Thomas no es ajeno a estos planteamientos, pero se puede apreciar una distancia. Coincide en el desdoblamiento del lenguaje para hacer emerger las esencias (argumento tratado páginas atrás) pero no las considera elementos sagrados. Sin embargo, Roberto Burgos en

un texto previo a *La ceiba de la memoria*, hace una reflexión cercana a esta noción del lenguaje como potencia poética cuando recuerda la noche en la que decide de una vez por todas seguir su vocación literaria. Después de escuchar una conferencia sobre Alexander Puskhin, un librero, se llamaba Gustavo Cogollo, le presentó al poeta argentino José Viñals. Caminaron por el centro de Bogotá. Llegó la noche y siguieron hablando en compañía de varias copas de alcohol:

Me permite rememorar que esa noche yo vi los instantes en que el poeta se dejaba ir al pozo de las revelaciones, y sin arrojar monedas contaba los deseos radicales, los destellos de una poética que removía y fundaba más allá de las palabras, de las imágenes, y de la música que adormece las potencias de la vida para amarrarlas a sus servidumbres. En medio del voltaje de ese diálogo [...] Sentí que una comunicación, con sus estaciones de complicidad [...] había llegado discreta y sin anuncio como un don. (Burgos Cantor, 2011, p. 79)

En la cita se aprecia la experiencia de la sensibilidad poética. La conversación con Viñals fue una revelación para Roberto Burgos, describe en detalle lo que hace la poesía en su mente: ver los instantes de destello de una poética que remueve y funda más allá de las palabras y adormece las potencias de la vida. La poesía le llega como un don y páginas después cuenta que, gracias a ese encuentro con José Viñals, decide escribir su libro de cuentos *Lo amador*. Causa extrañeza que en Thomas no se exprese la fuerza de la revelación poética tal como la rememora Roberto Burgos y que permanezcan ocultas en su experiencia novelesca el candor de las potencias de la vida. Thomas se considera novelista, pero ¿escribir una novela lo convierte automáticamente en un auténtico novelista? Puede aprenderse la técnica para tallar las palabras, pero *lo realmente trascendental* se mantiene oculto, latente en la vida de Thomas. ¿Entonces quiere decir que existen experiencias novelescas más auténticas que otras? Cada experiencia novelesca es singular y concreta, pero eso no quiere decir que existan unas “buenas y otras peores”. El foco de atención tiene que ser cuáles son los límites y posibilidades que cada experiencia novelesca le ofrece al novelista. Este primer principio de la *realidad de esencias* mantiene una relación con la tradición literaria francesa de la poesía como expresión de las potencias sagradas de la vida, pero sin sentir como tal el candor de lo poético. Recordemos además que, en la consideración sobre las esencias, se abandona la relación con lo universal; es una esencia abstracta, revelación de una realidad más allá del lenguaje. Por esto la *realidad de esencias* es una experiencia novelesca

contradictoria: apela a tallar al lenguaje, con la esperanza de hundir en las raíces el espíritu de la época, pero no es suficiente porque abandona las relaciones universales y el candor poético de lo sagrado.

La situación no mejora cuando el narrador cuenta que Thomas no se ha detenido a reflexionar sobre su quehacer como novelista:

Cuando desembarcaron el puerto de Cartagena de Indias, él se había resistido a indagar sobre su intuición de escritor y apenas le respondía a Alekos Basilio Laska, cuando intentaba precisar su interés, que lo mejor de escribir ficciones consistía en el sentimiento de aventura que parte sin designio y concede las gracias o las desventuras de ir revelando un misterio. (2007, p. 90)

La respuesta de Thomas es genérica ante las insistencias de Alekos. Representa un lugar común dentro de la tradición de la historia de la novela. “Escribo porque me atrae la aventura, los misterios”. Además, su visión de la vida no contradice su respuesta, la refuerza: “Ambos compartían una especie de indiferencia ante los sucesos de la vida diaria. No era muestra de indolencia. Se proponían concebir la vida como un vínculo diáfano que no se enrareciera con un culto desmedido al misterio” (2007, p. 54). Lo diáfano muestra que para Thomas la vida no posee dudas, al contrario, es clara, visible, con muchas certezas; es un gran salón iluminado donde la luz llega a cada rincón, sin obstáculos. La insistencia en el misterio es ese picante para que la vida no se torne aburrida.

En suma, tenemos tres principios: tallar el lenguaje sin el candor poético, un sentimiento de aventura y la consideración diáfana de la vida. El último de ellos nos lo transmite otra anécdota. En el café-bar Thomas observa a un compañero de mesa. Al parecer es músico porque está escribiendo sobre una partitura. En ese preciso instante Thomas recuerda los sentimientos predominantes en su antigua experiencia: “En su novela mexicana, tras cada palabra que ponía, encontraba un impulso de justicia y se le relevaban secretos del corazón humano al someterlo a las tensiones insoportables entre el ideal social y la realización individual” (2007, p. 328). Thomas recuerda su estado de gracia, la inspiración en su pecho, el fluir de palabras y la cadena de revelaciones. Sin contradecir su visión diáfana de la vida, Thomas ve con claridad las revelaciones de la ficción: la justicia, los corazones de los hombres, las verdades de la realidad.

En pocas palabras, su novela mexicana sobre el conflicto petrolero fue escrita siguiendo una intuición: a pesar de las virtudes o lo desconocido sin nombre, la pureza del corazón humano era de confiar. Es la *certeza* lo que en últimas encierra la experiencia novelesca de *la realidad de palabras*. Thomas considera que las sociedades se resguardan en metas, en propósitos; son mecanismos de protección para anclar las dudas de los seres humanos. *La certeza de una meta* “le parecía adecuada y si las acciones se encaminan a ese bien, a esa meta, a esa salida, cada ser humano sería bueno, derrotaría la maldad, o la desviación innecesaria. *Una finalidad buena ennoblecía al hombre*” (2007, p. 328). Su experiencia novelesca termina siendo un alegato moral: cada ser humano es bueno cuando sus acciones son encaminadas hacia esa meta.

Es así como *la realidad de esencias* es una experiencia novelesca abstracta (revelación de esencias sin el candor poético ni vínculo cultural), moral (busca los fines nobles del corazón humano) y guiada por la intuición diáfana de las certezas dentro de los asuntos humanos. Los problemas para Thomas aparecen cuando se propone escribir sobre la vida de Pedro Claver. Pensó que el único destino posible para los sacerdotes era la santidad (2007, p. 90), como lo establece los principios mencionados con anterioridad. Pero su nuevo proyecto lo llevaría a otra experiencia, en la que las dudas y las incertidumbres se convierten en el motor de su escritura.

1.3 Un presente sin vínculos: la conversión literaria de Thomas

Recapitulando lo dicho hasta el momento, se ha presentado su experiencia novelesca de *la realidad de esencias* como el punto de inicio de la historia de Thomas Bledsoe. Las ocho secciones correspondientes a sus reflexiones en *La ceiba* no respetan una secuencia lineal. La primera de ellas (páginas 13-17) nos anticipa el desenlace de los problemas de Thomas ya que ha finalizado su manuscrito en Roma. Pero en la última sección (páginas 404-409), que a su vez es el último capítulo de la novela, Thomas se encuentra preparando maletas en Cartagena de Indias, su investigación sobre Pedro Claver continuará en Roma; es decir, esta sección es el punto de inicio de la secuencia, pero Roberto Burgos lo ha puesto como capítulo final con la intención de mostrar que las reflexiones y cambios en su experiencia novelesca empezaron durante su estadía en Cartagena.

El primer capítulo y el último se conectan por la aparición concreta de la nueva experiencia. Ella hará grietas en *la realidad de esencias*, destruyendo los principios anotados anteriormente. Como se verá a continuación, la conversión provoca en el estado de ánimo de Thomas una serie de sentimientos y sensaciones abismales conforme se adentra en la vida de Pedro Claver. En Roma se sedimentan y crecen los cambios en su conciencia como lo vemos en la siguiente cita: “Ahora lo había atrapado un presente sin vínculos, una actualidad incesante, precedera en su suceder, que no significa nada más allá de su provisoria fugacidad. Leyó: «la letra salva»” (2007, pp. 15–16). Las lecturas de los últimos meses han provocado que la certeza de los fines nobles desapareciera en el proceso. No sabe qué es con exactitud su nueva experiencia. En esta sección quiero caracterizar los rasgos generales y particulares de la experiencia novelesca *un presente sin vínculos* y sus diálogos con la historia de la novela. La anterior experiencia constituye la potencia literaria en la novela de Roberto Burgos. *Un presente sin vínculos* no es solamente la experiencia novelesca de Thomas, también constituye la autoconsciencia y reflexión crítica de su proyecto literario, cuyos principios son próximos a *las poéticas del caos* de Glissant. Existe una especie de «teoría» de la novela concebida por Roberto Burgos y se encuentra cifrada a lo largo de las reflexiones y sensaciones de Thomas. Se presentarán las tres *metáforas que piensan* constitutivas de la experiencia novelesca actual: *los pensamientos a la deriva*, *un presente sin vínculos* y *los cantos mentirosos de sirena moribunda*.

Los cambios en los estados de ánimo de Thomas son la clave para la interpretación de la metáfora de *los pensamientos a la deriva*. Su desánimo lo configuran estados de infelicidad, desorientación, desgano, insomnio, pero en especial, de desasosiego. Es un contraste bastante fuerte con su experiencia previa, en la cual predominaban la inspiración y un estado de gracia (tenue alegría). A través de su estado de ánimo se descubre a un novelista *frágil*, y en particular, la imagen de un *ser humano finito, vulnerable y corpóreo*. En primera instancia, cuando se habla del ser humano como finito y vulnerable, se reconoce las amenazas y peligros alrededor de nuestra condición: “en un universo humano no hay ni puede haber resguardo absoluto o salvación plena” (Mèlich, 2010, p. 13). La vida humana es frágil, nuestro destino es la muerte, que es la única certeza de todas. En Thomas se manifiesta la finitud humana a través de sus estados de ánimo y también cuando el lector se entera de su fallecimiento. Otro de los personajes dentro de *La ceiba*, lo conforman la pareja

de un padre y su hijo, quienes están de viaje por los campos de concentración durante la década de los noventa del siglo XX. En el último capítulo correspondiente a su sección (páginas 397-403), padre e hijo han llegado a Roma. Ambos se encuentran frente al edificio donde Thomas vivió los últimos cuarenta años de su vida:

En veinte minutos llegamos y una carroza funeraria empieza a alejarse. La conserje está en la reja de entrada y te saluda. Señala la carroza y dice que el americano del 3 C ha muerto. Hace cuatro días. Repite: hace cuatro días. Y se pone, desconsolada, las manos en las mejillas. Nadie lo conoce. Vinieron del consulado. Apenas ayer puse su correspondencia al correo. La enviaba a Panamá. Allá ni sabrán que murió. Qué calamidad.

Miré las casillas del correo. La 3 C tenía escrito en el cartón: Bledsoe.

La portera había seguido mi mirada y dijo: no le escribían mucho. A veces de Cartagena de Indias. Era un caballero. Amable. De pocas palabras. (Burgos Cantor, 2007, pp. 402-403)

La escena es reveladora por dos cosas: nos enteramos de que Thomas después de enviarle su novela a Alekos, decidió quedarse a vivir en Roma, alejado de cualquier vínculo familiar y es el cierre de su historia, uno tan definitivo que no podía ser menos que la muerte. Ahora las ocho secciones de Thomas en *La ceiba* tienen que comprenderse bajo este sentido de la finitud. Vivió más de sesenta años, la mayor parte de ellos en solitario y el momento más tenso y difícil de su vida fue cuando se dispuso a escribir una novela sobre la vida de Pedro Claver. Queda en un descomunal silencio lo que fue la vida de Thomas luego de terminar la novela. Hay algunos indicios para pensar que después de escribirla decidió no volver a publicar ninguna otra. Manifiesta que no puede escribir (p. 315, 387), un deseo de abandono lo atrapa y el olvido de lo leído sobre Pedro Claver, lo seduce. El «culpable» de la situación es el sentimiento de finitud. Mèlich lo detalla como un morir viviendo, es decir, “tan pronto como un hombre entra en la vida ya es bastante viejo como para morir” (2010, p. 182). La muerte no llega al final de la vida humana, está *presente* en cada instante, es insuperable, intrínseca, irremediable. En consecuencia, el *morir* de Thomas no es su fallecimiento, como lo vemos en la cita, sino que a lo largo de su narración se despliega dicha experiencia y va dejando rastros en la escritura y es fundamental en su formación como novelista.

El desasosiego, el insomnio y el desgano durante su estadía en Roma, son síntomas que algo está muriendo en su interior. Este *morir* es una muerte en primera persona (Mèlich, 2010, p. 188), es decir, una muerte íntima, que lleva a la nada, “es seguramente fuente de angustia”

(Jankélévitch, 2002, p. 35). Es una virtud de Roberto Burgos modelar en detalle la finitud de la experiencia novelesca de Thomas en relación a esta forma de morir: se levanta en las mañanas y se encuentra desorientado (2007, p. 13), no puede soñar, se siente inerme e indefenso (p. 15), ofuscado, se levanta a media noche a revisar los motivos de la novela (p. 55), cuando llueve siente que se diluye en el espacio (p. 58), sus sentidos se agudizan y el frío recorre su pecho como el humo del cigarro a través de su mirada, “percibió que la desazón que lo corroía no se manifestaba como una intranquilidad sino se deslizaba como una ausencia de motivos, ese desvanecerse repentino de las causas, y le costaba aceptar que no era indiferencia” (p. 129). Roberto Burgos por medio de la modelación de su intimidad y sensaciones, realiza un retrato existencial de la nueva experiencia novelesca. La metáfora *los pensamientos a la deriva* es una imagen potente para sintetizar el estado mental de vacío y desasosiego de Thomas. No hay puntos de apoyo, las certezas del pasado son sustituidas por sensaciones de desolación y corrosión en el ánimo, sentimientos súbitos que le secan el alma, como se observa en el siguiente fragmento: “su ancla hecha de lo que estaba escribiendo se desprendía de él y ahí quedaba en un estar sin estar” (p. 129).

La sensación de sentirse a la deriva fue el primer síntoma de su conversión y aparece en Cartagena cuando caminaba por sus calles. En ese instante tiene que recostarse sobre un portón para no perder el equilibrio. El estilo de la narración se transforma cuando Thomas padece esta nueva experiencia. En el ejemplo del portón, se recuesta y el espacio oscila levemente. Cada detalle pasa a un primer plano, las palabras se usan para capturar el rastro del tiempo. Cada vestigio temporal se suspende por un instante el ritmo llevado por la historia de Thomas y es la percepción espacio-temporal de aquel portón lo que le interesa intensificar a Roberto Burgos:

Se recostaba entonces a uno de los portones enormes, lamidos por el salitre, cerrados por los años y años desde el último comerciante próspero, el último Virrey, el último Inquisidor, el último Gobernador, el último Visitador Real, el último caballero pirata, la última grandeza que traspasó con su magnificencia esos portales y hoy con la acumulación de basuras compactas: tierras y arenas, papeles, tapas de lata, orines, excrementos, plumones de aves, hilos, empaques de cartón, acuñados en el borde que daba al piso. Los portones tachonados de botones y emblemas, de llamadores, todos de bronce cubierto de la capa verde del óxido. Las cerraduras y las bisagras continuaban su disolución de siglos. Gusanos de metal. (2007, pp. 129-130).

La transformación en el estilo, como se aprecia en el fragmento, constituye la puesta en práctica de una *estética y sensorialidad barroca*, la cual caracteriza el discurso narrativo de la novela de Roberto Burgos. ¿En qué consiste? Los sentidos y percepciones se potencian, “se trenzan y pliegan entre sí para establecer sensaciones secretas entre seres y las cosas, o para enmarcar personas, lugares y sitios que, en su condición transitoria devienen en instantes eternizados” (Figuroa Sánchez, 2009, pp. 146–147). Además, se utilizan dos morfologías textuales de una estética neobarroca: el ritmo irregular por medio de un orden repetitivo y la figura del collage por medio de los fragmentos. El recurso de la repetición tiene el fin de cruzar los ritmos para producir una matriz de sentido (Figuroa Sánchez, 2008, pp. 103–114) en la que se destruye la idea de armonía y orden. El portón en este caso se recubre con las distintas dignidades que quizá lo tocaron, así deja de ser una simple puerta para transformarse en una huella visible del paso de la historia. En torno al collage, tiene el fin de crear una disonancia, establecer “contigüidades insólitas y las superposiciones aleatorias” (2008, p. 107) para presentar una disparidad de lo real. En la cita son las basuras junto con los orines, latas, excrementos, botones, hilos, emblemas y papeles, yuxtapuestos en conjunto lo que produce un efecto de exceso en la percepción de Thomas sobre el portón. De modo que se crea un contraste entre la dignidad histórica y las basuras, una muestra del irremediable paso del tiempo en Cartagena de Indias.

Deseo subrayar la relación entre la aparición del sentido de finitud y las posteriores alteraciones del ánimo de Thomas con la transformación del estilo literario. La sensorialidad barroca es usada para presentar las agudizaciones de sus sentidos y percepciones, caracterizar su estado mental de inestabilidad y mostrar las etapas de su conversión literaria. La experiencia novelesca de *la realidad de esencias* en este punto de la narración empieza a agrietarse y el primer síntoma es un sentirse a la deriva, desorientado y con un sentimiento de desasosiego diario. Pero a cambio, Thomas agudiza sus sentidos y percepciones, permitiéndole establecer vínculos temporales y existenciales entre los seres y las cosas, tal como se lee la cita del portón.

La agudización de los sentidos y percepciones por parte de Thomas, en lugar de llevarlo a un estado de lucidez, la narración nos muestra todo lo contrario. Su mente es caótica e inestable. Las imágenes del pasado vienen y van sin orden alguno, lo que provoca un estado

de desorientación e inseguridad en sus pensamientos. La inestabilidad descrita es lo que transmite la metáfora de *los pensamientos a la deriva*. Se simboliza el momento en cual el novelista da sus primeros pasos por un camino desconocido. En el caso de Thomas, las ideas producidas por la agudización de sus percepciones lo llevan a cuestionar de forma profunda su experiencia novelesca previa. En lugar de ratificar sus certezas alrededor de las noblezas y los fines de la sociedad, se da cuenta de todo lo contrario: no hay vínculos, no hay nada que lo mantenga firme.

A veces, al retomar los asuntos cotidianos, padecía un poco de incertidumbre y miedo al interpretar esos estados como visitaciones de la muerte. (Burgos Cantor, 2007, p. 130)

Al desasosiego le sigue de manera irremediable una sensación de temor. Roberto Burgos modela, a manera de sinfonía, cada etapa en la conversión de Thomas. Cuando empieza a cuestionar las certezas del pasado, seguido del reconocimiento de la realidad como un punto de fuga sin referencias fijas, el sentimiento de miedo empieza a sumarse a los descritos páginas atrás. Ahora bien, la metáfora *un presente sin vínculos* comprende un estadio intermedio en el cual Thomas va aceptando poco a poco su nueva experiencia novelesca. Dicha aceptación no es armónica. El miedo en Thomas va profundizando la sensación de desasosiego en su estado de ánimo. De manera que Roberto Burgos modela un *crescendo* alrededor de las reflexiones y los sentimientos a lo largo de la narración. Esta característica de fundir la reflexión con el sentir es una de las particularidades literarias surgidas en esta nueva experiencia novelesca.

En *la realidad de palabras*, la escritura se relaciona profundamente con la noción de revelación. Thomas sentía cómo el lenguaje le ayudaba a revelar las percepciones de su interior, permitiéndole establecer certezas (el bien o la nobleza de corazón). Esta experiencia lo llevó a concebir que era posible construir una especie de heroísmo de Pedro Claver: “como si hubiera encontrado una escala más humilde de la humildad, una dedicación humana que permitiera la expresión visible de la humanidad, un amor sin respuestas” (Burgos Cantor, 2007, p. 316). Esta concepción comienza a cambiar radicalmente bajo la nueva experiencia. Primero, el sentido en los documentos consultados se diluye, siente que

se desvanece y no lo puede atrapar. La antigua confianza cuando se disponía a escribir también desaparece. Ahora no quiere escribir, su entusiasmo y ánimo lo han dejado en un estado de contemplación abismal en el que siente al mundo y sus pensamientos como un lugar extraño, como un “ámbito de vacío desinteresado” (p. 132).

Esta experiencia en Thomas se relaciona con lo que Pavel observa en las novelas europeas de la primera mitad del siglo XX. La obra de Proust, *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) y las novelas del *Ulises* (1922) de Joyce, *El ruido y la furia* (1929) de Faulkner, *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin, *La montaña mágica* (1924) y *Doctor Faustus* (1947) de Thomas Mann, y *El hombre sin atributos* (1930-1943) de Robert Musil, se relacionan por el tratamiento de una problemática común: la indagación en los vínculos abolidos. Bajo este imaginario antropológico, los novelistas citados trataron en sus obras la ausencia de vínculos entre el individuo y su medio socio-histórico (Pavel, 2005, p. 337), con la particularidad de ver dicha ausencia no como el fin, sino como la oportunidad de un nuevo comienzo.

Las anteriores novelas trataron las relaciones problemáticas entre el individuo y su medio con respuestas singulares. Por ejemplo, en Proust se asiste a una toma de conciencia de la separación entre el individuo y su mundo (p. 348), lo que provoca dolor y sufrimiento que ninguna demanda moral puede solucionar. Pavel argumenta que la respuesta para liberar y salvar al individuo es mediante el reconocimiento de su vocación artística. Por el contrario, en Joyce se pone en evidencia la servidumbre y la incomprensión del individuo ante los vínculos que lo atan a su medio social (p. 353). El arte no salva al individuo, sino que permite intensificar la extrañeza del mundo y el sentimiento de vacío e incomprensión. *La ceiba de la memoria* posee una relación cercana a esta forma de tratar la abolición de los vínculos. Páginas atrás describí cómo el estado de desasosiego de Thomas está relacionado con la agudización de sus sentidos y percepciones del mundo. Lo que sigue en esta fase intermedia de su conversión es el distanciamiento de sus vínculos más cercanos hasta llegar al cuestionamiento de sus más profundas creencias. Primero, deja de lado su comunicación con Alekos y Roberto Antonio. Le llegan sus cartas y poco a poco las va dejando sobre la mesa, sin contestarlas, de modo que “se le escapó el instante en que no recibió más y se convirtió en un hombre cuyos interlocutores eran los documentos en los que se ahogaba con

una avidez creciente” (p. 190). Segundo, Thomas nota el creciente desinterés de su parte por la escritura. Prefiere leer, quedarse atrapado por los descubrimientos en los documentos.

Una clave de lectura sobre la situación que Thomas está pasando, la aporta Pavel. Nota en el *Ulises* una respuesta sombría al problema de la abolición de los vínculos. Los personajes de Joyce vagan por Dublín sin comprender los motivos que los paralizan y la novela se construye a partir de la atención meticulosa de los detalles, fragmentos e impresiones de sus conciencias. Entonces se transforma el estilo y se experimenta con la escritura para aprehender y trasladar al lenguaje el flujo de las conciencias de Leopold Bloom y Stephen Dedalus. Joyce presenta la experiencia del extrañamiento del individuo con respecto al mundo a través de la extraordinaria exuberancia del lenguaje. Es decir, el sentimiento de vacío se relaciona con la transformación del estilo y la puesta en marcha de las potencias mismas de la lengua. De modo que la escritura en lugar de inhibirse ante el sentimiento de incompreensión es *productiva*. Permite liberar y “descubrir en [los sortilegios verbales] una riqueza de imágenes y una libertad de invención comparables a las que son propias de la poesía” (Pavel, 2005, p. 353).

Esta capacidad productiva de la escritura no aparece de forma inmediata en la experiencia de la abolición de los vínculos. En Thomas surge por instantes y está en continua tensión con su incapacidad para escribir. Pero cuando aparece, se entrega a ella como lo podemos observar en el siguiente fragmento:

Apenas una vez conjeturó el mundo y la concepción de él que logró arrancar a los restos, las humedades, los árboles centenarios, los negros viejos, las sobrevivencias de aldeas cimarronas con vacas flacas y sueltas y puercos de piedad con cerdas reseca, las piedras con sus cicatrices sin lenguaje, las tumbas, los conventos, el patio de árboles y papagayos, el óxido desmoronado los metales, las entrevistas con los historiadores de la ciudad, el inventario de enfermedades en los galeones y en los hospitales, y los misterios de la santidad, y esta tierra de papel y sangre, hundida en un pasado sin fondo, desconocido, extraño, cuyos llamados él recibía en cada documento, en cada consulta. No se decidía a interrogarlos o a modificar la novela (Burgos, 2007, p. 190).

La incapacidad de Thomas para escribir es una ironía cuando Roberto Burgos despliega ante el lector una descripción como la anterior. La nueva experiencia lo hace padecer dolor y angustia, agudiza sus percepciones del mundo y crea una inestabilidad mental que los

lectores leen a lo largo de la novela. Conforme Thomas se hunde en esta nueva experiencia, siente que no hay puntos de apoyo que lo aten al presente. En su mente proliferan un sinnúmero de imágenes, recuerdos y referencias sin orden alguno; olores y sensaciones abismales de un pasado a punto de extinguirse; conjeturas e ideas todavía sin conceptualizar, apenas anunciadas en los destellos del razonamiento. La cita usa de nuevo el recurso del collage para intensificar el desconcierto de Thomas ante los múltiples sentidos que rebasan su percepción y simultáneamente, exponer la transformación del estilo de Roberto Burgos en los instantes de extrañamiento e incompreensión. Los efectos de súper-abundancia y desperdicio del lenguaje (Figuroa Sánchez, 2009, p. 153) aparecen en la obra cuando el estado de alteración e inestabilidad de Thomas alcanzan puntos neurálgicos en la narración. La tensión entre lo que desea captar y la imposibilidad de lograrlo se resuelve en esta proliferación de imágenes y fabricación de *collages*.

La anterior situación es el primer punto de contacto con las nociones de Glissant. Este autoaislamiento de Thomas es próximo a la noción de *exilio*. En el mundo contemporáneo, dice Glissant, el pensamiento hegemónico se ha fundamentado en las conquistas y dominio sobre lo humano y no-humano por medio de los procesos de racionalización. Usa el término de *errancias occidentales* para denominar este movimiento intelectual que impone su hegemonía por medio de la cristalización de la «totalidad-mundo» (2002, p. 88). Pero en la actualidad, para Glissant, este movimiento de ideas es más dinámico y contradictorio, de modo que se establecen *errancias internas*, idas y vueltas sobre la totalidad-mundo, repliegues sobre sí mismos. Cuando esta forma de errancia permanece inmóvil desencadena momentos llamados como *exilios interiores*: “en los que lo imaginario, la imaginación o la sensibilidad están embotados respecto de lo que pasa en su entorno” (2002, p. 88). La abolición de los vínculos que atan a Thomas al presente desaparece. Se deja llevar por los movimientos de su interior. Se aísla a poco a poco. La situación es la imagen concreta de lo denominado por Glissant como exilio interior.

La proliferación de sentidos e imágenes y la intensificación de su sensibilidad durante su estancia en Roma, provoca una ebullición de la imaginación e inicia el proceso de conversión literaria. Padece y se transforma en consecuencia de esta errancia interior. Es de resaltar el cambio en el estilo de la narración cuando aparecen estos movimientos erráticos

(los *collages*). Las relaciones establecidas por Thomas durante este estado de aturdimiento es la clave para entender la poética al interior de *La ceiba* y su juego metaficcional.

A partir de lo anterior, la metáfora *un presente sin vínculos*, junto con las otras, comprenden la autoconciencia y el juego metaficcional de la obra. *La ceiba* es un juego de espejos en el que, y a manera de hipótesis, Thomas Bledsoe encarna el alter ego de Roberto Burgos, pero quiero resaltar que es una creación subjetiva a pesar sus características similares: son novelistas, tienen un profundo interés por la historia de Cartagena de Indias y escriben una novela histórica sobre Pedro Claver. Las similitudes entre el autor y su creación llevan a pensar que Roberto Burgos *es* Thomas Bledsoe y esta es una idea que no comparto. Estamos ante un juego metaficcional que permite ver el proceso creativo, pero no deseo establecer una relación de identidad *vis a vis* entre ambos.

En su libro *Raíces de la memoria*, Kevin A. García ya había señalado la autoconciencia ficcional en la novela de Roberto Burgos:

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. (García, 2014, p. 99)

García usa el término de *novela traslúcida* (García, 2014, p. 101) para identificar el proceso en el que *La ceiba* presenta sus estrategias de construcción creativa. Sin embargo, comete un error de análisis al no identificar las dos experiencias novelescas de Thomas Bledsoe, ni identifica sus transformaciones en lo que he denominado el proceso de conversión literaria. Es cierto que *La ceiba* contiene un juego metaficcional alrededor de Thomas, pero al no detenerse en sus transformaciones y conflictos internos, el análisis de Kevin A. García falla en la interpretación.

La autoconciencia y metaficción en la novela de Roberto Burgos se manifiestan por medio de *las metáforas que piensan*. *Un presente sin vínculos* comprende la fase intermedia de la conversión literaria en la cual las certezas del pasado son borradas definitivamente y el

novelista padece las ideas de la nueva experiencia. La transición se expone en Thomas bajo la aparición del miedo y la angustia en su vida diaria. Sus percepciones y estados de alteración crecen y se intensifican aún más, hasta un punto de no retorno: “era terminar de escribir la novela o tirarla toda a la basura” (Burgos Cantor, 2007, p. 315). Recordaba sus caminatas por las calles de Cartagena, el olor del convento, las charlas con Alekos y Roberto Antonio, pero nada lograba aliviar la intranquilidad. El anhelado sosiego no llegaría y en cambio, padecería la irrupción de imprevistos pensamientos y difusas voces. Las últimas secciones de la narración sobre Thomas se transforman radicalmente cuando aparecen en un primer plano esas voces, sin transiciones en la lectura que haga saber que un nuevo personaje está hablando. *Ya no es Thomas* quien aparece en esas líneas, son las conciencias de Dominica de Orellana, de Pedro Claver, de Alonso de Sandoval, de Benkos Biohó y de Analia Tu-Bari. La autoconsciencia y metaficción alcanzan su mayor punto en *La ceiba* cuando se descubre que los demás personajes de la novela y sus respectivas conciencias, son *los pensamientos a la deriva* y *los cantos mentirosos de sirena moribunda* que tanto atormentan y alteran a Thomas Bledsoe.

1.4 Los cantos mentirosos de sirena moribunda: la experiencia novelesca de la incertidumbre como manifestación de *las poéticas del caos*

La revisión de la errancia occidental propuesta por Glissant es llevada a cabo por Roberto Burgos en la reescritura de los cantos de sirena. ¿Cómo suena el canto de una sirena a punto de morir? En la Odisea, cuando Ulises llega a la isla de Circe, ella le advierte acerca de estos seres (Homero, 1993, vv. 39–46). Sus melodías dulces alteran las conciencias de los hombres hasta llevarlos a la locura y borran sus memorias. Sin embargo, le dice la forma de escuchar su dulce voz: amarrarse al mástil, poner cera en los oídos de sus hombres y darles la orden de apretar los nudos cuando se note su estado de alteración. Sus hombres siguen las órdenes para que Ulises pueda escuchar los cantos:

«Llega acá, de los dánaos honor, gloriosísimo Ulises, de tu marcha refrena el ardor para oír nuestro canto, porque nadie en su negro bajel pasa aquí sin que atienda a esta voz que en dulzores de miel de los labios nos fluye. Quien la escucha contento se va conociendo mil cosas: los trabajos sabemos que allá por la Tróade y sus campos de los dioses impuso el poder a troyanos y argivos y aun aquello que

ocurre doquier en la tierra fecunda».

Tal decían exhalando dulcísima voz y en mi pecho yo anhelaba escucharlas (Homero, 1993, vv. 184–192).

Los cantos de sirena son una metáfora fundamental de la literatura occidental. Ella simboliza el olvido y la muerte. Su melodía arrebató la memoria de sus víctimas. Pero, sobre todo, es una representación del peligro y el genio para superarlo. No se sabe con precisión cómo es el canto de las sirenas, apenas conocemos lo que le dicen a Ulises: el hombre que las escucha «se va conociendo mil cosas», es decir, se concentra la promesa de un gran poder de conocimiento en su dulce voz. La moneda que se pide a cambio es la vida y la memoria, pero Ulises halla la forma de salir victorioso. Esta escena en la *Odisea* también aporta una clave de lectura en lo que respecta a la conversión literaria de Thomas en *La ceiba*: los cantos de las sirenas son inexorables, están en el mar como ecos eternos. Ulises escucha unos cantos joviales, dulces y potentes, portadores de gran conocimiento. Thomas en cambio escucha unos cantos distintos: asume que son mentirosos, la sirena que los emite es la *ciudad* de Cartagena y en lugar de escuchar «mil cosas», es atrapado por su *pasado* (Burgos Cantor, 2007, p. 191).

Los cantos también afectan a Ulises y Thomas, pero sus efectos son opuestos. Ulises siente éxtasis, de modo que su pecho se agita para dejarse llevar por las melodías. Por el contrario, los cantos en Thomas le producen desazón en lugar de placer, escucha algo que no logra identificar pero que siente en su interior y que lo afecta anímicamente. *Los cantos mentirosos de sirena moribunda* es una metáfora para expresar los llamados que van emergiendo en su estadía en Cartagena y posteriormente en Roma. Existe una inversión en la metáfora de los cantos de sirena en *La ceiba*. En la *Odisea* simbolizan una relación universal, un gran conocimiento se promete en sus melodías: el poder de los dioses y todo aquello que ocurre en tierra fecunda. En *La ceiba* simbolizan una relación particular: contienen *el pasado* concreto de Cartagena de Indias. La inversión de sentido también se ilustra en la imagen de las sirenas: ya no son jóvenes, ni sus voces dulces: Thomas escucha a una sirena a punto de morir.

La manera en la cual se evoca el pasado es el segundo punto de contacto con la apuesta literaria de Glissant. En ella nos dice que la labor del poeta no consiste en evocarlo de manera

objetiva o subjetiva (como lo haría un historiador), sino “que ha de ser imaginado también, de forma profética” (2002, p. 86). De esta manera, la invención del pasado es constitutivo de la imaginación literaria. En su proyecto, la imaginación es fundamental porque por medio de ella accedemos a las relaciones veladas, latentes e invisibilizadas por el pensamiento hegemónico. Además, es la puerta de acceso al conocimiento de lo real inscrito en el corazón de los conflictos culturales, llegar a las condiciones iniciales, en últimas acceder a la temporalidad humana (2002, p. 86). En *La ceiba* se puede apreciar la forma en que esta noción de Glissant se manifiesta plenamente. El pasado concreto de Cartagena emerge al interior de la mente de Thomas. Es singular y su irrupción al inicio es tan violenta que Thomas no es capaz de captar el frenesí de imágenes. Conforme avanza la narración accedemos a las relaciones sentidas y se van expresando mediante *collages* como vimos anteriormente.

Esta evocación y manera de sentir el tiempo, le hace rechazar uno de los principios de su antigua experiencia: “rechaza el privilegio que se arrogan quienes pueden rescatar y examinar un tramo o fragmento del pasado en un conjunto establecido por quién mira, él mismo, con una aceptación del transcurrir de los días como una secuencia” (p. 324). En esta cita se aprecia la primera de las nociones que integra la nueva experiencia novelesca: un rechazo radical de la concepción lineal de la historia. En cambio, percibe el pasado concreto como un orden inestable y frágil, como un choque de energías temporales que apenas puede percibir; es un estado de desavenencia. Esta visión se simboliza a través de las siguientes imágenes: “las grietas del tiempo muerto”, “la angosta totalidad posible”, “las huellas inermes” (p. 324). Así mismo, el estado anímico de Thomas nuevamente se expresa cuando este pasado concreto e inestable viene a la mente: se siente desesperado, despierta a media noche empapado de sudor y “una desolación incurable hacía nido en su corazón” (p. 318). ***Thomas es traspasado por una tensión vital que altera su mente y estados físicos; una tensión vital inseparable de su condición como novelista.*** En este proceso de creación la escritura queda inmóvil, las imágenes del convento “le revientan los ojos” (p. 318), escucha los pasos desolados, el vacío de los cuerpos sepultados, el sonido cadavérico de los huesos que desarman el tiempo, los gritos y llantos, los sueños y delirios contenidos en ojos curtidos de sangre. Las preguntas se acumulan mientras se intenta entender este sinnúmero de imágenes, voces, olores y recuerdos. Thomas como novelista padece mientras intenta escribir su manuscrito.

Uso el término de tensión vital para caracterizar el conjunto de los estados de ánimo de Thomas y los efectos sensibles en su mente, pues esta emergencia de las voces e imágenes es el efecto en el que se concreta su tránsito experiencial. Además, la tensión vital es la manifestación de la *corporeidad* en la nueva experiencia novelesca de Thomas. Páginas atrás hablé de cómo sus alteraciones físicas y mentales presentan la imagen de un ser humano frágil y cómo a través del sentimiento de finitud se comprende la condición de Thomas. La corporeidad o lo corpóreo es una noción rescatada por Joan-Carles Mèlich para caracterizar la condición humana. Primero, el ser humano se concibe como corporeidad, es decir, “que el tiempo y el espacio son ineludibles” (Mèlich, 2010, p. 24), los seres humanos no son creados en el vacío, estamos inscritos en una historia, en una tradición, en un lenguaje, vinculados a prejuicios e ideas preestablecidas. Segundo, significa concebir la vida humana como transformación, como una corriente vital en continuo cambio. Por último, el ser humano es movido por afecciones y pasiones. La corporeidad es una construcción social y simbólica (Mèlich, 2010, p. 106) para concebir al ser humano como cuerpo sufriente, que padece, impregnado de una cultura predecesora, con una razón impura, cuyo destino (si lo hay) descansa en “las situaciones y mediaciones, sobre la contingencia y los acontecimientos” (p. 108). En síntesis, la vida humana es un continuo temporal azaroso y sumamente ambiguo.

La corporeidad es la segunda característica de la nueva experiencia novelesca. Es la consecuencia directa de concebir el pasado como un orden frágil e inestable. Cuando Thomas –arrastrado por el cúmulo de ideas y voces en su cabeza y dejado en un estado mental de inestabilidad producto de la agudización de sentidos y percepciones–, reconoce que la vida humana la constituye un sinnúmero de fuerzas temporales al azar, se aprecia cómo la tensión vital en su cuerpo y mente encarnan *la experiencia de la contingencia*. Asumir la contingencia es perturbadora y su deseo de olvidar la novela es tan solo una manifestación sensible de que la nueva experiencia lo está cambiando. No puede controlar el flujo de su escritura y se lee cómo su proyecto literario se transforma en un *acontecimiento*.

Badiou entiende que los acontecimientos son sucesos temporales que rompe de forma radical la normalidad y marcos de interpretación (2004, pp. 70–71). De modo que el ser

humano es obligado a crear nuevas formas de ser y actuar en dichas situaciones. Además, son imprevisibles. Uno de los efectos sensibles de los acontecimientos es la provocación de una crisis en el lenguaje (Mèlich, 2010, p. 30), ya que como constituyen brechas radicales en el tiempo y el espacio, las palabras previas a la ruptura son insuficientes para percibir y expresar el saber de las nuevas experiencias. Es así como la nueva experiencia novelesca de Thomas Bledsoe es su respuesta al acontecimiento que ha representado la novela de Pedro Claver. Sus percepciones y agudizaciones del sentido le provocan un estado de vigilia hueca donde la reflexión sobre la novela se exagera. En la narración nuevamente se usa el recurso de *collage* (pp. 318-319) para presentar el orden inestable de ese pasado colonial imaginado en su mente, el cual es fugaz y escurridizo en su escritura. Recuerda los documentos de la biblioteca del vaticano, en especial, “el testamento de la viuda De Urbina [es Dominica de Orellana], piadosa y de buena índole. [...] Observó que a una esclava, la última que decidió estar con la viuda hasta el final, le confirmaba su condición de libre. [...] La negra, cómo se llamaría: Concepción, Agustina, Malemba, Magdalena, Sabina” (p. 319). Aquella liberta es Analia Tu-Bari y en las siguientes líneas su voz asalta a la narración, sin transición alguna y leemos su conciencia en lo que posiblemente es el manuscrito de Thomas:

Había momentos para las conversaciones con Pedro en la silla y ella de rodillas hablando de los pensamientos y las acciones y ese calor sin brisa que quemaba el aire y parecía una anticipación del infierno con el cual Pedro amenazaba a los que se portaban mal. *Qué será el mal. Quién divulga la regla. A mí me hicieron un mal. Quién lo castiga. Quién me redime. No hay tiempo: mis años largos se acaban y me pierdo.* De donde me arrancaron: con sus ríos y sus árboles, mis antepasados y los animales, las noches y las palabras, las cosechas y las costumbres que a fuerza de repetirlas nos fortalecían en lo que éramos. Eso apenas es un vacío que no aprendí a llenar, un vacío que me carcome y me disminuye, silencio que duele, ausencia que hiere y mata. Y adónde voy. Ya no voy. Amarrada aquí. Esclavizada aquí. Destruída aquí (p. 320).

La narración de Thomas se caracteriza por una voz omnipresente en pasado. Lo que llamamos tercera persona. Sin embargo, cuando emerge la voz de Analia Tu-Bari, la narración se transforma en un testimonio personal. El cambio de tono contrasta fuertemente con la voz omnipresente que narra los cambios de Thomas (“Quién divulga la regla. A mí me hicieron un mal. Quién lo castiga. Quién me redime. No hay tiempo: mis años largos se acaban y me pierdo”). Además, el contenido de su reflexión es otra de las formas que adquiere el sentimiento de finitud previamente analizado. Se percibe el dolor y sufrimiento

de Analia Tu-Bari: el vacío en su cuerpo es una herida existencial producto de su destino forzado como esclava. La pregunta sobre el mal es ineludible de aquí en adelante. A través de su conciencia se comprende por qué Thomas empezó a sentir miedo y horror: los cantos de sirena, esas voces (que repito, son los demás personajes de *La ceiba*) están padeciendo, el dolor y el sufrimiento lo imagina en su mente y su respuesta es darles vida en la novela. Es algo inesperado e imprevisto para Thomas. Buscando el heroísmo de Pedro Claver, encuentra las voces moribundas del pasado esclavista de Cartagena.

Esta modalidad de la finitud, el dolor existencial expresado por la voz de Analia Tu-Bari es el punto de contacto más interesante entre Roberto Burgos y Glissant. Los fondos culturales del pasado africano, y el conflicto latente en él por las heridas del esclavismo durante la colonia, salen a luz y arrasan con el lector. Para apreciar este punto quiero rescatar el término *desmesura* usado por Glissant para comprender la potencia poética dentro de *La ceiba*. En primer lugar considera la medida como “une recherche de la profondeur: une des voies dans la quête de l'essence des choses, une régulation de la poursuite du Vrai.” (Glissant, 1997, p. 91). Es la *medida* del pensamiento occidental fundado en la profundidad y conquista de las esencias de las cosas. Al contrario, la *desmesura* es la apertura del mundo que carece de la pretensión de profundidad y universalidad (Glissant, 2002, p. 95). Cuando se escribe bajo esta senda se abre el mundo y la poesía es evocada como forma de conocimiento de la diversidad. La *desmesura* no es entendida como un proceso armónico; al contrario, es el caos, la inestabilidad, la contradicción, en últimas, la ambigüedad, lo que constituyen nuevos modos para pensar el mundo contemporáneo.

Al leer la narración de Thomas bajo la luz de las *desmesuras*, se puede ver como la nueva experiencia novelesca rechaza la universalidad y en cambio acoge una visión concreta del pasado que le permite imaginar las voces de los esclavos y evocar las transgresiones históricas encerradas en sus cuerpos y memorias. El anterior rechazo y el uso de la imaginación acerca al proyecto de Roberto Burgos con el proyecto literario de Glissant, *las poéticas del caos*. La narración sobre Thomas expone su inestabilidad, angustia y padecimiento en medio de la escritura del manuscrito. Emergen las voces y la pregunta por la esclavitud, imprevista de acuerdo con sus preocupaciones iniciales (escribir sobre un santo), poco a poco va haciendo mella en su estado hasta provocarle desasosiego, lo lleva a

preguntarse por el dolor, el sufrimiento y la muerte mientras en el fondo de su mente, emergen las voces de sus personajes.

Por otro lado, esta modalidad de la finitud, por medio del testimonio de Analia Tu-Bari, es una narración de la muerte en segunda persona. La siguiente cita de Jankélévitch permite ilustrarla:

Entre el anonimato de la tercera persona y la subjetividad trágica de la primera, está el caso intermedio y en cierto modo privilegiado de la SEGUNDA PERSONA; entre la muerte de otro, lejana e indiferente, y la muerte-propia, que es todo nuestro ser, está la proximidad de la muerte del prójimo. El Tú representa en efecto al primer Otro, el otro inmediatamente otro y el no-yo en su punto de intersección con el yo, el límite próximo de la alteridad. También la muerte de un ser querido es *casi* como la nuestra, casi tan desgarradora como la nuestra; la muerte de un padre o de una madre es *casi* nuestra muerte, y en cierto modo es en efecto la muerte-propia: lo inconsolable llora a lo irremplazable (Jankélévitch, 2002, p. 38).

La muerte del Otro deja de ser fría. En su lugar, Jankélévitch la abraza y comparte su dolor, es sensible ante ella. La muerte del Otro, y si se quiere en palabras cercanas, la muerte del prójimo *es una cuestión ética*. La muerte no es solamente un dato estadístico (quizá Thomas se dio cuenta de este punto al leer las cifras inhumanas de las negrerías de Cartagena); es algo que *me apela*: “algo que se coloca bajo mi responsabilidad. La muerte del otro es aquello de lo que debo responder, es a lo que debo «dar respuesta», porque incluso en el caso de que no dé respuesta alguna ya sería una forma de responder” (Mèlich, 2010, pp. 190–191). Esta visión sobre la muerte del prójimo es sensible, no es una respuesta moral ni intelectual, es ante todo ética porque se reconoce que mi identidad ha sido irremediablemente afectada por la muerte. En Thomas se puede observar esta afectación en su vida. Las voces moribundas que empieza a escuchar en Cartagena lo desgarran en las noches en Roma. Su inestabilidad mental, las sensaciones de angustia y horror, el insomnio y la pesadez, son efectos sensibles y corpóreos de este desgarramiento vital. La nueva experiencia novelesca de Thomas se constituye por medio de esas voces moribundas, es *su respuesta y su responsabilidad* atender al llamado de Analia Tu-Bari, de Benkos Biohó, de Pedro Claver, de Alonso de Sandoval y de Dominica de Orellana.

En la narración de Thomas se aprecia el momento justo en el que emerge su respuesta y simultáneamente, se concreta la nueva experiencia novelesca:

Bledsoe se cuida de establecer un propósito desde el cual cada episodio de la vida de alguien parte para seguir sin desviarse y apuntar a un blanco entrevisto, anticipado. Entiende que de la dirección de los episodios, de su curso tortuoso o recto, quien los vivió fue inocente. Él no quiere ser dueño y señor de la fatalidad. Lo fatal no existe. Thomas se abstiene de revisar el pasado con sus ojos de hoy, ávidos y en este verano triste, y sin darse cuenta negar la libertad, desaparecerla y expulsar las oportunidades del azar. Lo aterriza comparar los ojos de la mirada de hoy con los ojos de la mirada de ayer. Siente un miedo desconocido a encontrarse con que la única diferencia la pone el olvido o el silencio que lo preserva y que una oscura maldad egoísta se esconde en los actos de la vida sin registro, sin testimonio y con 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 asco. Esa manera del horror puede apreciarla desde la gesta individual y desprendida de cualquier proyecto distinto a la locura: delirio transformador que subvierte la realidad y los años domesticar y someten a los cánones de una razón viciada y esclava de intereses. Esta percepción y su resistencia a ahondar en los argumentos y desarrollarla, lo libera de la tentación de concederle un significado particular a los hechos exteriores que sometieron a riesgo la vida de Pedro Claver. (Burgos Cantor, 2007, p. 325)

En la primera parte del fragmento, se aprecia cómo Thomas se entrega a la experiencia de la contingencia, descrita páginas atrás. Las líneas “se cuida de establecer un propósito desde el cual cada episodio de la vida de alguien parte para seguir sin desviarse y apuntar a un blanco entrevisto”, sintetiza de forma cabal esta entrega al azar. Glissant usa otra expresión para expresar este mismo sentido: “la impredecibilidad ha de regir nuestras experiencias y nuestras mutuas influencias” (2002, p. 90). El azar, lo impredecible, lo imprevisto, es tomado en cuenta de forma seria por la nueva experiencia novelesca. La dirección de la vida como “inocente”, es consecuencia directa de lo anterior: significa que el ser humano no puede controlar ni programar completamente su destino. La libertad se nutre de este juego azaroso y no desea negarla. Después se concreta su reflexión sobre el mal (ineludible en el momento en que la voz de Analia Tu-Bari toma su cuerpo): “Siente un miedo desconocido a encontrarse con que la única diferencia la pone el olvido o el silencio que lo preserva y que una oscura maldad egoísta se esconde en los actos de la vida sin registro”. Este mal es la cara oculta del horror.

En su experiencia novelesca previa, lo acompaña la certeza de los fines nobles. Aquí ve cara a cara al horror, este mal radical oculto en las profundidades y silencios de las voces moribundas de las sirenas. En otras palabras, Thomas percibe la inhumanidad en los asuntos humanos. ¿Contradictorio? No puede ser de otra forma. La vida humana está acechada por situaciones infernales y, “si bien es cierto que existe la posibilidad de habitar humanamente el mundo también nos acompaña la amenaza de «lo inhumano». Y esta es una amenaza radical” (Mèlich, 2010, p. 13), ineludible e irremediable. Lo extraño, lo desconocido, esta “oscura maldad egoísta” es constituyente de nuestra condición humana, que a su vez es finita, mortal, corpórea y vulnerable. Es así como decide liberarse de “concederle un significado particular a los hechos exteriores que sometieron a riesgo la vida de Pedro Claver”. Que sea considerado un santo no excluye que su vida esté rodeada de circunstancias inhumanas como lo fue la esclavitud.

La cita expresa la ambigüedad de esta condición y sus implicaciones en la literatura, cuando nos dice que los escritores, sumidos en una realidad constituida por el horror “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 asco”. La literatura no es ajena a la amenaza radical de lo inhumano. El horror de las negrerías, ese pasado moribundo en el que miles de cuerpos humanos fueron sometidos y esclavizados, dentro de la reflexión novelesca de Thomas era inevitable. La voz de Analia Tu-Bari páginas atrás es una manifestación concreta de ese dolor y sufrimiento. Es así como la nueva experiencia novelesca es una *respuesta ética* a este mal radical, una respuesta al sufrimiento, a esta razón viciada devoradora del destino, a este “delirio transformador que subvierte la realidad”.

Es una ilusión desear el control y sobre todo en la escritura de ficción. A lo largo del capítulo he mostrado cómo las *metáforas que piensan* permiten precisar las dos experiencias novelescas en juego. La conversión literaria de Thomas es definitiva cuando las voces de los personajes de su novela emergen y acepta la noción contingente, finita, mortal y corpórea de los seres humanos. ¿Entonces cómo se llama la nueva experiencia? Cuando el flujo de su escritura emerge de nuevo y la idea de tirar a la basura el manuscrito desaparece, Thomas

se encuentra inmerso en *la experiencia novelesca de la incertidumbre*. Su transformación simboliza lo que Milan Kundera ha denominado *la rasgadura del Telón*. Por medio de la comparación con el poeta lírico, Kundera esboza la teoría de que la génesis del novelista se puede apreciar en las transformaciones del yo-lírico (“[la] encarnación del hombre deslumbrado por su propia alma y por el deseo de que sea escuchada” (2005, p. 110). El novelista nace de las ruinas del mundo lírico, su identidad y experiencias se convierten en otra cosa al final de su travesía novelesca. Trae como ejemplo el caso de Flaubert. Primero escribe *La tentación de San Antonio*, una novela que no le agradó a su pequeño círculo de amigos, era una prosa demasiado romántica para su gusto. Le recomiendan “deshacerse de «sus vuelos románticos», de sus «grandes movimientos líricos»” (2005, p. 112). Tres años después escribe *Madame Bovary* y la sorpresa fue peor. Flaubert con treinta años se entrega a la pasión del arte de la novela y *no es el mismo*. Este ejemplo lo utilizo para mostrar las implicaciones de la conversión literaria. Thomas, sorprendido y angustiado por las voces y su estado de inestabilidad, sabe que no es el mismo novelista que escribió años atrás *El sol sale para todos*. El paso de *la realidad de esencias* a la experiencia novelesca de la incertidumbre es crucial en su vida como novelista.

Además, la metáfora de la rasgadura del Telón no sólo es la historia de una conversión, también es la destrucción del mundo *preconcebido* y *preinterpretado* del novelista. Ahora Kundera usa como ejemplo a Cervantes y don Quijote. El caballero rasga aquel “telón mágico, tejido de leyendas” (2005, p. 114) de la naciente modernidad, para mostrar que la realidad está preinterpretada, la constituyen prejuicios y el gesto destructor de la novela marca su identidad. Los valores novelescos surgen bajo las grietas del orden preconcebido y constituyen los descubrimientos del novelista. En *La ceiba*, la rasgadura del Telón es doble. Por un lado, Thomas y su conversión es el espejo invertido de Roberto Burgos con su novela. ¿Hasta qué punto la inestabilidad mental y afecciones de Thomas constituyen la expresión sensible de la conversión novelesca de Roberto Burgos? Kundera plantea el juego de espejos entre Cervantes y Don Quijote, mostrando que el desdoblamiento del novelista a través de su personaje es fundamental en su experiencia. De igual modo, la pareja de Roberto Burgos y Thomas Bledsoe expresan un desdoblamiento, la autoconsciencia y el juego traslúcido de la ficción en *La ceiba de la memoria*. Lo que emerge tras las rasgaduras del Telón en la novela de Roberto Burgos son sus reflexiones novelescas acerca del mal, el

horror, la memoria histórica y el pasado colonial de Cartagena de Indias, aspectos resaltados por la crítica literaria. Sin embargo, la crítica sobre *La ceiba* no llegó a considerar que dentro de su juego metaficcional y las reflexiones novelescas sobre la escritura, contenidos en los proyectos particulares de Thomas Bledsoe, Alonso de Sandoval y Dominica de Orellana, se guardaba la expresión sensible de la experiencia novelesca de la incertidumbre, no solo de Thomas, sino del proyecto literario de Robert Burgos.

La incertidumbre trae unas afectaciones sensibles en el estado de ánimo y físico de Thomas. El novelista transita por este *padecimiento* y en dicho camino descubre el conocimiento novelesco que Kundera considera propio de la novela. La escritura es una experiencia que se padece, que desgarrar e interroga las más sólidas creencias y como se ha descrito con Thomas Bledsoe, produce en el novelista transformaciones capitales en la vida: Thomas se aísla del mundo, pierde el contacto con sus amigos y decide vivir en Roma por el resto de sus vidas. A pesar de resolver su crisis y finalizar el manuscrito de novela, su tránsito por la nueva experiencia lo deja perplejo y esta es la principal reflexión novelesca en *La ceiba*. Escribir no trae certezas ni mucho menos un camino claro y definido. Al contrario, significa un padecer constante, lleno de angustia. El novelista tiene que asumir todas las consecuencias físicas y mentales que trae su decisión de ser escritor.

La experiencia novelesca de la incertidumbre, por el cual transita Thomas en su camino como novelista, lo lleva a descubrir cinco ideas que caracterizan el saber novelesco de su experiencia y a su vez, constituyen los rasgos más relevantes de la poética de *La ceiba*: **1) las tensiones vitales son inseparables de su condición como novelista; 2) la concepción del pasado concreto como un orden inestable y frágil; 3) la condición finita, corpórea y contingente de los asuntos humanos; 4) la novela como respuesta ética al dolor y sufrimiento, una respuesta ética al horror e inhumanidad.**

Uno de los logros de Roberto Burgos es la modelación sensible de la conversión de Thomas Bledsoe. A través de las *metáforas que piensan* he intentado presentar sus fases y la forma en que emergen los sentidos de la experiencia novelesca de la incertidumbre. En *La ceiba* se observa el reconocimiento de Thomas de este saber novelesco en las siguientes líneas: “el impulso que lleva es la incertidumbre” (p. 329), “Y lo único que lo estremeció de su ánimo

matutino y lo hizo consciente de la paradoja, fue una pequeña observación que lo atraía y no pudo establecer” (p. 385).

Por otra parte, su proyecto literario es una manifestación de las *poéticas del caos* soñadas por Glissant. Es de resaltar que Roberto Burgos, si bien mantiene una postura crítica respecto a la tradición literaria occidental: “quien no mata a tiempo al padre, corre el peligro de duplicarlo, de frustrar su propia individualidad de hijo” (2009b, p. 100); no expresa de forma explícita que su propuesta sea catalogada como un *pensamiento del sur*. Sin embargo, la proximidad de las ideas reelaboradas en la lectura de *La ceiba* con el proyecto literario de Glissant, me lleva a considerar que en su novela se encuentran latentes las potencias de una *poética del caos*. Roberto Burgos considera la poesía como una forma de libertad, de liberación, ella “renueva, mantiene, cambia y revoluciona la vida. [...] El escritor no es más que una vida que quiere durar y lo hace a través de la poesía” (2009c, p. 58). La confianza de Glissant en la literatura y la poesía no es ajena para Roberto Burgos, los une la convicción ética que vivir de manera poética significa depositar las esperanzas y sueños en un horizonte de utopía.

La experiencia novelesca en *La ceiba* guarda en su interior la potencia política y ética de pensar la escritura como una respuesta ética al sufrimiento y al horror, fundando una tradición literaria en Colombia cuyas posibilidades literarias de su proyecto aún están por desarrollarse.

La incertidumbre como experiencia que padece el novelista es fundamental en el proyecto narrativo de Roberto Burgos. Es una convicción profunda dentro del novelista. Como lo aprecia Milan Kundera en sus reflexiones, la novela (a partir de Cervantes) es un arte “que no es otra cosa que la exploración de un ser olvidado” (2004, p. 15). Es por eso por lo que la experiencia novelesca de la incertidumbre, tal como se presenta en este capítulo, se funde en el tratamiento problemático de la ambigüedad y relatividad de los valores humanos, en el reconocimiento de su finitud, corporeidad y contingencia. Por otra parte, dicha experiencia cristaliza lo que Kundera ha denominado *el espíritu de la novela*:

El espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad. Cada novela dice al lector: «Las cosas son más complicadas de lo que tú crees». Esa es la verdad eterna de la novela que cada vez se deja oír menos en el barullo de las respuestas simples y rápidas que preceden a la pregunta y la excluyen. [...]

El espíritu de la novela es el espíritu de la continuidad: cada obra es la respuesta a las obras precedentes, cada obra contiene toda la experiencia anterior de la novela (2004, p. 29).

A través de las *metáforas que piensan* he presentado las relaciones con la historia de la novela, es decir, la continuidad de los valores novelescos que habitan en las páginas de *La ceiba*. La complejidad de la experiencia novelesca de la incertidumbre se expresa en el desarrollo de las cuatro concepciones constituyentes de la misma. En los siguientes capítulos presentaré sus despliegues. Las secciones correspondientes a Alonso de Sandoval y Dominica de Orellana poseen reflexiones concernientes a la experiencia novelesca de la incertidumbre, mostrando sus tensiones y singularidades, sus posibilidades y límites en la poética de Roberto Burgos.

2. La risa de Alonso de Sandoval: las potencias y límites de la poética de la incertidumbre

“Cualquier método que se elabore o siga no es más que una máscara de uno mismo, que quizá toda crítica es una forma de autobiografía”.
(Roberto González Echevarría, *Mito y Archivo*)

“El crítico es aquel que encuentra su vida en el interior de los textos que lee. [...] La escritura de ficción cambia el modo de leer y la crítica que escribe un escritor es el espejo secreto de su obra”.
(Ricardo Piglia, *Formas Breves*)

Un dolor punzante, detrás de la cabeza, inmoviliza a las ideas. Es una especie de latido inestable. Una pregunta: ¿Tendré el tiempo suficiente para escribir mi posdata? ¿Qué ocurre cuando los límites corporales se manifiestan e impiden escribir? ¿Hasta qué punto se está dispuesto a llegar para plasmar en una hoja en blanco el cúmulo de letras? ¿Existe el pensamiento y la reflexión en el momento de agonía y delirio? Si no es pensamiento, ¿Qué son esas imágenes producto del malestar? Este es el retrato de Alonso de Sandoval en *La ceiba de la memoria*. Espera su muerte. Acostado. Su cuerpo putrefacto ha llegado a los umbrales de máximo dolor. Simultáneamente, una risa se ha manifestado en las últimas horas. Espera una falsa voz de aliento para continuar, levantarse y escribir la larga posdata a *De Instauranda*. Las palabras en su mente son un remolino que desvanece su razón y el sentido de su vida.

Las secciones en *La ceiba* correspondientes a Alonso de Sandoval son las más cortas en contraste a todos los demás personajes (son cinco secciones: la última de 15 páginas es la más larga). Además, tiene la particular característica de que la narración está construida sobre una voz en segunda persona. Este aspecto es fundamental para la interpretación y no puede obviarse. La mayoría de los cuentos y novelas usan voces narrativas en primera persona (para hablar de las acciones de sí mismos) o en tercera persona (para hablar de las

acciones de los demás sin participar directamente en ellas), y por eso una voz en segunda persona gramatical, en la que el *tú* es el predominante, establece unos efectos particulares en las relaciones entre narrador-lector y la distancia de lo narrado. Uno de los propósitos de este capítulo es presentar las potencias, posibilidades y límites de la experiencia novelesca de la incertidumbre a partir del análisis de las secciones de Alonso de Sandoval. Se tendrá en cuenta el papel de esta forma narrativa en segunda persona y su relación con las *metáforas que piensan* desplegadas en su interior. Por otro lado, deseo exponer los desafíos planteados por la experiencia novelesca de la incertidumbre en *La ceiba*, al entablar un contrapunteo con la teoría de la novela hispanoamericana esbozada por Roberto González Echevarría en *Mito y Archivo*. Seleccioné las secciones de Alonso de Sandoval para este diálogo debido a que en ellas se desarrolla una reflexión ética sobre la muerte, pilar fundamental en la teoría de la novela de Roberto González.

2.1 La poética sombría: contraste entre los estilos de Roberto Burgos y Alonso de Sandoval

El primer párrafo sobre Alonso de Sandoval establece las pautas narrativas de su historia:

Usted aún respirará. Una respiración lenta y turbia, con interrupciones, de agonía. Las moscas zumbarán en el resplandor metálico de la luz y se posarán en las pústulas de su cuerpo hinchado. Al manifestarse la dolencia. Usted sentirá las moscas. Una picazón ligera. Después quedarán insensibles y se reventarán solas. La piel se irá cubriendo con los chorros de un moco gris-verdoso-sanguinolento. Y fétido. Las encías habrán comenzado a deshacerse en una podredumbre invasiva que le dificultará tomar los alimentos por el dolor y la contaminación. No lo abandonarán la calentura maligna y el desaliento. Cada día hablará menos. Se le entenderá poco. La voz se enredará y no podrá salir de la boca. Le repugnará el movimiento de la lengua que tropezará con las muelas flojas, dientes que se caerán pedazos de encías en descomposición, y le costará mucho escupirlos. A veces se los tragará, a pesar de Usted, y en un estremecimiento de asco le causará suplicios en las articulaciones y escozor en el cuero cabelludo. Sabrá, por las conversaciones, y lo verá con sus ojos irritados por la reciedumbre de la fiebre, que pasará la enfermedad en compañía de otro enfermo [...]

Usted reconocerá a su amigo y discípulo y se dará cuenta que sufren contagios distintos. En más de una ocasión habrá pensado que el dolor tendrá una especie de fatalidad (Burgos Cantor, 2007, p. 29).

La narración es explícita en describir su estado moribundo: respiración lenta, agónica, su piel llena de pústulas donde las moscas revientan el pus, sus encías ensangrentadas, los

dientes flojos y a punto de caer, un mal olor nauseabundo y fétido. El cuerpo es presentado en un estado tal que parece una muerte viva. Los tiempos verbales usados son en su mayoría en futuro. Marca direcciones, como si se anticipara a los hechos del presente. Este discurso transforma al lector en Alonso y el resultado es una narración íntima que cruza la experiencia de lectura con el destino fatal del personaje. *Uno* es quien se encuentra postrado en la cama. *Uno*, como lector, es quien siente los olores y agonías a medida que el cuerpo se descompone. El uso de la voz narrativa en segunda persona hace que el lector participe en la historia, recreando en su horizonte de expectativas sus dolores físicos.

La consecuencia de este efecto narrativo es la intersección entre el lector, el narrador y lo narrado: el lector *es* Alonso de Sandoval. Se borran las fronteras entre lo narrado y el narrador, y el lector es arrastrado directamente en el texto. Las distancias en las narraciones en primera y tercera persona son borradas y a diferencia de leer sus males como testimonio de algo que ya fue: “respiraba con dificultad. Era una respiración lenta y turbia, con interrupciones de agonía. Las moscas zumbaban en el resplandor metálico de la luz y se posaban en las pústulas de mi cuerpo hinchado”; el uso de los tiempos verbales en futuro transmite las dolencias como males que vendrán de forma irremediable, devorando el presente de la vida, siendo más íntimas y capaces de comprometer e interpelar al lector de forma más efectiva. Soy *yo* quien vive y recrea los dolores, recuerdos y meditaciones de Alonso de Sandoval.

La transformación del lector ocurre en un momento específico: las últimas horas, días, semanas... –no se puede establecer con claridad– de su vida. Es el último aliento, los instantes previos a su muerte. Jankélévitch llama a este estado como *la muerte en el instante mortal*. Es un medio camino entre la plena muerte y la vida. En el capítulo pasado enuncié una de las tres modalidades en las que se le puede narrar: en primera persona, donde la muerte es íntima y trágica, tal como se señaló con Thomas Bledsoe. Pero Jankélévitch establece otras dos modalidades: en tercera persona en la cual la muerte es distante y expresada en datos estadísticos; y la muerte en segunda persona, que es reflexiva y próxima: se vive la muerte del prójimo como si fuera la propia muerte y por tal motivo, nos apela de forma directa. (2002, p. 39). La narración concerniente a Alonso de Sandoval consigue el anterior efecto. Roberto Burgos, a través de la narración en segunda persona, presenta este

instante previo a la muerte y nos adentra de una manera desconcertante en los pensamientos y dolencias de una persona moribunda.

Sin embargo, llama la atención la pregunta que hace el filósofo francés: “¿la muerte moribunda será el destello de la chispa reveladora, el rayo de luz, el relámpago que hace de la noche el día, que es un mediodía fugaz en las tinieblas de la media noche?” (Jankélévitch, 2002, p. 207). ¿Es posible acceder un tipo especial de conocimiento en este estado previo a la muerte? Su respuesta es un contundente no:

La experiencia del instante nos aporta tal vez ese *mensaje*, pero comprobaremos que no nos sirve de nada. ¿Cómo iba a captar la intuición del moribundo un resplandor o una señal, de la que por definición no es nunca contemporáneo, de la que no es nunca coextensivo? Ciertamente puede concebirse una especie de simultaneidad-relámpago [...] pero esta simultaneidad no nos sirve de nada puesto que al instante siguiente, o mejor aún en el mismo instante, ya no hay ni conciencia ni ser consciente (Jankélévitch, 2002, p. 208).

Su rica reflexión alrededor de la narración de la muerte en segunda persona entra en conflicto con la sentencia clara de que es imposible conocer los pensamientos de la persona moribunda. ¿La razón? En ese momento ha dejado de ser consciente de sus capacidades y dueña de sus pensamientos. Sus intuiciones no califican como conocimiento válido. Más adelante reitera su posición cuando nos dice que esta visión moribunda es inenarrable e inhibe las fabulaciones: “los cuentos y las novelas del instante mueren de inanición” (Jankélévitch, 2002, p. 211). La narración de *La ceiba* desafía su perspectiva al presentar la agonía de Alonso de Sandoval y, sobre todo, recrear las meditaciones del moribundo. Seguir la posición de Jankélévitch nos lleva a una sin salida, donde no es posible hacer una interpretación. Es claro que las meditaciones de Alonso de Sandoval están lejos de ser racionales y, al contrario, proliferan y yuxtaponen reflexiones, imágenes y recuerdos de la misma manera que ocurre con Thomas Bledsoe en sus estados de alteración. A este fluir de palabras lo llamaré *discurso delirante*. Se caracteriza por el despliegue y extensión de imágenes, sensaciones, olores, recuerdos y reflexiones de manera caótica; son como relámpagos en la mente de Alonso de Sandoval y, además, materializan los sentidos poéticos de la experiencia novelesca de la incertidumbre. Para revalorizar el delirio y resolver la sin salida planteada por Jankélévitch, recurriré a las nociones elaboradas por María Zambrano y Fernando Bárcena.

La filósofa española María Zambrano tiene una lectura productiva acerca del delirio al relacionarlo como fuente de estados poéticos. El delirio brota como manantial de la vida, no solo humana, sino como despertar de la naturaleza. La experiencia del delirio es dolorosa, un padecimiento que embriaga y acerca al ser humano a las verdades primordiales. Zambrano ve en esta experiencia un renacer: la vida muere para nacer de nuevo. ¿Y qué se tiene a cambio? El don de la comunicación. El saber producido por los estados de delirio no es conceptual, sino figuras y presencias temporales, “la pasión de la vida que irremediamente se vierte y sobrepasa en historia” (Zambrano, 1986, p. 14). Sólo se puede padecer el delirio en los instantes finales y las palabras frutos de esta experiencia son gritos, risas, llantos, expresiones incontenibles, una savia vital. Bajo esta perspectiva, el discurso delirante en la narración de Alonso de Sandoval adquiere un sentido poético. Los rasgos que caracterizan a la experiencia novelesca de la incertidumbre se profundizan y se observa las posibilidades de esta poética en *La ceiba*. Cada uno se expande e intensifica a través de las *metáforas que piensan* inscritas en la narración en segunda persona. Merecen una cuidadosa atención si se quiere exponer las potencialidades narrativas, como los respectivos límites, del proyecto literario de Roberto Burgos.

El estado de descomposición del cuerpo de Alonso de Sandoval, junto con los olores fétidos, la fiebre, la imposibilidad del habla, concretizan la imagen corpórea del ser humano. La metáfora se encuentra en las primeras líneas: *una respiración turbia y lenta de agonía*. Los sentidos corporales en su narración se funden con las meditaciones. En palabras de María Zambrano, “el pensamiento, por lo visto, tiende a hacerse sangre. Por eso pensar es cosa tan grave, o quizá es que la sangre ha de responder del pensamiento” (2014, p. 876). Lo corpóreo lo he descrito en páginas atrás como una noción que permite pensar al ser humano en sus transformaciones, padecimientos, afecciones y pasiones, las cuales se despliegan en el espacio y tiempo concreto. La corporeidad es “un escenario en movimiento en y sobre el cual el tiempo pasa y deja sus profundas huellas” (Duch & Mèlich, 2005, p. 241), y se aleja de las reducciones y objetivaciones del cuerpo humano que lo tienden a enmarcar como dato estático manipulable.

Bajo esta óptica, la narración de Alonso de Sandoval expone la manera en que la *sangre* (simbolizada en las heridas, las encías ensangrentadas, mocos, olores sanguinolentos y

pústulas sobre la piel); y el *pensamiento* (simbolizado en las meditaciones y su idea de escribir una posdata a *De Instauranda*); converjan y confluyan en la narración de modo que lo que se siente y piensa *pasa* por el cuerpo. Los sentidos corporales tales como el sudor, las picazones, los chorros fétidos de moco y sangre, la descomposición de las encías, las fiebres, las pústulas sobre la piel, las muelas flojas, la imposibilidad del habla, los estremecimientos de asco, el dolor en las articulaciones, la irritación en los ojos y el entumecimiento de las manos, son todos ellos coextensivos y están correlacionados con las meditaciones y su deseo de escribir la posdata. La inflamación de sus pensamientos y las imágenes en el delirio, le hacen ver Alonso de Sandoval nuevas posibilidades y abre la puerta para el cuestionamiento de sus creencias católicas.

La narración de lo corpóreo en Alonso de Sandoval adquiere una potencia poética al borrar los límites entre lo narrado, el narrador y el lector, y crear a lo largo de su texto el discurso delirante. Es el momento de detenernos en sus características para identificar las potencias poéticas contenidas. El discurso delirante es consecuencia de su estado moribundo y, simultáneamente, es una reescritura de los sentimientos y la posición con respecto a la esclavitud, plasmados por el verdadero Alonso de Sandoval en *De Instauranda Aethiopum Salute* (1956). En su tratado plantea analizar los males de los esclavos negros a través de las variaciones de fortuna establecidas por Aristóteles: en los negros tienen cabida los mayores males de la naturaleza, y se verifica lo que dijo el filósofo griego que hay unos que nacieron para ser siervos y sujetos de otros. Pero “trataremos de los que les ocasiona su fortuna, que tan escasa se mostró con ellos, haciéndolos o, por mejor decir, permitiendo que fuesen esclavos de hombres, que con ellos son más fieras que hombres” (Sandoval, 1956, p. 194). Este fragmento es revelador porque Alonso de Sandoval ve en la esclavitud una cuestión del azar y arbitrio humano y no el destino natural de los negros. Son esclavos porque otros hombres, los mercaderes españoles, portugueses e ingleses, los aprisionaron y los hicieron esclavos. El siguiente fragmento deja ver con mayor claridad la respuesta compasiva y ética que *De Instauranda* significa como obra:

Porque el tratamiento que les hacen, de ordinario por pocas cosas y de bien poca consideración, es brearlos, lardarlos [castigo que consistía en untar sobre la piel una sustancia a altas temperaturas] hasta quitarles los cueros y con ellos las vidas, con crueles azotes y gravísimos tormentos; o ellos atemorizados, por ahí se mueren podridos y llenos de gusanos. Testigo son las informaciones que

acerca de ello las justicia cada día hacen, y testigo soy yo, que lo he visto algunas veces, haciéndoseme, de lástima, los ojos fuentes y el corazón un mar de lágrimas (Sandoval, 1956, p. 194).

En breves líneas cristaliza su dolor y compasión. Alonso no podía ser indiferente ante la esclavitud. Su posición de ser siervo de los esclavos es una respuesta ética a su sufrimiento. El texto insiste en el estado moribundo de los negros al ser golpeados por sus amos. Además, el lenguaje certero y directo para describir los padecimientos corporales de los negros esclavos, es próximo al escrito por Roberto Burgos en *La ceiba*:

Alonso de Sandoval:

Y a quien no se le harían [los ojos en lágrimas] viendo una pobre negra desollada con llagas grandísimas, llenas de gusanos, que no se podía mover de puros azotes por culpa” (Sandoval, 1956, p. 194). “Más bien vemos, los traen desnudos, y que si los pobres negros se han de vestir y cubrir sus carnes, es necesario les cueste el sudor. (p. 195)

Roberto Burgos:

Un remolino de tinieblas que se diluye por la luminosidad que cae como bloque en la bodega, el vapor 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. (p. 32)

Verá los arrumes de hombres y mujeres negros y blancos: dormirán tirados en los portales los cuerpos a medio vestir cubiertos de úlceras vivas y sin el alivio de una pesadilla peor que la vigilia diaria (p. 274).

Usted verá nacer los hongos en la piel de los enfermos del hospital de San Sebastián. Muchos desembarcarán afectados por la viruela el tabardillo el vómito negro los temblores continuos del mal de San vito la disentería. (p. 276)

Al comparar las palabras usadas para describir los males y dolores corporales de los esclavos, sorprende la cercanía entre los textos. Se puede tomar el estilo de Alonso de Sandoval como base, como materia prima que, en la ficción de Roberto Burgos, es intensificado. Se transforma para elevar el sentimiento de compasión por los esclavos. Los dos estilos apelan al lector y modelan sensiblemente los males corporales, pero en *La ceiba* se aprecia la formación de un espacio poético sombrío que acompaña al dolor, lo que provoca en la lectura una pesadez que contrasta con el estilo usado en *De Instauranda*. Por ejemplo, la frase “un remolino de tinieblas que se diluye por la luminosidad que cae como bloque en la bodega”, recrea un ambiente sombrío y vil, efecto que no está presente en el estilo de escritura de Alonso de Sandoval.

La diferencia entre los dos estilos me permite plantear que, en las secciones correspondientes a Alonso de Sandoval dentro de *La ceiba*, se desarrolla una intensificación, no sólo del estilo usado en *De Instauranda*, sino de sus contenidos éticos. El sentimiento de compasión por el sufrimiento y dolor de los esclavos es reescrito y reinterpretado por Roberto Burgos. La siguiente *metáfora que piensa* es la clave de este efecto de intensificación poética, ya que resuelve la paradoja moral del tratado de Alonso de Sandoval.

2.2 Una verdad deslumbrante que hiere: la paradoja moral de Alonso de Sandoval

De las características que hacen parte de la experiencia novelesca de la incertidumbre, e inferidos durante el análisis de las secciones de Thomas Bledsoe, el tercero de ellos: la condición finita, corpórea y contingente de los asuntos humanos, es el que más se intensifica dentro de la narración de Alonso de Sandoval bajo el discurso delirante. A su vez, se observa que *De Instauranda*, como obra, es la respuesta compasiva al sufrimiento y dolor de los esclavos, pero no se libra de una paradoja como se mostrará a continuación.

Alonso de Sandoval se obsesiona con el bautizo de los negros. Lo considera necesario para salvarlos. El libro III de su tratado es un manual detallado para ejercer este ministerio y teniendo en cuenta las condiciones en las que llegaban a los puertos negreros, establece una serie de recomendaciones para llevarlo a cabo el santo sacramento: el uso de intérpretes, la identificación de los que ya han sido bautizados, el modo en que se examinan sus cuerpos y se alivian sus heridas, la administración del bautismo en niños y adultos, entre otras. Se queja de la negativa de los amos y señores de los esclavos a bautizarlos, dejándolos como bestias y de acuerdo con los dogmas católicos, viviendo una vida en pecado. El bautizo es fundamental en su concepción religiosa porque permite la salvación de los esclavos. El sentido atribuido a este ministerio es conferido por el arzobispo de Sevilla, D. Pedro Castro de Quiñones, que bajo un edicto da la instrucción de bautizar en los puertos negreros a los esclavos traídos de África. Este santo sacramento es necesario para alcanzar la vida eterna y señala que todos los amos de los negros tienen el deber de enviarlos a la iglesia (Sandoval, 1956, p. 464). Alonso de Sandoval reproduce la totalidad de la instrucción en su tratado. Los argumentos del edicto para bautizar a los esclavos son los siguientes: “carecer tantas almas del único remedio de nuestra salvación, y por tanto no poder alcanzar con la más fácil

disposición y más acomodada a su poca capacidad [...] Los negros son tantos en número y comúnmente tan bien inclinados, y por virtud de la divina gracia les asienta tan bien la fe, que es gran lástima que mueran sin el sacramento del bautizo” (Sandoval, 1956, p. 465).

Me permito esta breve digresión alrededor de este ministerio, ya que encierra una paradoja moral en el pensamiento de Alonso de Sandoval. Los esclavos negros sufren dolores extremos y crueldades sin límites, y en *De Instauranda* se denuncia que la mayoría de sus males corporales y algunos de los espirituales, son producto del maltrato de sus señores amos: “Y si con tanto castigo y malas palabras, con tan mal vestir y comer, los dejasen dormir, parece que la mitad de la vida descansarían para poder padecer la otra mitad” (Sandoval, 1956, p. 195). Se puede leer en el texto su compasión y preocupación por los maltratos inhumanos, que deja a muchos en estados moribundos, pero “no por eso se libran de la obligación de servidumbre, que a su corta ventura y triste suerte los trajo; y a los amos que abran los ojos y vean la obligación que les corre” (Sandoval, 1956, p. 202). Los padecimientos y crueldades hacia los negros, a pesar de ser muchos y extremos, no son un motivo suficiente para pensar en la abolición de la esclavitud. Alonso de Sandoval se acongoja por los sufrimientos, pero ve ese dolor como pasión (la misma que padeció Cristo en la cruz) y por tal motivo:

Si los señores temporales se descuidaran en premiar vuestros servicios, no se descuidará Dios de premiarlos con tal que les sirváis por su amor. [...] Y si los señores fueren tiranos e injustos, no perdáis la paciencia ni deseéis venganza, porque a cuenta de Dios está vengar vuestras injurias y castigar los agravios, sin aceptar personas; y si en esta vida no lo hiciere, harálo en la otra, castigando poderosamente a los poderosos. (Sandoval, 1956, p. 203)

Alonso de Sandoval reconoce la imposibilidad de la justicia terrenal para castigar los males y maltratos que sufren los esclavos. Pero ante la instancia trascendental, ante Dios, los esclavos serán redimidos y recibirán la herencia eterna, a condición de ser buenos siervos de sus amos (aún los más tiranos). La paradoja consiste en que deben soportar los maltratos y crueldades de sus amos porque en dicha espera serán redimidos y salvados por Dios. Esta paradoja moral en Alonso de Sandoval es interesante porque expresa los efectos de las visiones del mundo colonial y cristianos del siglo XVII. Un pensamiento lúcido y formado como el suyo, es incapaz de liberarse de las presiones ideológicas de su momento histórico y la respuesta metafísica al sufrimiento de los esclavos negros es una prueba de los conflictos morales que significaron para la iglesia católica el mercado negrero y la esclavitud.

Esta paradoja es reescrita y reinterpretada por Roberto Burgos por medio del discurso delirante de *su* moribundo Alonso de Sandoval. La narración la intensifica y transforma en tensión vital. En su padecimiento y descomposición corporal, le vienen preguntas imprevistas, ideas que se escapan de su control por la fiebre de su cuerpo:

A usted lo tomarán por sorpresa algunas preguntas y se examinará las manos. Quizá la inflamación de ellas le permitirá escribir y le resultará más seguro que perderse en un laberinto de pensamientos que se volverán cenizas y se esfumarán con las calenturas. Percibirá con asombro la cantidad de temas que se agolparán y usted los meditará. Uno tras otro. Se devolverá a veces y surgirán escenas sueltas que intentarán precisar el momento en que su entendimiento y su pasión quedaron prisioneros de la realidad diaria de la esclavitud. [...] Enfrentará al destino y querrá cambiar su desventura, el transcurrir aciago al cual Usted opondrá conversaciones, prédicas, bautismos, perdones, a la aflicción, al miedo, a lo inexplicable.

[...] El oprobio principal lo constará intacto, sin propósito de enmienda. Usted recordará la cita de uno de sus autores, de los no asistidos por la fe: lo pasado dará pena, lo presente afligirá y lo que está por venir acongojará. (Burgos Cantor, 2007, p. 30)

La realidad de la esclavitud cae sobre los pensamientos de Alonso de Sandoval. Lo interpela y golpea su cabeza. No se la puede negar y es imbatible a pesar de las prédicas y obras como *De Instauranda*, tan consistente por el entramado ideológico, económico e histórico del siglo XVII. La esclavitud como realidad humana es la experiencia histórica que trastoca de forma inevitable y profunda su pasión y entendimiento. La vive como tragedia histórica y la expresión “quedaron prisioneros de la realidad diaria de la esclavitud”, revela lo que será su lucha interna por precisar e intentar explicar una realidad que se cuele por sus heridas y trastoca sus más profundas convicciones.

Al igual que Thomas Bledsoe, Alonso de Sandoval sufrirá una conversión. La paradoja moral descrita en *De Instauranda*, va a ser subvertida en las páginas de *La ceiba*. El primer paso de esta conversión es la ebullición de sus pensamientos que lo golpearán y sorprenderán, pero en últimas, le recordarán que, durante la enfermedad, su pasión y entendimiento han quedado prisioneros de la realidad histórica de la esclavitud. Y en ese momento tiene la posibilidad de mirarla con otros ojos. Esta nueva mirada es proporcionada por el delirio.

El filósofo español Fernando Bárcena en su ensayo *El delirio de las palabras* (2004), escribe una reflexión enriquecedora sobre la vivencia delirante. Lo vincula con la noción de

comienzo de Arendt y la manera en la que se relaciona estrechamente con el tiempo de la infancia: “quiero pensar lo humano desde el tiempo del puro acontecer de lo naciente que deviene infancia y con ello tratar de acercarme a un pensar que, en vez de reflexionar *sobre* el mundo, se abre, con el *cuerpo* y desde el *silencio* también, a su descubrimiento sorprendente y a *lo que da a pensar*” (Bárcena, 2004, p. 6). Su reflexión también se apoya en las nociones sobre el delirio de María Zambrano, pero en últimas, las ideas filosóficas de Arendt juegan un peso considerable en su reflexión. Para los fines de este capítulo deseo rescatar las relaciones entre el delirio y el acontecer poético, detalladas por Bárcenas en su trabajo, pero pensarlas bajo la perspectiva de la experiencia moribunda y no bajo la experiencia de la infancia. Por tal motivo, tienen mayor peso en mi interpretación las reflexiones sobre el delirio de María Zambrano que nos dan claves de lectura para comprender la situación de Alonso de Sandoval y las tensiones vitales de sus meditaciones.

El delirio es un momento de transformación, del paso de un estado a otro. La hipótesis interpretativa de la conversión literaria está vinculada con este *tránsito*. Cuando se vive el delirio *se deja de ser* para convertirse en alguien nuevo, para abrirse *hacia la posibilidad*. En un fragmento titulado *Los delirios de Antígona*, María Zambrano expone este movimiento:

Transición entre la vida y la muerte, sin golpe. La muerte es un delirio y parte de éste tendrá lugar estando ya muerta y ella lo sabrá sin decirlo, o quizá *sí* en algún momento y a ser posible se repetirán algunas cosas desde una distancia diferente. Un desgarramiento puro y rencor en las entrañas [...]

La forma del delirio ¿Cómo hacerlo visible? [...] ¿Cómo dar forma a la angustia y en ella a la esperanza que se abre paso hasta vencer?

Pero no es un tema, es el propio *ser* el que se manifiesta en el delirio, el ser no vivido, no vivido, la posibilidad. Eso es el delirio, una posibilidad. (Zambrano, 2014, p. 287)

A la luz de este fragmento, puede comprenderse la situación de Alonso de Sandoval. La experiencia del delirio solo se manifiesta en su estado de moribundo. La transición que padece es más descarnada y mucho más intensa que la sentida por Thomas Bledsoe. Además, el punto de llegada también es distinto: su tránsito por la experiencia del delirio lo lleva a pensar en una nueva posibilidad: la abolición de la esclavitud.

Igual que ocurre con Antígona, Alonso de Sandoval sabe que su muerte es inaplazable: “el mal es incurable y Usted lo sabrá sin importarle” (Burgos, 2007, p. 30), “Usted sabrá que la

mejoría resultará imposible” (p. 65), “La certeza de su muerte será inminente apenas si le causará a Usted un deseo de poner en orden y conducir algunos asuntos” (p. 99), “Usted sabrá que el mal de Loanda lo acabará. Aceptará la fatalidad por inevitable” (p. 263). Roberto Burgos usa el recurso de la repetición (excepto en la cuarta sección, páginas 152-159) para reforzar la muerte viva de Alonso de Sandoval. La conciencia de su irremediable partida es lo único que puede controlar en dicho estado. Se lo reitera una y otra vez. Al mismo tiempo, le vienen recuerdos y meditaciones sobre sus acciones que completan los sentidos caóticos del discurso delirante.

Que la pasión y el entendimiento de Alonso de Sandoval se hallen encarcelados en la realidad de la esclavitud, no significa la inhibición de sus meditaciones. Ocurre justo lo contrario. Su pensamiento bulle (no sólo por la fiebre) y recuerda los detalles de su vida, reconsidera sus dogmas, pero, sobre todo, piensa en el dolor y sufrimiento de los esclavos y se subleva a sus creencias católicas: no hay mal de la naturaleza que justifique la esclavitud. Al final, minutos antes de su muerte, entrega su vida al delirio. La *metáfora que piensa* en la que se concreta lo anterior está contenida en la primera sección: Alonso percibe en su descomposición, los llantos y lamentos secos, las heridas, los sufrimientos, las pústulas, los espantos, “Usted sabrá que cada vez es peor. La luz cegadora volverá más conmovedora la miseria y le resultará imposible: *una verdad deslumbrante que lo herirá*” (p. 31). Sus dolores agónicos se intensifican aún más por los pensamientos en movimiento en su interior. *Una verdad deslumbrante que hiere* es la metáfora para abarcar los efectos inhumanos que cayeron sobre las poblaciones negras durante el siglo XVII y que son transfigurados en el cuerpo y recuerdos de Alonso de Sandoval durante su experiencia moribunda.

La postración de Alonso de Sandoval lo muestran como un *ser sufriente* y, como lo indica María Zambrano, bajo la experiencia del delirio se padecen las verdades primordiales de la historia: en *La ceiba* la verdad de la esclavitud es oscura, fétida, llena de gusanos y maloliente, que hiere, desgarrar, remueve las pústulas y arranca los dientes. Esta verdad desgarradora incluso se encuentra en *De Instauranda* y Alonso de Sandoval no le queda de otra que el uso de una metáfora para modelar la crueldad de la esclavitud: nos dice que una negra había sido golpeada y su piel lacerada, además que sus amos intentaron desaparecerla. En la descripción de dicho episodio, Alonso usa la siguiente frase para describir la crueldad que sus ojos habían visto en el cuerpo de esta esclava: “la manifestaron las llagas de la nunca

oída inhumanidad” (Sandoval, 1956, p. 194). En las marcas y costras, en los orines y sangre, en el pus y los gusanos, en los mocos y llagas, en las cicatrices y olores de putrefacción, en últimas *en los cuerpos aniquilados de los esclavos negros* se halla y palpita la verdad inocultable de esta fractura histórica de la vida humana. Roberto Burgos en *La ceiba* intensifica entonces la metáfora escrita en el tratado, transfigurándola dentro de un espacio poético, para crear un ambiente sombrío y de pesadumbre.

¿Por qué es poético este efecto sombrío y de pesadez en la narración de Alonso de Sandoval? Cuando se refieren al mundo de la esclavitud, el estilo y el ritmo llevado cambia. El lector es nuevamente bombardeado por imágenes que hacen de la lectura pesada y lenta. A diferencia de las secciones sobre Thomas Bledsoe, donde la proliferación solo ocurría en los momentos que se hacía referencia a la Cartagena de Indias del siglo XVII, y algunos pasajes de reflexión sobre la escritura; en la narración sobre Alonso de Sandoval se caracteriza por un uso intensivo del recurso neobarroco de la proliferación y superabundancia del lenguaje. Este rasgo específico de la experiencia novelesca de la incertidumbre es la clave para comprender los espacios en los cuales la gracia poética se despliega en el texto. La poética de *La ceiba* hunde las palabras en el pasado concreto y lo reinterpreta, lo transfigura. La noción de las *visiones proféticas del pasado* usada por Glissant, cristaliza este sentido transformador en el cual las presencias de la historia desgarran la narración. En el capítulo anterior señalé que para Glissant el pasado ha de ser imaginado. La invención literaria como potencia de la imaginación permite comprender “las variantes de fondo que escapan en ocasiones al análisis” (Glissant, 2002, p. 87); y evocar las *condiciones iniciales* de lo que fue la trata de negros y devastación de África a partir del siglo XVII. En consecuencia, la sensibilidad del escritor juega un papel crucial en la evocación de las fracturas temporales en la literatura.

En las secciones sobre Alonso de Sandoval (y en los demás personajes como Benkos, Dominicana de Orellana, Pedro Claver y Analia Tu-Bari), ocurre este efecto poético y el pasado concreto que emerge a la luz es el siguientes: las calles de Cartagena del siglo XVII, con sus playas y puertos negreros, las embarcaciones, el Colegio y Convento.

Ahora bien, las visiones concretas del pasado tienen especial énfasis en la recreación de los males y condiciones corporales de los esclavos negros en el instante de su llegada a Cartagena. Esta visión del cuerpo no tiene la pretensión de ser universalizante, sino es un

espacio temporal subjetivo tal como *lo recuerda* Alonso de Sandoval. La creación subjetiva del pasado concreto por parte de Roberto Burgos, es una característica particular de la experiencia novelesca de la incertidumbre. Este rasgo permite ver la distancia entre Roberto Burgos y Alejo de Carpentier, ya que este recurso poético abandona radicalmente la pretensión esencialista y universal de descubrir los fondos culturales de los pueblos del mundo. En cambio, en la narración sobre Alonso de Sandoval, sus recuerdos e impresiones sobre los cuerpos lacerados y moribundos de los esclavos negros, como los espacios de Cartagena del siglo XVII, son concretos, singulares y situados: se despliegan en medio de las bodegas de los barcos anclados en Cartagena y en medio de los mercados negreros.

La verdad deslumbrante que hiere, como metáfora, expresa las tensiones vitales en el cuerpo y entendimiento de Alonso de Sandoval. Se da cuenta de que sus bautizos son un engranaje más dentro de la gran máquina de aniquilación que fue la esclavitud durante el siglo XVII. Comienza a sentir desesperanza y sus recuerdos empezarán a cuestionar los dogmas de la fe católica. Uno de ellos es revelador. En la bodega camina junto con uno de los bozales intérpretes, se llama Domingo Bran. Él le jala la manga de la sotana, quiere que se acerque. Hay una negra tirada sobre el suelo, tullida, con un tumor sanguinolento en la mejilla. Se acerca para saber si está o no bautizada, le hace beber un remedio. Al cabo de unos minutos la negra reacciona, escupe el líquido y pronuncia con esfuerzo unas palabras que sorprenderán a Alonso de Sandoval. La negra habla en su lengua de origen pero las entiende: “estoy feliz de morirme, así los blancos no podrán comerme viva” (Burgos Cantor, 2007, p. 34).

Este suceso es capital en la narración porque subvierte los argumentos expuestos en *De Instauranda*. La salvación de los negros no se encuentra en el sacramento del bautizo, sino en su muerte, tal como lo expresan las palabras de la negra moribunda, o en espacios donde el dominio político y administrativo de la corona española es nulo: los palenques. La siguiente *metáfora que piensa* intensifica el cuarto rasgo de la experiencia novelesca de la incertidumbre y manifiesta la conversión literaria de Alonso de Sandoval.

2.3 La ocasión única...y un dolor íntimo: la gracia poética del discurso delirante

A diferencia de Thomas Bledsoe, Alonso de Sandoval acepta y reconoce de forma más rápida los cambios acaecidos en su estado moribundo: “Usted considerará que es una ocasión, *la ocasión única* en qué pensará libre de los obstáculos de lo conveniente, de la realidad y sus evidencias” (Burgos Cantor, 2007, p. 66). Roberto Burgos plantea una solución a la paradoja moral descrita páginas atrás en *De Instauranda Aethiopum Salute*: la escritura de una posdata, que actualmente se conoce como epílogo, en la cual Alonso exprese su insatisfacción y rechazo a la esclavitud. Este texto nunca fue escrito y es un elemento apócrifo sugerido por Roberto Burgos. A diferencia del manuscrito de Thomas Bledsoe, el cual es escrito y se supone que es *La ceiba*, en la narración se hace saber que Alonso de Sandoval no puede escribir su posdata a causa de los padecimientos agónicos. Este proyecto de escritura encierra una ironía porque no se concreta materialmente y, aun así, la posdata a *De Instauranda* tiene un efecto narrativo fundamental en esta sección porque condensa su pensamiento y deseo, permitiéndole cuestionar profundamente las creencias y valores morales que justificaban la esclavitud.

Este momento de crítica radical es especial para su vida, es una *ocasión única* ya que Alonso no tiene nada que perder: su muerte está próxima y lo pensado no podrá ser juzgado por la inquisición. En medio del delirio y el padecimiento agónico, su pensamiento se libera y le da rienda suelta al cúmulo de ideas contenidas en su mente. El discurso delirante se hace más palpable en la lectura conforme avanzan las secciones. Al igual que en Thomas Bledsoe, hay un cambio en el estilo y el lenguaje de la narración cuando aparecen las meditaciones relacionadas con la posdata y el deseo de escribirla. El pensamiento de Alonso de Sandoval se funde con *su sangre*, piensa que será suficiente el tiempo de su enfermedad para escribir la posdata:

Entonces buscará la pluma y los pliegos. Se esforzará a pesar de sus manos tumefactas. Su trazo lento dejará escapar los pensamientos. Usted deberá establecer un momento a partir del cual empezará su reflexión. Pero desconocerán su voluntad: los pensamientos de Usted se liberarán del tiempo. Preferirán detenerse entrelíneas de su libro y en los silencios que guarda su vida [...]

Usted se defenderá de las imágenes que impondrán su estar y amansará el vértigo con los poderes de una reflexión lenta y desasida de compromisos. Pensamiento desnudo que aparecerá al final y se soltará del destino. Escapará del ámbito de necesidad. Fluirá y a Usted le resultará arduo fijarlo en

palabras, lo seguirá como si su letra, esmerada y penosa, fuera la sombra de algo que se fuga sin remedio y se pierde. (Burgos Cantor, 2007, pp. 66–67)

Las meditaciones expresan un pensar desnudo, como si las ideas se inflamaran y estallaran ante sus ojos. Así son libres de vagar por cada rincón de su memoria. En su estado moribundo se perciben nuevamente los efectos sensibles relacionados con la escritura de Thomas Bledsoe: el pensamiento de Alonso fluye sin un rumbo fijo y las palabras intentan perseguirlo, pero no son más que la sombra de una luz fugaz que se pierde. Un montón de imágenes de difícil captura que vagan de un lado a otro, dificultan su reflexión. La modelación sensible de su pensamiento expresa un estado de ebullición propio de la experiencia delirante y la consecuencia directa de esto son las palabras huidizas, las letras en fuga. En su tránsito experiencia del delirio, la capacidad de Alonso para hablar es inhibida, se interrumpe abruptamente a causa de sus malestares físicos: las encías ensangrentadas y los dientes a punto de caer. Hacerlo le provocará un dolor inimaginable. Por eso intenta mantenerse en silencio y en dicho estado emerge la poesía. Lo poético nace en el delirio y en el silencio (Bárcena, 2004, p. 7), lo que le permite transmitir las verdades putrefactas de la esclavitud.

La irrupción poética del discurso delirante es un acontecimiento en el sentido expresado por Mèlich y Badiou: sucesos temporales imprevisibles que rompen radicalmente los marcos de interpretación y desencadenan una crisis en el lenguaje (Badiou, 2004, pp. 70–71) (Mèlich, 2010, p. 30). La narración hace saber al lector que Alonso de Sandoval no estaba preparado para padecer ni mucho menos considerar cada uno de los pensamientos que emergían de su estado moribundo y delirante. Intenta defenderse, pero es tal el poder de la embestida de las imágenes en su mente que no le queda otro camino que dejarse llevar por el flujo poético de la experiencia del delirio, aunque eso signifique soportar sus últimos días de vida en la completa agonía. Alonso padece la gracia poética como una experiencia agónica tal como se aprecia en el siguiente fragmento: “Lo que Usted verá en ese comienzo que buscará con ahínco para ponerle un territorio a los pensamientos errantes estará más allá de cualquier entendimiento [...] Usted se mirará en el instante en que vio el puerto por primera vez” (Burgos Cantor, 2007, p. 67). ¡El dolor y el delirio en tan intenso que Alonso se desdobra como espectro y se observa a sí mismo en sus recuerdos! A partir de este punto, la narración despliega sus memorias concernientes a los bautizos, la revisión de rutina para aliviar a los

esclavos dentro de las bodegas en las embarcaciones, el mercado negrero y el convento, con el recuerdo recurrente de las autoflagelaciones de Pedro Claver.

Atrapado en las fiebres y el dolor agónico, Alonso extrae una idea en la transformación que está padeciendo: la vida humana es finita, tiene un ciclo, que es morir, pero quedan las ceibas sembradas por los muertos: “sembrarán las ceibas los días de llanto por los muertos y allí, en su altura y sombra, y su tallo más grande que un abrazo, pondrán la memoria de sus acciones” (Burgos Cantor, 2007, p. 68). La anterior imagen es una metáfora para la labor que implica la reconstrucción de la memoria. Alonso de Sandoval desea con su posdata, que es un cuestionamiento a sus interpretaciones consignadas en *De Instauranda*, plantar una ceiba, fuerte y profunda, que, en medio de su agonía y delirio, es su respuesta ética a la situación de podredumbre y crueldad de los esclavos. El cuarto de los principios de la experiencia novelesca de la incertidumbre, la novela como una respuesta ética al dolor, sufrimiento y horror, se intensifica en el deseo de Alonso de Sandoval. Se desea que la escritura se transforme en símbolo y no en un simple manual “mecánico, estéril, aburrido, para bautizar bozales” (Burgos Cantor, 2007, p. 68).

El símbolo de la ceiba es significativo en la novela de Roberto Burgos. Para Mèlich, los símbolos provocan y evocan; nos sitúan frente a la cuestión del sentido de la vida. Una manera de definirlos es bajo la expresión: imágenes de sentido o presencia de una ausencia (Mèlich, 2010, p. 109). No se puede acceder con la experiencia inmediata al sentido contenido en los símbolos, pero por paradójico que suene, ellos son los únicos contactos mediatos con el mundo de la vida. Quiero rescatar la reflexión ética de Mèlich en lo que respecta a este problema: “*el símbolo remite a una ausencia. Allí donde hay vida humana (o inhumana) hay símbolo, y allí donde hay símbolo hay ausencia, aparece la ausencia, la falta, porque donde hay símbolo algo o alguien se echa de menos*” (2010, p. 111). Como seres en falta, nuestra condición humana es finita, vulnerable, incompleta e inestable. Por lo que necesitamos configurar relaciones de alteridad para sobrevivir a través de la fabricación de símbolos. Esto se debe a su doble dimensión:

Por un lado, la condición humana es simbólica y, por lo tanto, está rota, partida en dos mitades; por otro lado, ejerce una *función compensatoria*. De ahí que, más allá de la dimensión epistemológica y antropológica, el símbolo posea un alcance ético, sea una «expresión» pero también «relación», sea expresión y relación al mismo tiempo. (Mèlich, 2010, p. 113)

De acuerdo con lo anterior, los símbolos permiten expresar las ausencias y fracturas de nuestra condición humana y al mismo tiempo, establecer relaciones compensatorias que nos ayudan a protegernos de ellas y que como seres humanos no podemos renunciar. Los símbolos nos ayudan a sobrevivir de las experiencias de la contingencia, nos acompañan en el dolor y manifiestan el reconocimiento de la alteridad: “expresa esa necesidad de amistad y de compasión de la que los seres finitos, los «hijos del tiempo», andamos necesitados” (Mèlich, 2010, p. 123). En consecuencia, la condición humana es simbólica y los símbolos tienen alcance ético. Gracias a las expresiones simbólicas, en las cuales el arte y la literatura se sitúan, el dolor y el sufrimiento es *soportable* y resignificado para que la vida no se convierta en un infierno.

La atención sobre el símbolo y la ética es fundamental para comprender el deseo de Alonso de Sandoval de plantar una ceiba con su posdata a *De Instauranda*. Las palabras escritas son semillas del tiempo. Hunden sus raíces hasta las verdades primordiales de la vida humana y abrazan con cuidado y muestras de amor, los sueños y vidas desgarradas por las arbitrariedades y realidades inhumanas, como es el caso de la esclavitud. La ceiba como símbolo en la novela de Roberto Burgos, es un poderoso acto de compasión con el dolor y sufrimiento. Una manera de figurar la labor del novelista cuando decide emprender proyectos literarios relacionados con el tratamiento de la inhumanidad y las violencias extremas.

Cuando aparece la idea de plantar una ceiba (a través de la escritura de la posdata), este pensamiento en Alonso de Sandoval irrumpe para fracturar sus creencias previas y sus sentimientos más arraigados. El deseo por escribir lo empieza a herir profundamente. Las limitaciones físicas de su enfermedad son modeladas por Roberto Burgos para mostrar las ironías y padecimientos que deben afrontar los novelistas cuando escogen entregar su vida a la literatura. La convicción por esta opción de vida tiene que ser tan fuerte como el deseo de Alonso de Sandoval. Aun en su estado moribundo, siente la necesidad de escribir y es una constante en su pensamiento. Es la única certeza, la que vale la pena rescatar antes de su irremediable final. Entonces la escritura es *pasión vital*, como se consigna en el siguiente fragmento:

Usted hará conjeturas y le parecerá útil ponerlas en la posdata. Sabrá el momento de la vida en el cual los pequeños misterios abrirán su incógnita y aparecerá, a manera de un consuelo benigno, la desprendida significación que tejerá la red de los actos desapercibidos, las rutinas de apariencia

insignificante, la quizá aplastante o feliz totalidad de una vida vivida para nada (Burgos Cantor, 2007, p. 103).

El momento de la vida que se rescata aquí es la escritura. Ese instante de gracia en el cual las palabras tejen una red temporal más allá del tiempo mismo con los actos desapercibidos, la rutina, las cosas no dichas, los misterios olvidados. Escribir bajo esta metáfora es un alivio temporal, ya que no se pierde de vista los efectos desgarradores de las realidades inhumanas. Y Alonso de Sandoval se enfrenta con su último aliento a este problema.

La metáfora que piensa de la ocasión única simboliza la respuesta ética de la gracia poética que encarna el deseo de escribir y que surge en medio de la experiencia delirante padecida por Alonso de Sandoval. Es en la última sección (páginas 263-278) donde aparece este discurso y en el cual se reescribe y reinterpreta la paradoja moral contenida en *De Instauranda*. En lo que sigue especificaré el modo en que se realiza y la manera en que se relaciona con su conversión literaria.

Las altas fiebres padecidas por Alonso de Sandoval lo hacen perder la noción del tiempo. Observa cómo los hongos de la habitación se transforman en abanicos y alas oscuras de mariposas. Puede ver las distintas variaciones de la luz: el naranja intenso del amanecer, los rojos que se despliegan por la habitación, el sol de la bahía cuando esperaba las embarcaciones de negros medio muertos, la luna con su “iluminación de polvo de ceniza” (p. 264), hasta que le llega una luz fría y le trae sosiego. En el delirio los sentidos de Alonso de Sandoval se agudizan y las alteraciones de la luz junto con los recuerdos de los desembarcos en el puerto negrero, crean un ambiente poético sombrío que se manifiesta en las transformaciones del estilo de la narración: uso de un lenguaje fragmentado por la yuxtaposición de imágenes y recuerdos, y el desuso de los signos de puntuación como la coma y el punto, cuyo efecto inmediato es la destrucción de la jerarquía sintáctica de la frase. En la siguiente cita se anuncia el desorden y el caos contenidos en el discurso delirante: “Usted se extraviará en el destiempo de la agonía. No esperará recuperación de la salud. La hinchazón de su cuerpo aumentará. Padecerá inquietud por lo que no concluirá: *escritos discusiones dudas procesos*. Usted siempre corregirá a Pedro por las disciplinas excesivas

de los martirios del cuerpo y ahora soportará sin quejas el suyo que se deteriorará indetenible” (Burgos Cantor, 2007, p. 264).

Su pensamiento sigue *inflamándose* mientras recuerda la amistad con Pedro Claver. Se sorprende y poco a poco sus creencias católicas se desintegran en el delirio. Para ver la disolución de su fe, me permito realizar una seguidilla de citas donde se evidencia la conversión:

Usted a veces le hará preguntas a Dios. El silencio de Dios lo impulsará a un territorio infinito de indagaciones. Dejará las notas, aproximaciones incompletas, entre sus papales de bautismos [...] Las notas que Usted escribirá intentarán dar cuenta de un pensamiento sin forma.

[...] Cada vez lo recordará de la misma manera y para nombrarlo acudirá a una palabra fija: incertidumbre. (p. 265)

Usted se dará cuenta y le temerá: será un sentimiento arraigado de insatisfacción. Usted permitirá un espacio a las inquietudes que lo asolarán y se atreverá: escribirá en las notas sobre la insatisfacción. (p. 266)

Jugará delante del mar-testigo y observará cómo los pensamientos se convierten en palabras. A Usted las palabras lo aterrarán. Dirá: *el dogma aprisiona el alma, la deforma*. La vida y su deseo veraz de comprenderla le mostrarán lo infructuoso de las definiciones. (p. 267-268)

A Usted la noción de siempre le parecerá una debilidad de la soberbia humana. No la rechazará. Pero se propondrá el estudio de esa anomalía que impide la igualdad de los hijos de Dios. O todos siervos o todos esclavos o todos amos pensará. (p. 272)

No hallará entre los males de naturaleza ni entre los males de fortuna ni en los innúmeros del alma ninguna justificación fatal de la esclavitud. Usted repetirá: lo pasado da pena lo presente aflige y lo que está por venir acongoja. Observará que la misma condición vil del cuerpo embaraza el entender del alma. (p. 274)

El dogma católico que aseguraba la salvación de los esclavos negros, siempre y cuando estuvieran bautizados y fueran buenos siervos, le es insuficiente para Alonso. Siente insatisfacción, luego le vienen las preguntas sobre la igualdad humana, después rechaza las definiciones del dogma para finalmente rechazar la injustificada realidad de la esclavitud. El límite infranqueable, la libertad de los esclavos, es considerado por Alonso de Sandoval y en ese instante, la paradoja moral en *De Instauranda* es superada y sustituida por la dignificación de la vida a través de la libertad. La narración nos lo comunica cuando se refiere a los palenques de la Sierra de María y del Limón. Este espacio en medio de la selva, creado por los negros cimarrones, desafiaba el poder político de la corona española. La descripción del palenque del Limón, evocada gracias a la experiencia del delirio, describe

las formas de resistencia que constituyeron los palenques para los esclavos. En su recuerdo, los cimarrones venían a Cartagena y cantaban en sus lenguas la libertad del palenque:

La cantarán en lenguas y los blancos no la entenderán: en el palenque de Limón no se dice misa y en las estancias ni las oímos; en el palenque de Limón no se confiesa y en las estancias no confesamos; en el palenque de Limón no tienen doctrinero y en las estancias no lo tenemos; en el palenque de Limón no se trabaja y en las estancias están trabajando hasta los días de fiesta. Más vale estar en el palenque de Limón hecho gentil y trabajar con libertad que en las estancias hechos cautivos y acosados con el trabajo sin ser cristianos o, por lo menos, sin darnos lugar a que lo seamos. (Burgos Cantor, 2007, p. 276)

La comparación entre las estancias y el palenque de Limón describe la subversión de las costumbres coloniales en este último. La libertad y salvación de los esclavos se encuentra en el palenque, donde son libres de los maltratos y crueldades de sus amos, donde la vida no está sujeta al poder y por ende es digna. Bajo esta perspectiva, las injusticias hacia los esclavos sólo serán remediadas con su libertad y la dignificación de sus vidas. Atrás quedó la sentencia insalvable de que los buenos siervos de sus amos serán recompensados con la vida eterna. *La ceiba* en esta sección reescribe el tratado de Alonso de Sandoval y construye un sentido ético que celebra la libertad humana. Es explícita su reescritura como se ve en esta cita: “Y si Pedro Claver y Usted comprenden la esclavitud como un mal inadmisibles que debe desterrarse del mundo de Dios y los reyes y el Papa, el alivio no será la acción cristiana” (Burgos Cantor, 2007, p. 277). Una idea de este calibre habría sido juzgada por el tribunal de la santa inquisición como herejía.

El momento de mayor intensidad en la narración ocurre con la reescritura de un fragmento específico en *De Instauranda*. Alonso de Sandoval expresa su malestar e indignación con el caso de una negra maltratada. Su cuerpo fue colgado por sus amos. Además, afirmaron que se había ahorcado por loca³. Bajo el discurso delirante y la transformación del estilo, este recuerdo se intensifica:

³ El fragmento en *De Instauranda* es el siguiente: “Y otra que se los estaba una nerona dando, teniéndola para no errarle ninguno, a su salvo, de su cabeza en un cepo, y a manteniendo, cuatro crueles sayones descargaban en ella, como en un yunque o una bestia, y el pecado tan grande que había cometido era ausencia de un día, temiendo el rigor que entonces experimentaba. Y a quién no se le quebraría, sabiendo que habrá bien hace 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 metido en un cerón y amarrándola dos piedras,

Lo atribulará con mayor intensidad aquello que vio y nunca podrá borrar. La ocasión en que Usted sintió cómo de pura lástima los ojos se le convertían en una fuente y el corazón un mar de lágrimas desconocidas. *Se le aparecerá la imagen de la negra desollada con llagas temblorosas de gusanos y patiabierta con la cabeza en un cepo y los cuatro gordos sayones que la golpearon hasta matarla. Usted aquí meditará en lo tardío de los arrepentimientos, en los excesos sin freno de la crueldad. 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 las injusticias 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 [...] Lo estremecerá el cuerpo de la negra desamparado y su alma en pena de abandono: será devuelto por el mar al que convertirán en sumidero de inmundicias y donde la arrojarán envuelta con una lona encerada y le amarrarán dos piedras* (Burgos Cantor, 2007, p. 275).

El sentido original en *De Instauranda* de este episodio de la mentira sobre la muerte de la negra, es intensificado por Roberto Burgos para expresar las fracturas en el *ser* de los negros convertidos en esclavos: perdieron sus nombres, perdieron la posibilidad de la comunicación con los demás, al ser obligados a aprender una lengua que no querían; sus cuerpos fueron golpeados hasta caer muertos. La esclavitud es una realidad que no eligieron los negros sino se la impusieron, los obligaron a perder su libertad y dignidad. Bajo el discurso delirante se estalla su sentido y se intensifica la injusticia de la esclavitud bajo las modelaciones sensibles de los cuerpos lacerados y moribundos. Lo poético en la narración cumple un papel destructor: rompe con las consideraciones cristianas sobre de la esclavitud; y un papel creador: al describir sensiblemente la aniquilación de los cuerpos y vidas de los esclavos, la narración crea sentimientos de compasión que interpela y desgarra los horizontes de expectativas de los lectores.

Las palabras delirantes aparecen en forma de preguntas que nadie responde: “¿dónde quedaron los pasos las marcas los gritos y los callarse las muerte y nacimientos la vida agotada de esas creaturas de Dios sin nombre sin palabras sin voluntad esos seres sostenedores de reinos y ciudades de existencia herida y cuya nada en la tierra reverenciará ni agradecerá” (269). El discurso delirante destruye la jerarquía sintáctica de la oración y expresa un sentimiento hondo de impotencia: ¿Dónde se hallan las vidas aniquiladas de los

mandó a un negro la echase en la mar, porque no se supiese su pecado; más sacándola, la manifestaron las llagas de la nunca oída inhumanidad” (Sandoval, 1956, p. 194).

esclavos? ¿Encontrarán la paz y salvación tal como lo dicta los dogmas de la Iglesia? La pregunta cuestiona radicalmente la fe católica de Alonso de Sandoval y las ideas que escribió en *De Instauranda*. Se lee una herida abierta: “los pasos las marcas los gritos y los callarse” se han desvanecido en el mar; “las muertes y nacimientos” de los esclavos hacen parte de los olores fétidos de los puertos negreros; la frase “la vida agotada de esas creaturas de Dios sin nombre sin palabras sin voluntad”, sintetiza lo que fue el mundo de la esclavitud en América; y finalmente, los “seres sostenedores de reino y ciudades de existencia herida” fueron aniquilados sin la menor compasión por parte de sus amos. Las acciones de Alonso de Sandoval para evitar sus muertes estaban destinadas al fracaso. El discurso delirante muestra que el dolor de la esclavitud supera la historia y en ocasiones, la impotencia es la única respuesta a situaciones de extrema crueldad.

Estos elementos del discurso delirante encierran la potencia narrativa del proyecto literario de Roberto Burgos: una poética sombría que se reconoce impotente y que revive las condiciones iniciales de sufrimiento y dolor de los esclavos con el fin de evocar en la lectura un sentimiento de indignación. Más que el sentimiento de lástima, que puede ser el peligro de la narración al hacer demasiado énfasis en el dolor, Roberto Burgos sabe detenerse en los momentos justos para dejar salir esas fuerzas destructoras y creadoras de la poesía en el texto. Son las voces de Analia Tu-Bari y Benkos Biohó quienes expresan con mayor amplitud este estallido poético. En las secciones de Alonso de Sandoval en cambio prima la compasión y la indignación. La modelación sensible de los cuerpos lacerados opaca las reivindicaciones de libertad y dignidad como se puede apreciar en el fragmento sobre el palenque de Limón.

Por todo esto, la poética del proyecto narrativo de Roberto Burgos la comprenden las relaciones de creación y destrucción que, en distintos momentos del texto, hacen estallar el sentido y comunican las verdades primordiales concernientes a la esclavitud. Sin embargo, hay un gesto que no puede pasarse por alto por lo repetitivo en Alonso de Sandoval: en medio de su padecimiento, la narración nos hace saber su constante deseo de risa o burla. Es reiterada a lo largo de cada sección esta risa. Lo especial de ella es que revela los límites de la poética de Roberto Burgos.

2.4 La risa de Alonso: los límites de la poética de *La ceiba*

Lo cómico, en un sentido amplio, ha sido objeto de muchos ensayos durante el siglo XX. En uno de los tantos de ellos, el filósofo francés Henri Bergson analiza los mecanismos constitutivos de la risa: “No hay comicidad fuera de lo propiamente humano” (Bergson, 2016, p. 36). Además, plantea que las fantasías cómicas se encuentran relacionadas con la imaginación humana. En su ensayo lo cómico resulta como efecto cuando se exponen el orden rígido del pensamiento. Las risas funcionan como automatismos (2016, p. 45). Bergson sostiene que lo cómico es un mecanismo de corrección en las sociedades contra “las relaciones que adormecen la vida” (2016, p 48). La risa no es justa, funciona como sanción moral, y no es tampoco necesariamente buena. Bergson la piensa como un intimidar humillando (2016, p. 167). Esta perspectiva de la risa es moral y la define como un mecanismo para castigar los excesos en los ámbitos sociales.

La anterior perspectiva posee algunos problemas. Primero, su análisis se desarrolla en un plano abstracto, dejando de lado las condiciones históricas y concretas de la risa. Cuando despliega su hipótesis dentro del ámbito literario, reconoce una profundidad de lo cómico más allá de las fronteras de la vida cotidiana. Pero clasifica a los personajes novelescos (como don Quijote) de locos extrañamente racionales, como grandes distraídos a quienes la vida se les viene encima (2016, p 43). Por el contrario, Bárcena piensa la risa a partir de sus relaciones con la gracia poética. En su concepción, la risa rompe las densas realidades conceptuales y abre las condiciones para inventar nuevas maneras de mirar, percibir y sentir el mundo (Bárcena, 2004, pp. 82–83). En consecuencia, se ilumina el pensamiento cuando reímos y su efecto es la creación de nuevos sentidos. Entonces la carga moral negativa de Bergson no tiene cabida en la visión de Bárcena.

Teniendo en cuenta la anterior reflexión, la risa de Alonso de Sandoval tiene que considerarse en su relación concreta con el discurso delirante. Es un elemento reiterativo en cada una de sus secciones y hasta el momento, la crítica literaria no le ha prestado la debida atención. Además de las nociones de Bárcena, recurriré a las reflexiones de Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1974), en lo concerniente a las nociones sobre la risa en el renacimiento para comprender su papel en la narración y en el conjunto de la experiencia novelesca de la incertidumbre.

En la revisión de las ideas que componen su tratado, Alonso de Sandoval empieza a reírse:

Usted se burlará de esa ambición a destiempo que pretenderá recoger en las instancias briosas y definitivas de la agonía, las dudas, enmiendas, donaciones de fe, testimonios, tanto y tanto de unos años que podrían ser considerados desde la existencia de cada quien como suficientes (Burgos Cantor, 2007, p. 66).

Le parece ridículo su intento por entender las correcciones y enmiendas que a lo largo de los años intentamos hacer en la vida. Está moribundo y la fijación de sus dudas, testimonios y donaciones de fe aparece como infructuosa. La reacción es la risa: se burla de sí mismo. Podría pensarse que ha caído en la locura de manera definitiva y su reacción aparece como parte de este estado moribundo de Alonso de Sandoval. Es decir, no le quita ni aporta a la narración. Por el contrario, planteo que la risa en estos pasajes irrumpe para acompañar los cuestionamientos y es la manifestación corporal de su conversión literaria. En Thomas Bledsoe su conversión venía acompañada de una alteración brusca de sus estados de ánimo, el insomnio y la imposibilidad en un momento dado de escribir. Por su parte, en Alonso de Sandoval es acompañada por la risa, además de los padecimientos agónicos que ya he descrito páginas atrás. Bajtín en sus reflexiones valoriza de forma positiva la locura y sus relaciones con lo cómico. La visión de lo grotesco popular, creado en la edad media y llevado al ámbito literario en la obra de Rabelais, y la noción de lo carnavalesco, son formas de expresión ritual contra las concepciones de superioridad y estabilidad del orden social. La locura bajo esta perspectiva permite parodiar las verdades oficiales y crea nuevas miradas sobre el mundo, no influidas por la visión de la cultura dominante (Bajtín, 1974, pp. 41–49).

Deseo leer el delirio y la risa de Alonso de Sandoval bajo esta perspectiva, en lugar de interpretarla como un síntoma de su degradación mental e incapacidad racional. La risa transgrede y cuestiona, libera al ser humano de las formas de necesidad inhumana de su entorno. Pero en la narración de Alonso de Sandoval, la posibilidad de otro mundo para los esclavos negros, que son los palenques de la Sierra de María y del Limón, no se despliega por medio de la risa, apunta a otro sentido, distinto a lo planteado por Bajtín en su análisis.

La risa como tal no se concreta físicamente: se comunica el deseo reír, pero la descomposición corporal de Alonso de Sandoval le impide hacerlo⁴. Es una risa que desfigura su rostro y está cargada de agonía. Una idea la desencadena:

La idea dirá: la muerte es inoportuna y absurda. Usted se reirá por la travesura que lo incitará a preguntar lo que sucedería con el Santo Oficio si pudiera oír y leer el fuero interno, el secreto infierno de los sueños y pensares. Se detendrá en el detalle de la sonoridad de las palabras que no podrá pronunciar y se preguntará si pensares y pesares son lo mismo (Roberto Burgos, 2007, p. 99).

La consecuencia del “chiste” es que el Santo Oficio se alarmaría y llevaría a la hoguera a una cantidad inimaginable de personas, entre ellos a Alonso de Sandoval, por la gravedad de ideas pensadas, que serían herejías. Lo cómico de la situación se plantea en relación con la reflexión sobre la muerte y la exageración de las capacidades administrativas del poder político de la Iglesia Católica. Es inevitable preguntarse si esta idea amerita una reacción cómica. Es decir, la narración señala la reacción de Alonso por algo que él considera cómico, pero para el lector no queda del todo claro. La risa se despliega en un momento tenso en la que el cuerpo se descompone y los pensamientos se inflaman. El resultado de lo anterior es la aparición de un chiste que luego es absorbido por el tono serio de la narración en las líneas que le siguen:

Lo acosará la preocupación de que la muerte arrastra un desorden inevitable. Una especie de injusta descortesía con la vida. Reflexionará un momento sobre el sentido último que convertirá la vida en una preparación para la muerte. Se preguntará si tal vez la vida da más vida (Burgos Cantor, 2007, p. 100).

La meditación mantiene su tono serio, las ideas sobre la muerte no se salen de este cauce y la narración termina dejándose llevar por la poética sombría expuesta páginas atrás. La expresión y modelación de elementos cómicos o satíricos por parte de Roberto Burgos no es el fuerte dentro de la poética de *La ceiba*. Es un límite en la experiencia novelesca de la incertidumbre. Un elemento que confirma esta propensión de la narración a absorber los elementos cómicos dentro de la poética sombría es la misma forma en la que aparece la risa en Alonso de Sandoval. Se insiste en la imposibilidad corporal para reírse: sus encías están

⁴ “En algún lugar de sus meditaciones se impondrá una idea que lo obligará a reírse y no podrá dejar que la risa vuele porque Usted tendrá las encías y el cielo de la boca hinchado y pudriéndose. El movimiento de la lengua será una tortura” (Burgos Cantor, 2007, p. 99).

podridas, sus dientes se han caído, mover la sola lengua produce dolores tortuosos, su boca está hinchada, y a pesar de todo ello, la risa le viene de manera irremediable. Es una risa acompañada de dolor agónico y se podría hacer un esfuerzo para leerla como un elemento cómico, pero es imposible por el ambiente y las condiciones en el que se desarrolla.

Para ilustrar este límite, voy a detenerme en otro ejemplo: la risa sobre el crimen de la solicitación:

En los momentos de estudio, Alonso pensó en la manera eficiente de impartir los sacramentos y se detuvo en los peligros que acechaban al confesor cuando un pecado confesado provocaba en su ánimo la incontinencia del crimen de la solicitación. Se rió con susto cuando consideró el poder de purificación del erotismo, la necesidad leal de conocer en carne propia lo que se quiere perdonar, sobre todo ese sacramento que no intuyó el hijo de Dios, amigo de Magdalenas y compañero de traidores. Se asustó y huyó del tema con el pretexto de que no era el suyo. Y para suprimir preocupaciones concluyó que la experiencia de la carne, apenas se agota, conduce a la angustia del vacío (Burgos Cantor, 2007, pp. 152–153).

En lugar de ahondar en la «arrechera» de unos curas pecaminosos, que no se aguantan las ganas y cometen el sacro pecado de comer la carne, el tono en el que se cuenta este recuerdo de Alonso de Sandoval es flojo. Su risa desentona. Nuevamente el tono serio y sumamente reflexivo del pasaje, la absorbe cuando dice que después de beber los placeres sexuales, le sigue un sentimiento de angustia y vacío. Realizar chistes sobre el crimen de la solicitación posee el potencial transgresor de lo festivo y carnavalesco intuido por Bajtín y la narración hace saber que Alonso tiene conciencia de lo herético de esa idea. Pero la forma en la que se narra su reacción: “Se reía de sí mismo mientras recorría, apenas amainaba la estación de las lluvias, esas calles barrizales resbalosos que atrapaban los pasos [...] Aceptaba que no tenía interlocutor y cualquier conjetura podría ser tenida como una proposición herética” (Burgos Cantor, 2007, p. 153); deja escapar la potencia transgresora de hacer cómico los placeres carnales de los curas católicos.

Bajtín expone que lo cómico medieval / renacentista se opone al miedo y franquea las barreras de las autoridades político-religiosas. En el caso concreto de la risa:

La risa superó no solo la censura exterior, sino ante todo el gran *CENSOR INTERIOR*, el miedo a lo sagrado, la prohibición autorizada, el pasado, el poder, el miedo anclado al espíritu humano desde hace miles de años. La risa expresó el principio material y corporal en su auténtica acepción. Permitió la visión de lo nuevo y futuro. [...] La risa descubrió al mundo desde un nuevo punto de vista, en su faceta más alegre y lúcida. Sus privilegios exteriores están indisolublemente asociados a sus fuerzas

interiores. Por eso fue que la risa nunca pudo ser convertida en un instrumento de opresión o embrutecimiento del pueblo. Nunca pudo oficializarse, fue siempre un arma de liberación en las manos del pueblo (Bajtín, 1974, p. 89).

La cita es esclarecedora y permite leer los límites de la risa de Alonso de Sandoval. Por un lado, acompaña los cuestionamientos de la realidad de la esclavitud, pero no es la fuente transgresora de los mismos. Además, el deseo de reírse a carcajadas viene acompañado de un dolor agónico por la putrefacción de las encías y dientes. De modo que no se concreta materialmente. Esta imposibilidad es un contraste fuerte en la experiencia novelesca de la incertidumbre, ya que otras manifestaciones corporales como el insomnio, en Thomas Bledsoe, y los males agónicos de Alonso de Sandoval y los esclavos, sí se despliegan y se modelan en la narración a través del discurso delirante y su respectiva poética sombría. *La potencia poética del delirio y las posibilidades de lo nuevo de lo cómico, son limitadas por esta forma dolorosa de la risa.* La transgresión de los dogmas católicos, motivo suficiente para explotar el sentido de la risa y exponer su capacidad destructora, es contenida e inmovilizada en una cárcel de padecimientos, de la cual Alonso de Sandoval no puede escapar:

Retornará la risa y la detendrá el dolor cuando repita lo que le enseñó a Pedro: si doy comida a los pobres esclavos me llaman santo. Si pregunto por qué los pobres esclavos no tienen comida me llaman impertinente sujeto peligroso (Burgos Cantor, 2007, p. 278).

Alonso quiere reírse, pero lo detiene el dolor. Las palabras que repite y que le dijo a Pedro, expresan la impotencia y la situación contradictoria de sus reflexiones sobre la esclavitud: podría ser un Santo siempre y cuando no hiciera preguntas incómodas sobre la podredumbre de los esclavos. Esta cita muestra los límites de la poética de *La ceiba*: el dolor agónico encarcela y no deja expresar con toda su fuerza esa risa originada en medio del delirio. La proliferación de imágenes y transformaciones del estilo sólo ocurren en el discurso delirante. Sin embargo, este límite del proyecto literario de Roberto Burgos no disminuye la potencia poética del discurso delirante y de la experiencia novelesca de la incertidumbre. Es preciso señalar esta disonancia de la risa en la narración para mostrar la prevalencia en *La ceiba* de un tono serio y en ciertos pasajes trágicos.

En la siguiente sección, las reflexiones esbozadas las tomaré de forma integral para dialogar con la teoría de la novela latinoamericana de Roberto González Echevarría esbozada en su obra *Mito y archivo*. Quiero señalar la potencia literaria de *La ceiba* atendiendo a las

reflexiones novelescas que deja las secciones sobre Alonso de Sandoval y el lugar que ocupan en el pensamiento de la novela latinoamericana.

2.5 Más allá de las ficciones de archivo: los encuentros de la poética de Roberto Burgos y las *poéticas del caos* de Glissant

La crítica literaria ha catalogado a *La ceiba* de Roberto Burgos como la expresión de una novela total posmoderna. El término «novela total» es definido por Vargas Llosa como “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). Se concibe la novela como un proyecto narrativo moderno, sumamente complejo, con la característica de que la ficción puede abarcar de manera totalizante la realidad extraliteraria.

Dentro de las aproximaciones realizadas a la obra de Roberto Burgos, Kevin A. García retoma la definición de Vargas Llosa para plantear que *La ceiba* es una «novela total posmoderna»: “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” (García, 2014, p. 133). La manera en que se define lo posmoderno en su texto es poco rigurosa. Una de las características fundamentales de *La ceiba*, el juego metaficcional, es considerado como una manifestación del movimiento cultural del posmodernismo. La metaficción en la novela y la autoconsciencia de la obra no pueden tomarse como elementos “nuevos” ni mucho menos como posmodernos. Recordemos lo que dice Carpentier acerca de la novela de Cervantes: es una “novela donde llega a hablarse de la misma novela [...] En el aspecto insólito de la novela cervantina es donde veo inscrito, proféticamente, el futuro de la novela” (Carpentier, 1987, p. 9). En *Don Quijote* se encuentra este juego de espejos en el cual la novela comunica su carácter artificioso y literario. Por eso el argumento del carácter novedoso y posmoderno sobre la metaficción en *La ceiba* planteado por García: “al discurso cerrado le opone la ruptura, el descentramiento, la representación en la propia historia de la naturaleza ficcional de la que está hecha” (García, 2014, p. 127); no es acertado, porque la metaficción hace parte de la

dimensión moderna de la novela, ni mucho menos la afirmación de que los autores latinoamericanos modernistas, donde él ubica a García Márquez, no utilizaron la metaficción como recurso narrativo.

El manuscrito de Melquíades en *Cien años de soledad* desvirtúa el argumento de García. Recordemos que Aureliano lee al final de la novela en dicho manuscrito toda la historia de Macondo y de la estirpe de los Buendía. Entonces también existe ese juego de espejos en la obra de García Márquez. Es por este motivo que el carácter metaficcional de *La ceiba* y el juego de escrituras planteadas en las voces escogidas para el análisis, tiene que evaluarse bajo las consideraciones de la historia de la novela para evitar la mezcla forzosa de conceptos, tal como lo hace García con la novela total y lo posmoderno.

A pesar de esta equivocación teórica, estoy de acuerdo con García en que *La ceiba* va más allá de las novelas totales escritas bajo el periodo del Boom. Pero su particularidad tiene que buscarse en otro marco de interpretación en el cual se atienda a las condiciones históricas de la literatura latinoamericana. *Mito y archivo* de Roberto González Echevarría tiene la virtud proponer una teoría de la novela latinoamericana. Sitúa la «génesis» de la novela en el Estado absolutista español del siglo XVI cuando se crearon instituciones para redactar las crónicas de Indias, salvaguardar los cientos de leyes y ordenar los miles de folios judiciales que se acumulaban. En dicho proceso surge un tipo de lenguaje dotado de autoridad y con la pretensión de ser legítimo. De modo que la ficción es un simulacro de las organizaciones del lenguaje del poder soberano (González Echevarría, 2011, p. 11). Para los fines del capítulo, deseo detenerme en su definición de novela:

Mi hipótesis es que, al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la «verdad» —es decir, el poder— en determinados momentos de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela en diversas épocas históricas, imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de éstos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual similares a las que gobiernan el texto literario, que a su vez reflejan las reglas del lenguaje mismo. Es mediante este simulacro de legitimidad que la novela lleva a cabo su contradictorio y velado reclamo de pertenecer a la literatura (González Echevarría, 2011, p. 38)

Bajo esta noción, la narrativa latinoamericana recurre a las formas del lenguaje no literario para reclamar su lugar dentro de la literatura. Un concepto central en el planteamiento de González Echevarría es la idea de *archivo*. Con la reelaboración de este concepto foucaultiano, el archivo es un dispositivo de poder que atesora el saber del origen (en un

principio era la ley), el cual guarda los secretos de Estado y contiene los principios de la escritura y sus pactos iniciales con el poder (González Echevarría, 2011, p. 68). La novela sería ese contra-archivo en el que se niega y desestructura los códigos, textos, conocimientos y secretos del *archivo*. Para tal fin, la novela recurre al lenguaje usado por los discursos hegemónicos (como el discurso científico o el antropológico), lo transforma y revela los secretos más íntimos de las narrativas latinoamericanas. Su noción es un tanto metafísica, y así lo acepta González Echevarría, pero funciona como dispositivo heurístico para analizar los discursos de las novelas que se interpretan a sí mismas, novelas con juegos metaficcionales.

Ahora bien, González ubica a las novelas del boom como *ficciones de archivo*:

En la narrativa latinoamericana se da una evolución paralela hacia formas que se cuestionan constantemente a sí mismas y que regresan a narrativas anteriores para revelar su carácter literario [...] Manifestaciones más recientes se resuelven sobre el propio metadiscurso para revelar su «literariedad». Éstas son las ficciones de archivo: *Terra nostra*, *Yo el supremo*, *De donde son los cantantes*, *El arpa y la sombra*, *El libro de Manuel*, *Rayuela*, *Oppiano Licario*, por mencionar unas cuantas. [...] También significa la producción de un discurso no autoritario, de varias voces, incluyendo muy especialmente la de su objeto de estudio. Por último significa un texto que expresa en múltiples niveles, que nunca está fijo (González Echevarría, 2011, pp. 217–218).

Lo que he esbozado como la experiencia novelesca de la incertidumbre en *La ceiba de la memoria*, cabe perfectamente dentro de la definición de las ficciones de archivo. Su polifonía y estructura compleja, como su juego metaficcional, confirmaría la teoría de González Echevarría. Sin embargo, hay un elemento de su definición que no se encuentra presente en el proyecto literario de Roberto Burgos:

En las ficciones de archivo se muestra que el Archivo también es una forma de discurso mítico, no separado de lo literario sino parte de él. Este viraje, a su vez, se dirige contra la autoridad del metadiscurso, al demostrar que lo literario no es una categoría independiente fuera del lenguaje, sino el lenguaje mismo en su manifestación más vulnerable y reveladora. *La narrativa invalida la postura del metadiscurso, al mostrar que siempre forma parte de lo mítico* (González Echevarría, 2011, pp. 218–219).

La ceiba de la memoria ya no responde al anterior postulado. Se deja de lado el mito. El proyecto literario de Roberto Burgos ya no recurre a las mediaciones y posibilidades narrativas del discurso mítico, pero conserva las otras características de las ficciones de archivo. González Echevarría sobredimensiona las mediaciones del discurso antropológico

y del discurso mítico, como catalizadores de las narrativas latinoamericanas y sus capacidades para escribir sobre la cultura del continente. Argumenta que las ficciones de archivos son novelas porque *pretenden* ser mitos:

Las ficciones del Archivo son narrativas que siguen buscando la clave de la cultura y la identidad latinoamericana, por lo que caen en la mediación suministrada por el discurso antropológico. [...] Las ficciones del Archivo no han renunciado a la promesa de la antropología, sino que sondean la propia antropología, convirtiéndose en una especie de etnografía de la antropología, como en la novela *El Hablador* de Mario Vargas Llosa. Al mismo tiempo que socavan las bases de la antropología, las ficciones del Archivo privilegian el lenguaje de la literatura en el que se refugian tanto la novela como la antropología. Es una literatura que *aspira a tener una función similar a la del mito* en las sociedades primitivas y que de hecho imita las formas del mito proporcionadas por el discurso antropológico. (González Echevarría, 2011, p. 244)

¿De qué manera son míticas las ficciones del Archivo y en qué forma el Archivo es un mito moderno? En primer lugar, las ficciones del archivo son míticas porque tratan del origen de una manera temática y como lo que podríamos llamar semiótica. Por origen me refiero al principio de la historia, o a la fuente de una cultura comúnmente aceptada por los integrantes de ésta. [...] La historia de América Latina, como en *Ciencia de soledad*, parece jalónada por una serie de momentos culminantes comunes a todo el continente y que puede reducirse a un solo relato global. [...] Las ficciones del Archivo también son míticas porque, en última instancia, confieren a la figura del Archivo un poder arcano que es claramente originario e imposible de expresar, un secreto alojado en la expresión misma del Archivo, no separado de él y, por ello, imposible de volverse totalmente discurso. (González Echevarría, 2011, pp. 245–246)

Es claro con las anteriores citas la sobredimensión en la que cae González cuando expone las características de las ficciones de archivo. Es una lectura metafísica porque insiste en que los orígenes temáticos acumulados en las novelas van constituyendo un núcleo mítico. Las ficciones de archivo aspiran a ser mitos modernos, múltiples y relativistas. Sin embargo, *La ceiba de la memoria* abandona la pretensión de ser mito, ni mucho menos acumula un origen común de la cultura latinoamericana. Al contrario, muestra como ese «origen», si es que lo hay, está manchado con la sangre de los esclavos.

La experiencia novelesca de la incertidumbre, como poética de *La ceiba*, se caracteriza por los siguientes rasgos: la expresión de las tensiones vitales del novelista; la concepción del pasado concreto como un orden inestable; la expresión de la condición finita, corpórea y contingente de los asuntos humanos; y la concepción de la novela como una respuesta ética al dolor. Esta poética abandona las lecturas metafísicas y esencialistas de recurrir a un origen

(como el mito, la ley o el manuscrito secreto en el cual se despliega la historia de una stirpe) para fundar la ficción. Ocurre lo contrario, la ficción se haya en un campo abierto, en constante movimiento, potenciada en la invención imaginativa para descubrir las zonas frágiles y vulnerables de la condición humana. La potencia literaria de la experiencia novelesca de la incertidumbre de *La ceiba*, descansa en la invención de las condiciones iniciales de las transgresiones históricas a través de una poética sombría que, en lugar de preguntarse por los orígenes de la cultura latinoamericana y pretender ser mitos (como lo hacen las ficciones de archivo); apunta a dar una respuesta a las ausencias radicales, a revelar las verdades hirientes y ocultadas por la historia oficial, evocar las fracturas del *ser* y de la condición humana.

Si se aleja del mito ¿A qué se recurre? A la invención literaria como potencia imaginativa. El discurso mítico es sustituido por la potencia poética de la imaginación. Padecer la experiencia de la incertidumbre, sin recurrir a principios literarios preestablecidos, en lugar de inhibir la escritura, la potencia y permite liberar las fuerzas creadoras y destructoras de la poesía, tal como intento mostrar en este capítulo. Como la poética de *La ceiba* reconoce la finitud y corporeidad de los asuntos humanos, las posibilidades literarias están sumamente abiertas, sin límites. De modo que la invención literaria prolifera en el texto y en *La ceiba* se manifiesta por medio de su superabundancia y exceso del lenguaje.

Por lo anterior, *La ceiba de la memoria* como proyecto literario rebasa el marco interpretativo de las ficciones de archivo (en el cual *Cien años de soledad* es la obra fundamental en la lectura de González Echevarría). Va más allá del mito y la novela total. Además, la evocación del pasado concreto e inestable abandona la pretensión totalizante de la vida y el recurso a la invención imaginativa hace que la poética de *La ceiba* sea próxima a las formas literarias de *las poéticas del caos* soñadas por Glissant hace veinte años.

Glissant nos advierte que las *poéticas del caos* no pueden ser pensadas a partir de parámetros formales y reales. En su exposición, dicha poética se caracteriza por el valor de la ambigüedad:

Entiendo por caos-mundo –he repetido esta locución bastantes veces a lo largos de estas conferencias– la colisión, la intersección, las refracciones, las atracciones, las connivencias, las oposiciones, los

conflictos culturales de los distintos pueblos de la totalidad-mundo contemporánea. (Glissant, 2002, p. 82)

La noción de caos-mundo se caracteriza por situar en medio de la reflexión estética el conflicto entre culturas. Cada pueblo –para Glissant– es constituido por las relaciones y contactos culturales que en diferentes periodos temporales se han propiciado. Dichas relaciones han traído mezclas culturales que, si bien pueden llegar a resultar armónicas en algunos casos, en su mayoría encierran contradicciones y conflictos. Glissant denuncia que se ha estudiado sobre todo las relaciones entre culturas del mundo europeo, pero “por desgracia, lo nuestro es menos ignorancia cuanto incapacidad para conocer las relaciones culturales de continentes como Asia y África” (Glissant, 2002, p. 83). En su reflexión, las culturas se influyen mutua, insensible, involuntaria e imperceptiblemente y las transformaciones pueden llegar a ser como destellos de luz. En las condiciones del mundo contemporáneo:

La novedad [...] es que los períodos temporales han dejado de ser dilatados, para resultar tan inmediatos como sus consecuencias. Las influencias y las mutuas repercusiones entre las culturas surten inmediatamente efecto. Y simultáneamente con esta inmediatez de los efectos de las relaciones culturales, se impone una observación, a saber: que las humanidades que se influyen en este grado, bien con efectos positivos o negativos, viven varios tiempos diferentes. (Glissant, 2002, p. 83)

Las contradicciones de y entre las culturas se debe a la yuxtaposición de distintas temporalidades. El caos-mundo es una visión de los asuntos humanos sumamente dinámica que reconoce los *tiempos que nos habitan*. Por otro lado, los cambios de una temporalidad a otra son erráticos, incluso violentos. No poseemos la capacidad para prevenirlos ni mucho menos de anticiparlos. Las culturas –dice Glissant– son impredecibles, abiertas, conflictivas y la aceptación de tales condiciones no nos deben llevar a caer en un pesimismo o en un nihilismo –si todo cambia y hemos perdido la capacidad del control, no podemos hacer nada–. Todo lo contrario, la poesía, y por extensión la literatura, permite conocer la imprevisibilidad de las relaciones contemporáneas, es el único medio de “estar en consonancia con el presente, con el presente que se vive, de una forma distinta, no empírica ni sistemática, sino poética” (Glissant, 2002, p. 90).

Las poéticas del caos es un modo de inscribir y mostrar las relaciones frágiles e imprevisibles del mundo contemporáneo. A través de la palabra poética se auguran y abren nuevos espacios de relación (Glissant, 1997, p. 15), que no son absolutos, sino frágiles y cercanos. Además, si la poesía se acerca a la *verdad* es impura, es sangre en el viento. Para Glissant el poeta comparte sus experiencias vitales: el dolor, el sufrimiento, la alegría, la infelicidad, en suma, los diferentes impulsos y afecciones que padece en las relaciones con el mundo y los seres que lo rodean. *Las palabras son ondas fractales* y la escritura se asemeja a olas en el mar, a perturbaciones sonoras que vagan por el espacio.

Las poéticas del caos se caracterizan por escuchar los ecos de *los gritos del mundo* (le cri du monde). Es la miseria del mundo que el poeta *intenta no ver*, pero está en los bosques de Ruanda y las calles de Nueva York, en los prostíbulos de Asia, en las caras de los niños de los Andes. No es un ruido, es una *música* que afecta, desordena y confunde al poeta (Glissant, 1997, p. 17). Glissant invita a escuchar esas *voces* e *imaginarlas* en la escritura. Por medio de la imaginación, el poeta puede concebir la globalidad inasible del *caos-mundo*, inscribir las relaciones imprevisibles en la palabra poética y “al mismo tiempo, nos permite levantar algunos detalles y en particular, de cantar nuestro lugar, insondable e irreversible” (Glissant, 1997, p. 22). Además, la imaginación en *las poéticas del caos* encierra una visión profética que para Glissant, permite atender a *las condiciones iniciales* de las culturas. Por tal motivo, el pasado ha de ser imaginado, inventado, dado que es el único recurso que tiene el poeta para inscribir sus palabras en las relaciones contemporáneas.

De la exposición que se ha realizado sobre *las poéticas del caos*, existen dos rasgos próximos a la experiencia novelesca de la incertidumbre: el reconocimiento de la imprevisibilidad de las relaciones culturales es próximo a la experiencia de la contingencia; y la imaginación como una visión profética del pasado es el recurso usado por Roberto Burgos para recrear el pasado inestable y frágil de Cartagena de Indias durante el siglo XVII. Quiero destacar la proximidad entre la poética de la incertidumbre de *La ceiba* y *las poéticas del caos* de Glissant porque, en primer lugar, la crítica literaria sobre Roberto Burgos se ha detenido mayoritariamente en señalar los rasgos generales que ubican a *La ceiba* dentro de las nuevas novelas históricas. Este énfasis se ha convertido en un lugar común dentro de la crítica y considero relevante superar este «estereotipo interpretativo» para buscar los puntos

de contacto que la poética de Roberto Burgos posee con otros proyectos literarios. La proximidad con *las poéticas del caos* muestra que la reflexión estética de Roberto Burgos se encuentra en sintonía con el pensamiento contemporáneos del Caribe, cuyo máximo representante es Édouard Glissant. Esta perspectiva permite descentrar la forma en que se ha leído a *La ceiba*. La crítica literaria colombiana todavía recurre mayoritariamente a marcos de interpretación europeos y modernos para investigar sus problemas estéticos. Considero fundamental iniciar el diálogo con corrientes contemporáneas que cuestionan el eurocentrismo y la prevalencia de los pensamientos de sistema hegemónicos, tal como lo hace la perspectiva teórica de Glissant, para descubrir nuevas lecturas y relaciones que todavía se hayan cifradas en la obra de Roberto Burgos.

La experiencia novelesca de la incertidumbre de *La ceiba* comparte con *las poéticas del caos* la visión opaca –no totalizante– sobre el pasado, situar la ficción en la invención imaginativa y ver en la poesía el camino para transmitir las experiencias dolorosas que padecemos en medio del caos y la imprevisibilidad que caracteriza nuestra condición humana. Los puntos de contactos entre ambas poéticas siguen aumentando a lo largo de *La ceiba*. En la narración sobre Dominica de Orellana, existe una tensión cultural que caracteriza a la experiencia de este personaje y gracias a Glissant, se podrá leer con claridad este problema.

3. El Libro de horas de Dominica: sobre los horizontes narrativos de *La ceiba*

“Un escritor, en la mayoría de los casos, no servía para nada salvo para sí mismo. De ahí la aparente peligrosidad a los ojos de los otros de este oficio tan antiguo como el mundo”.
(Rodrigo Fresán, “La vocación literaria”)

“No nos preguntaremos tanto *qué* es el leer, sino *quién* es el que lee (dónde está leyendo, para qué, en qué condiciones, cuál es su historia”.
(Ricardo Piglia, *El último lector*)

En la lectura de las secciones correspondientes de Alonso de Sandoval, expuse los límites y las poéticas de la poética de la experiencia novelesca de la incertidumbre. Además, el despliegue de la finitud, los sentidos de la corporeidad en la modelación de su estado moribundo y sus visiones concretas de su pasado son los puntos de contacto que me permiten mostrar la manera en la cual el proyecto literario de Roberto Burgos en *La ceiba* es próximo a la apuesta literaria de Glissant denominada *poéticas del caos*. Siguiendo por este camino de interpretación, es el momento de prestar atención a una de las voces femeninas de la novela. Las secciones sobre Dominica de Orellana se fundamentan en el despliegue de un anacronismo histórico: es una mujer letrada en el estricto sentido de la palabra, lee mucho y escribe con frecuencia; Dominica representa el espíritu renacentista y el pensamiento humanista de la época (Gutiérrez Cárdenas, 2011, pp. 81–82).

A diferencia de Gutiérrez Cárdenas, quien considera a Dominica dentro de la estructura de la trama como una metáfora renacentista, mi intención es mostrar que las reflexiones novelescas de estas secciones crean una metáfora de la lectura mediante la cual Roberto Burgos se forma como escritor. Deseo señalar a través de Dominica de Orellana cómo se lee, qué se lee, para qué se lee, quién la observa leyendo, entre otras preguntas. De modo que bajo esta perspectiva de la lectura se puede exponer los horizontes de posibilidad de la experiencia novelesca de la incertidumbre. Hasta el momento se han expuesto sus potencias

(el recurso de la intensificación poética) y sus límites (el tono serio y sumamente reflexivo). La atención sobre las posibilidades permite explorar los horizontes narrativos que laten al interior de la experiencia novelesca de la incertidumbre de *La ceiba*.

La atención sobre los horizontes narrativos latentes en las novelas, es una hipótesis interpretativa identificada por Ricardo Piglia en su libro de crítica *Formas Breves* (Piglia, 2000). En “Notas de literatura en un Diario”, en las anotaciones del martes, Emilio Renzi le comunica a Piglia de las novelas contenidas en otras novelas:

No veo qué sentido puede tener, me dice Renzi, escribir un relato sobre Asja Lacis. Existen otras mujeres más interesantes que pueden servir de tema para un relato. ¿Por ejemplo?, le digo. Por ejemplo, me dice, la hija de Madame Bovary. Habría que escribir una biografía de la hija de Madame Bovary. En la última página del libro empieza otra novela, me dice Renzi, y se levanta para buscar el libro de Flaubert. «Una vez vendido todo, quedaron 12 francos con 75 centavos que sirvieron para pagar el viaje de la señorita Bovary a casa de su abuela. La buena señora murió aquel año; como el tío Roualt estaba paralítico se encargó de la huérfana una tía. Es pobre y la manda a ganarse la vida en una hilandería de algodón.» La vida de una obrera textil que es la hija de Madame Bovary, dice Renzi, ese tema me interesa más que la historia de la amante de Walter Benjamin. (Piglia, 2000, p. 89)

La anterior anécdota entre Piglia y Renzi es reveladora ya que presenta la manera en la cual *leen* los escritores: en la lectura de cualquier novela se pueden identificar los mecanismos internos que permiten imaginar nuevas novelas. Esta perspectiva permite adentrarse en los mecanismos internos de la literatura y aprender que la tradición literaria de un país en particular funciona como una máquina de relatos. Es cuestión de *saber leer*, no de cualquier forma, es como practicar un deporte o aprender a interpretar un instrumento musical. Si se quiere, el *instrumento* del escritor es su lectura y se cultiva a lo largo de los años. En el caso de *La ceiba*, es sumamente llamativa la figura de la lectura encarnada en Dominica de Orellana. A través de la lectura se reflexiona sobre el pasado colonial de Cartagena de Indias, se cuestionan las razones que justifican la esclavitud, y en lo que deseo detenerme, la lectura alimenta el proyecto de escritura de Dominica. La anterior perspectiva permite descifrar los mecanismos internos de la ficción de *La ceiba*.

De la misma forma que ocurre con Thomas Bledsoe y Alonso de Sandoval, Dominica sufre una conversión literaria a lo largo de la novela. Ella llega con su esposo, un escribano al servicio de la corona española. Durante su estadía en el puerto negrero conoce de primera mano los horrores de la esclavitud. Entabla amistad con Pedro Claver y Alonso de Sandoval

y, conforme avanza su historia, se nos hace saber que conoció profundamente los móviles de las rebeliones de los esclavos. Las experiencias que Dominica va acumulando a lo largo de la trama, desembocan en una conversión literaria de su concepción de la escritura. Además, las transformaciones que padece Dominica es una experiencia de *formación literaria*.

3.1 La posibilidad de escribirle una misiva a Su Majestad, la Reina: la formación literaria de Roberto Burgos

¿En qué momento nace la idea de convertirse en escritor? Con Thomas Bledsoe se observa una necesidad interna de escribir su manuscrito para liberarse de las voces en su mente. No se relata el proceso que lo llevó a decidirse por el mundo de las letras. Ya *es* escritor. Su narración es posterior a ese momento clave. En cambio, Alonso de Sandoval expresa el deseo de escribir su posdata a *De Instauranda*, la cual no se concreta, pero condensa en una escala delirante esa decisión vital. En su narración sí se puede apreciar de qué manera nace su preocupación por la escritura de la posdata y en el proceso de su conversión se cristaliza. La pregunta de en *qué* momento nace la idea de escribir es crucial en la vida del escritor y la narración sobre Dominica de Orellana contiene esta historia. Propongo una lectura sobre la *formación del escritor*: deseo destacar el proceso mediante el cual, en Dominica de Orellana, se instala la preocupación por la escritura y la manera en la que se despliega esa idea en la narración hasta su momento clave: la escritura de su Libro de Horas. A diferencia de la posdata de Alonso de Sandoval, que no se escribe y permanece como idea en *La ceiba*; una de las secciones de Dominica de Orellana corresponde a un fragmento de su Libro de Horas. Es la penúltima sección, una narración en primera persona, bastante testimonial, que se asemeja a la escritura de un diario personal. En su momento me detendré en ella.

El proceso de su formación literaria es modelado por Roberto Burgos en cada sección y se alterna con sus vivencias e impresiones sobre el nuevo mundo. En las primeras líneas sobre Dominica, se le enseña al lector un ambiente agradable y sin mayores problemas: en Cartagena oscilaban las largas luces, de color naranja, con remolinos de hojas y fogatas encendidas en los patios interiores donde crecían las humaredas de hojas verdes para repeler a las bandadas de mosquitos. En buena parte de la narración se encuentra sola, ya sea en

alguna de las habitaciones de su casa o en el mirador, observando el mar y la playa en el infinito horizonte. La imagen interior de Dominica es sumamente reflexiva como se aprecia a continuación:

Aunque ella alentaba la esperanza liviana de que un día, enfrentados ellos [habla de sus hijos] a la inutilidad de ese esfuerzo desmedido [el delirio del oro y las fundaciones], a la fragilidad de su disfrute, buscarían el sosiego en un convento. Pensaba en los de allá, su mundo lejano y abandonado, protegidos por el silencio que parecía ser el lenguaje de Dios y rodeado por trigales, huertos y viñedos. A los de acá, las veces que se acercó a dejar alguna limosna, o a esperar el turno para la confesión, los veía sumidos en el estrépito de una agitación que parecía tragársela y la enfermaba con las nubes de moscas posándose en la cara, los pájaros gritones en el patio, el coro de los niños que recibían enseñanza, la alharaca incomprensible de los negros. (Burgos Cantor, 2007, p. 41)

En la intimidad, Dominica se permitía reflexionar sobre sus hijos, las relaciones establecidas en Cartagena, las razones que impulsaban el proyecto colonial de la corona española y justificaban la esclavitud. El *collage* es el recurso usado por Roberto Burgo nuevamente para describir las impresiones y reflexiones de Dominica como se puede apreciar en la cita.

También la narración nos hace saber de las expectativas y sueños:

De cuando en cuando le llegaban al sueño una plaza, las sombras 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. Sin darse cuenta, la expectativa de volver fue desapareciendo y dejó de pensarla. Era menor la ansiedad por las cartas con noticias y mayor el desgano para escribir las que ella enviaría con la flota. Los ocasos fugaces no le causaban ya desazón infortunada de los primeros años y se habituaba a este mundo de acontecimientos transitorios y de una ligereza de vértigo. Nada parecía cambiar. Aunque pasaba de todo. (Burgos Cantor, 2007, p. 40)

Se aprecia en la cita la consciencia por parte de Dominica de la fugacidad que caracteriza al nuevo mundo. Esta «ligereza de vértigo» va a ser una característica constante a lo largo de la narración, como la tensión entre sus vivencias y sus expectativas sobre el nuevo mundo. Durante los primeros años en Cartagena, Dominica deseaba volver a España, pero esa idea se desvaneció poco a poco. Además, leemos de nuevo un sentimiento de desgano que hace recordar los estados de alteración anímica de Thomas Bledsoe. Sin embargo, en esta ocasión, dicho sentimiento no consumirá ni llevará a un callejón sin salida a Dominica. Su proceso de conversión literaria es gradual y lento, toma décadas. Esta es una diferencia sustancial con los proyectos de escritura de Thomas Bledsoe y Alonso de Sandoval. Sus conversiones se condensan en lapsos temporales más «cortos»: Thomas estuvo semanas encerrado en su

cuarto en Roma y Alonso medita su posdata en sus instantes finales, que padece por semanas. En cambio, la narración nos hace saber que la conversión de Dominica tiene sus orígenes en su infancia.

Por otra parte, el anterior fragmento deja saber que Dominica ha estado durante muchos años en el nuevo mundo. La frase “Nada parecía cambiar. Aunque pasaba de todo” encierra un sentido ambiguo. Se quiere manifestar una ilusoria permanencia, un aparente estado de cosas estático. Es ilusión porque *pasa de todo* y la narración nos hará saber que Dominica es sensible a la mayoría de estos fugaces cambios. Roberto Burgos nuevamente usa el recurso del *collage* para precisar estas minuciosas agitaciones percibidas por ella:

El entretenimiento diario de los rumores que daban precisiones exageradas de amores y de negocios. La frecuente desobediencia de los esclavos. El acecho de los piratas en las rutas de los galeones. Las prisiones secretas del Santo Oficio. Los libros que circulaban con disimulos y se comentaban con frases de iniciados. Y ahora una inseguridad nueva, un peligro nombrado con sigilo. (Burgos Cantor, 2007, p. 40)

Rumores, acechos, castigos, prohibiciones y peligros; la escena anterior percibida por Dominica muestra una mirada atenta y cuidadosa, está *leyendo* su ambiente y se expone los detalles con minucia. En el fragmento se manifiesta lo que Piglia concibe como la lectura: “trata sobre el modo de hacer visible lo invisible y fijar las imágenes nítidas que ya no vemos pero insisten todavía como fantasmas y viven entre nosotros” (Piglia, 2005, p. 13). La observación en detalle por parte de Dominica modela una realidad en tensión en la cual las fuerzas de su época permanecen latentes, esperando el momento preciso para salir y acabar con todo.

De manera paralela a sus observaciones, combate el aburrimiento por medio de la escritura, una actividad cultivada por décadas. ¿Qué escribe? Se narra que mantiene una comunicación con su institutriz de la infancia, Gudrun Bechtloff. Las cartas se convierten en el vehículo mediante el cual se reflexiona sobre el nuevo mundo, la escritura y sus posibilidades. En la lectura de formación literaria propuesta, esta organización del lenguaje escrito, *la carta*, aparece como un elemento heurístico que permite responder la pregunta con la que iniciamos esta sección: ¿en qué momento nace la idea en una persona de querer ser un escritor? No llega como obra y gracia del espíritu santo, ni como inspiración de una musa griega. Cuando se la contempla y se escribe, en ese instante se abre en el interior un canal imprevisible por el que transita el fluir de la experiencia. En *La ceiba*, aunque Dominica escribe cartas de

manera constante a su institutriz y a su familia, la idea de escribirle a la reina de España aparece de forma repentina en la narración. Esa *carta* aparece como *posibilidad*, es decir, es una decisión imprevisible. En consecuencia, la escritura es una posibilidad, una potencia contingente en los seres humanos (puede aparecer o no). Es un llamado o una invitación. En el caso de Dominica, se levantó un día y le sobrevino esa idea:

Una mañana, metida en el fragor y los escalofríos de las lluvias torrenciales de finales de julio, con los turpiales entumecidos en las jaulas y las guacamayas escondidas en los rescoldos tibios de la cocina, contempló la posibilidad de escribirle una misiva a Su Majestad, la Reina. Pensó que la acumulación enorme de consideraciones con las cuales había distraído su existencia en estas lejanías podría ser de interés para su soberana. Sabía que la palabra era propiedad de los varones, de los loros, de las guacamayas. Y, sobre todo, de los varones blancos y con mando. Le costaba sacarle media expresión a los esclavos varones atollados en un silencio indiferente y doloroso. Sin tierra, sin lengua y con sus nombres sepultados por otros nombres de este mundo, que llamaban la risa de los blancos que los pronunciaban, se aferraban a la mudez para evitar ser desconocidos, innombrables por ellos mismos. (Burgos Cantor, 2007, pp. 41–42)

La carta a la Reina es otro texto apócrifo en *La ceiba*. No se dice concretamente a cuáles de las reinas de la corona se le dirigirá la misiva, pero puede plantearse a manera de especulación la destinataria. Los datos aportados por la narración hacen saber que Dominica de Orellana, a la edad de diecisiete años, se embarcó hacia Cartagena de Indias el día 18 de febrero de 1600. Un día antes había muerto Giordano Bruno en la hoguera del Campo dei Fiori, en Roma y la narración lo remarca (Burgos Cantor, 2007, p. 78). Ella tuvo tres hijos, uno de ellos muere en un naufragio. Su relación con Benkos Biohó (muere el 16 de marzo de 1621), Alonso de Sandoval (muere el 25 de diciembre de 1652) y Pedro Claver (muere el 9 de septiembre de 1654), permite especular que su edad se acercaría a los setenta años. Sin embargo, las situaciones narradas en *La ceiba* correspondientes a su historia presentan a una mujer madura, entre los treinta y cincuenta años, la mayoría de ellos en el nuevo mundo. Durante este lapso gobernó en la monarquía española la casa de los Habsburgo. Es así como *La ceiba* transcurre durante los reinados de Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665). Por lo tanto, Dominica de Orellana contemplaba dirigirse a Margarita de Austria, Isabel de Borbón o Mariana de Austria.

La narración toma en serio la idea de Dominica de escribirle a Su Majestad. Si nos detenemos a pensar por un instante, esta carta aparece como un absurdo. ¿Cuál es la

posibilidad de que llegue a manos de Margarita de Austria una carta escrita por la esposa de un escribano que trabaja en Cartagena de Indias? ¿Acaso Isabel de Borbón sabe que hay una ciudad en medio del caribe, azotada por rebeliones de negros cimarrones? Dejando de lado el absurdo, la figura de la Reina, como destinataria de la carta, le permite a Dominica reflexionar y jugar con *esa* posibilidad. Como potencial *lectora*, la reina encierra una instancia de legitimación y orden. Dominica quiere escribirle porque supone que al enterarse del caos, la barbarie y de las malas habidas riquezas de la colonia, podrá hacer algo para enmendar la situación (Gutiérrez Cárdenas, 2011, p. 82). Llevar a cabo su proyecto de escritura es su meta y se transforma en el proceso de escritura. Su perspectiva cambia a medida que *lee* su realidad inmediata, reflexionando y tomando conciencia de las condiciones culturales y políticas de su escritura. Es reiterativo a lo largo de su narración su preocupación por los temas que podrían ser de interés para la reina. En un primer lugar apela a sus experiencias personales, como se aprecia en el anterior fragmento. Pero no es suficiente para ella. Sus lecturas serán tan importantes como sus impresiones sobre el nuevo mundo.

Sus consideraciones han sido elaboradas en su trabajo de lectura que alimenta a su vez los temas sobre los que se propone escribir. En este proceso es clave su antigua institutriz. Gudrun Bechtloff le ha enviado los libros camuflados entre costales de harina durante el tiempo que mantuvo correspondencia con ella. Por otra parte, la narración muestra las presiones del Tribunal de la Santa Inquisición en la vida intelectual de la época. El control y la censura de los textos escritos fueron “uno de los procedimientos utilizados por la Inquisición española para mantener el control sobre la cultura” (Campillo Pardo, 2017, p. 14). La corona española era consciente del peligroso tránsito hacia América de los libros publicados en su tierra y el resto de Europa. Temía que las doctrinas de la contrarreforma llegaran a sus colonias, propagaran las herejías y pusieran en peligro la fe católica en todo el reino. Este trasfondo cultural y político es sumamente productivo en las consideraciones de Dominica de Orellana. En el fragmento citado anteriormente toma conciencia del valor de la palabra, de su posición como mujer, de las condiciones del lenguaje y el silencio de los esclavos. Ella respeta su decisión y entiende el mutismo de los negros como una forma de resistencia. De igual forma, capta el sentido de las burlas y humillaciones hacia los esclavos.

Conforme avanza la narración, la posibilidad de escribirle a la reina abre el espacio de reflexión en el cual se comienza a cuestionar el orden político y social del imperio español. Dominica juega con *su* posibilidad y la carta muestra cómo la escritura es un espacio en el cual la libertad del escritor se materializa para hacer preguntas, para considerar lo imposible, para desplegar las fuerzas de la imaginación. Hay dos episodios donde se expresa lo anterior. Se relata que Dominica de Orellana estuvo inquieta e indecisa por algunos días:

Había escrito cartas a sus parientes y amigos. Nunca antes se le había ocurrido, ni consideró que estuviera al alcance de los súbditos, dirigirse a su Soberana mediante una carta. Le preocupaba sobremedida qué quedaba de la condición humana, de la condición de mujer y de varón. No era una intranquilidad abstracta, sino la necesidad de saber a quién se iba a dirigir. Ella podía observar que el oficio de Rey como el del cura cambiaba a las personas. Su madre la reprendió, en los días de casadera, cada vez que dijo que ser Rey era un oficio. La corregía, diciéndole que ser Rey era un destino y venía de Dios. (Burgos Cantor, 2007, p. 43)

La *posibilidad* de la carta a la reina es la primera *metáfora que piensa* en la cual se concibe el espacio literario como horizonte de la imaginación. El proyecto de escritura le permite a Dominica considerar lo que el ambiente cultural de su época impone como absurdo: que exista una mujer tan letrada como ella, que un súbdito pueda dirigirse a sus reyes, que se considere la labor del Rey como oficio y no como destino divino. El horizonte de posibilidad se abre plenamente en el segundo episodio:

A veces se le iba el tiempo intentando imaginar a la Reina. Desde los primeros años que llegaron a este mundo, el Rey había quedado viudo. Sólo con su sucesor hubo otra vez mujer en el reino. Ella no sabía si por el hecho de casarse una mujer con el Rey bastaba para que fuera Reina. Y avergonzada y con risa se permitía unas ocurrencias que juraba no iba a contar a nadie. Dominica de Orellana consideraba los beneficios que traería al reino la unión matrimonial de su Majestad el Rey con una de las negras nobles y desgraciadas que llegaban encadenadas a este puerto. Enumeraba la cantidad de conflictos que se solucionarían y lo que le aliviaba más el alma era el final de la esclavitud en el momento en que se volvieran súbditos por la gracia de su Alteza negra. (Burgos Cantor, 2007, pp. 75–76)

La cita confirma la especulación. Dominica de Orellana quería dirigirse a Su Majestad Isabel de Borbón, consorte del Rey Felipe IV. Su imaginación se libera y concibe una idea peligrosa: una boda real entre el Rey Planeta y una de las negras desahuciadas del puerto negro, es transgresora y sumamente seductora. Esta boda pondría fin a la esclavitud y detendría las crueldades que padecían los esclavos en las colonias españolas. Pero va más

allá. Se cuenta que el Rey Felipe IV se había disfrazado de mujer para corroborar con sus propios ojos los cientos de gastos de las colonias (Burgos Cantor, 2007, p. 76). Este episodio calificado de rumor en la narración manifiesta la potencia de la invención imaginativa y que en Dominica se despliega gracias a sus meditaciones y la práctica de la escritura.

En su relato testimonial, *Señas particulares*, Roberto Burgos habla sobre sus lecturas juveniles, mucho antes de estudiar derecho en la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá. En Cartagena, en uno de los playones que tiempo atrás había sido un relleno de basura, se instalaban unos puestos de venta y alquiler de revistas, periódicos y libros. Uno de los puestos era administrado por un señor de apellido Marulanda.

Entre los libros que mostraba el lomo vi, por primera vez, *El Túnel*, de Ernesto Sábato. Lo vi al lado de *El Infierno* de Henry Barbusse, *Gog* de Giovanni Papini y seguía una novela de Pär Lagerkvist llamada *Barrabás*. De estos títulos cortos, tomé *El Túnel*. Traía una cinta de papel en la cual reproducían los editores una frase elogiosa de Albert Camus. La novela es la intensa y apretada confesión de un malestar (Burgos Cantor, 2011, p. 27).

El libro de Sábato prefigura la imagen del *maestro*, el derrotero literario que por muchos años fue para Roberto Burgos el escritor argentino. Junto con ella, la figura del *padre* también adquirirá una carga simbólica significativa en su formación literaria. Existió en su camino como escritor un guía, un compañero, un amigo, que lo leía y le comentaba. Sábato fue por un tiempo esa figura. Luego la ocuparían Álvaro Mutis y José Viñals. Pero sería su padre, Roberto Burgos Ojeda el maestro de letras que lo acompañó desde la infancia. En la carta escrita un año después de la muerte de Roberto Burgos Ojeda, Roberto Burgos expresa el inmenso dolor que le trae su partida. De aquel texto, quiero destacar el siguiente párrafo:

En los primeros años fuera de casa, lejos del horizonte del mar, te mandé cartas y me respondiste con frecuencia. Te envié lo que escribía. Me hiciste observaciones rigurosas y certeras. Eran textos de búsqueda, experimentales. Se publicaron algunos. Ganaron concursos otros. Leía casi con desespero. Y cargaba un hermoso símbolo: al momento de despedirnos, en la inolvidable casa del barrio Pie de la Popa, me regalaste tu Lettera 22, Olivetti. Y me regalaste, además, una linda y antigua edición del Código Civil que en esa hora no supe apreciar. Hoy, entendí, que lejos de imponerme nada, me permitías tomar mi opción. Entre las letras y las leyes tendrás que escoger como boxeador llevado a golpes a una esquina del cuadrilátero. (Burgos Cantor, 2011, p. 167)

La carta en la obra de Roberto Burgos es una metáfora clave para la interpretación de los deseos de Dominica de Orellana. Encarna la experiencia íntima de su vocación literaria y permite descifrar el horizonte narrativo de la experiencia novelesca de la incertidumbre. Antes de escribir cuentos, antes de escribir novelas, quien se decida por la literatura y comprometa su vida a ella, tiene que arreglárselas para organizar el lenguaje y transmitir los sentidos de su experiencia por medio de una forma, de un vehículo textual. La *posibilidad* de escribir una *carta* puede ser de amor o quizá una despedida, se encuentra latente en las manos de cualquier ser humano. Es así como, en la formación de un escritor, escribir una *carta* es un paso crucial. Por algo se debe empezar y en la vocación literaria de Roberto Burgos es significativa por la carga simbólica que establece con sus maestros de letras: su padre y Sábato. En *Señas particulares* Roberto Burgos cuenta que cuando le escribió a Sábato no esperaba una carta de vuelta. Pero el día que recibe esa respuesta de vuelta lo sorprende y a partir de ahí entabla una amistad con el escritor argentino. Su comunicación por medio de las cartas era constante. En su primera visita a Colombia, Roberto Burgos se encarga de hospedarlo y acompañarlo en cada una de las conferencias programadas. Años después conocería a su familia en Buenos Aires. Por otro lado, la carta de despedida de Roberto Burgos a su padre es sumamente emotiva por los recuerdos y palabras de agradecimiento escritas.

En una *carta*, las palabras exponen la experiencia vital, los deseos íntimos, una profecía de realización (Piglia, 2005, p. 23). Al mismo tiempo, permite establecer un vínculo emocional con su lector. Para mostrar lo significativo de la *carta* en la vocación literaria de Roberto Burgos, quiero rescatar otro párrafo dirigido a su padre:

La escritura se me impuso al recibir una carta de Don Ernesto Sábato en la cual aludió a los años que habían pasado desde que nos escribimos la primera carta. Sentí que dejar testimonios de amistad, más que gallardía, era un deber en estos tiempos desgraciados. Me di cuenta de que para mí implicaba esclarecer asuntos de la vocación de escritor, hacer conciencia de que ella se instaló como una razón de vida. (Burgos Cantor, 2011, p. 164)

Una decisión que compromete y se vuelve razón para vivir, así se sintetiza la vocación literaria. Desde esta perspectiva, las cartas escritas por Dominica de Orellana son los espejos secretos en los cuales aparecen las reflexiones más íntimas de Roberto Burgos sobre su vocación. Sus maestros de letras se transfiguran en *La ceiba* en el padre de Dominica de Orellana y su institutriz. En el padre se condensa la previsión y la protección. Consciente de

“la espesura de las guerras, las persecuciones, la imposición de la fe y de las ideas” (Burgos Cantor, 2007, p. 77), decide que su hija crezca en un ambiente propicio para el desarrollo de la libertad y la imaginación. Por eso contrata a una institutriz holandesa, Gudrun Bechtloff, para que se encargue de su educación. La institutriz es una figura contradictoria porque en un inicio condensa la amistad, lo entrañable, pero esos lazos se rompen a causa del tiempo y la distancia. Fue su confidente y quien cultivó su pasión por la lectura al enviarle a Cartagena los libros que, a su criterio, le pueden interesar. La mayoría de ellos eran impublicables y pertenecían al *Index librorum prohibitorum*.

La metáfora que piensa expuesta hasta este punto, la posibilidad de escribir una misiva a su Majestad concentra una reflexión sobre la escritura como espacio de la invención imaginativa. La escritura aparece entonces como una potencia transgresora, sospechosa para el poder de turno. Roberto Burgos utiliza el ambiente intelectual oscuro y opresivo del siglo XVII, como metáfora maestra para modelar las presiones que rodean a los escritores. Las palabras de Gudrun Bechtloff a Dominica, antes de su partida al nuevo mundo, son reveladoras: “Era oportuno irse si pensaba en lo que acabaría esta tierra donde perseguían y mataban a un inocente por plantear que el mundo es infinito y que tal vez lo infinito no tiene centro” (Burgos Cantor, 2007, p. 78). Esta idea concebida por Giordano Bruno, escrita en medio la persecución, encarna la posibilidad de concebir nuevos órdenes, nuevos mundos. En otras palabras, la escritura abre el espacio de la imaginación en donde la libertad del escritor se desata.

3.2 La escritura y la lectura en la poética de la incertidumbre de *La ceiba*

En este punto, Dominica de Orellana se enfrenta a una paradoja: si su intención es escribirle una carta a la reina y al hacerlo, su imaginación se libera y concibe ideas transgresoras como el matrimonio real entre Su majestad Felipe IV y una negra, como solución final para el problema de la esclavitud, ¿sobre qué temas puede escribir? Tenía claro que no lo haría sobre temas ya conocidos y por eso se decide escribir sobre el nuevo mundo. Este giro en la narración desencadena una *reflexión metodológica*, que traducida en los términos de la formación literaria se concreta bajo la pregunta ¿cómo narrar el nuevo mundo? Es una

cuestión que los cronistas de las Indias cargaron en sus espaldas y Dominica de Orellana piensa al respecto lo siguiente:

Sabía que no podría escribirle a la Reina sobre lo que su Alteza ya conocía. Esas prolijas enumeraciones y descripciones en que la vista resulta insuficiente y llenaban folios y folios de informes al reino y donde resultaba difícil establecer diferencia entre los bosques y los árboles, los animales y los hombres porque lo relatado obedecía más a los demonios del ojo que a la realidad de la vista. Era inútil escribirle sobre el calor y la humedad invasiva que volvía los trajes un suplicio y los días un desgano creciente y esa especie de óxido en las articulaciones que las endurecía hasta el punto de haber días en los cuales no se era capaz siquiera de espantar las manchas de moscas en la cara. Sería una apreciación tenue y distante de los días de recién llegada. Hoy era diestra en advertir las variaciones del tiempo, los anuncios de tormenta, sentir en el olor del aire la proximidad de las lluvias, saber en cuáles noches debía frotarse las piernas con ron compuesto con hierbas para evitar los dolores de uso, reconocer los cambios sutiles de estación y algo que creyó descubrir hacía unos años y que consistía en la actitud de estar atenta en la observación del Nuevo Mundo para conocerlo. (Burgos Cantor, 2007, pp. 78–79)

Este fragmento expone el *modo de leer* que descubre Dominica de Orellana y los efectos sobre sí misma al poner en práctica su *lectura*. Además, este párrafo da comienzo a las reflexiones internas de la experiencia novelesca de la incertidumbre, sobre su propio proceso y los mecanismos que comprenden su noción de escritura. En la cita se describe una forma de escritura que enumera y describe pero que no es capaz de establecer diferencias entre los hombres y los animales. Para Dominica hay una *impotencia* en la escritura porque no era capaz de captar esas mínimas diferencias, esa fugacidad temporal percibida a través de su lectura del nuevo mundo. Las parejas *leer-escribir* y *lectura-escritura*, están implícitas en las secciones sobre Dominica de Orellana. Muestran que un escritor, para considerarse como tal, se convierte en lector. Esa es la conversión vital que anuda sus pasiones, sueños y reflexiones. El fragmento expone la concepción de la escritura en la experiencia novelesca de la incertidumbre de *La ceiba*: es una renuncia a la captación de la totalidad; **la escritura es impotente** porque se enfrenta a unas realidades fugaces, que en muchas ocasiones no podrá discernir sus diferencias, pero no por ello renuncia a hacerlo. Se escribe reconociendo la imposibilidad del lenguaje para captar cabalmente el fluir del mundo. A su vez, indica que la *realidad* de América, el nuevo mundo, es de compleja captación, casi que inasible para la escritura.

Esta noción de la escritura es consecuencia del modo de leer: se presta atención a las variaciones sutiles del tiempo, al movimiento caótico de los detalles, es una observación minuciosa que le permitirá conocer la impotencia de su proyecto de escritura. De modo que Dominica es una lectora pura (Piglia, 2005, p. 21) porque para ella la lectura no constituye solamente una práctica, sino fundamenta su forma de vida. Leer al detalle, la hace tomar conciencia de la fugacidad inmanente del nuevo mundo, sorprenderse con los ritos de los esclavos, los cambios de estaciones, los pasos silenciosos de los cangrejos por su habitación, las idas y venidas de esclavos, funcionarios, marineros y curas en el puerto negro.

La segunda *metáfora que piensa* que quiero resaltar concentra el tránsito que Dominica de Orellana sufre para convertirse en *escritora*. Roberto Burgos narra su conversión literaria paso a paso y, como quiero mostrar, cifra su aprendizaje como novelista en la historia de esta mujer: aprende a observar su entorno, se interesa describir sin prejuicios, le preocupa enturbiar su mirada y en el instante que se formula como propósito escribirle a Su Majestad, “tomaba notas que iba guardando en el baúl de viaje, con cerradura y remaches protectores de hierro” (Burgos Cantor, 2007, p. 108). En ese baúl también escondía los libros que Gudrun Bechtloff le enviaba desde España. El valor de lo que se escribe y el aprecio por la lectura quedan fijados con este símbolo de hierro. Para Dominica sus libros y notas son bienes de altísimo valor. Los resguarda porque *son su vida*. Ella “los leía con cuidado y no comprendía la causa de la prohibición” (Burgos Cantor, 2007, p. 108). En medio de sus meditaciones, emerge la primea de las grandes consideraciones sobre la escritura y la lectura:

Ante la imposibilidad de conversar sobre estas lecturas la inundaba la añoranza por su institutriz. Ambas sabían que la comunicación epistolar con el tiempo y la frecuencia se volvía rígida. Como si el espíritu que vivifica la letra abandonara las palabras y fuera sustituido por un compromiso de las buenas maneras. [...] Después, con el transcurrir de la vida, quienes se escribían cartas desaparecían y apenas eran una excusa para encontrar la salida a los silencios del alma, a las convicciones recientes, a los abismos del entendimiento. Al extinguirse el que lee y el que escribe, la voz de la escritura se dirige a algo insondable que ya no termina ni empieza en quien escribe, ni en quien recibe la carta. Dominica de Orellana, en estos días del Nuevo Mundo, aceptó que el torrente de lo que se vive, cuando se vive, es inalcanzable por la letra. Entonces se conformó con los fragores de su intimidad solitaria a sabiendas de que la corriente de su relato tendría más vida en curso sin destino que los retratos con los que los pintores querían complacer a sus modelos atribulados por la carcoma del

olvido. La preocupación de ella consistía en cómo atrapar la fugacidad para poder tener comunicación verdadera con Gudrun Bechtloff. (Burgos Cantor, 2007, pp. 108–109)

El fragmento es extenso y condensa una de las reflexiones novelescas claves de la novela: se expresa la autoconciencia ficcional de la experiencia novelesca de la incertidumbre. *La ceiba* tiene la particularidad de pensar, a través de sus personajes, de los mecanismos usados por la ficción para construir los relatos. En estas líneas se combina el relato ficcional con la reflexión ensayística y crea un híbrido textual que recuerda a la prosa de Borges. Para ilustrar el horizonte literario contenido en este fragmento, quiero realizar un contraste con las reflexiones de Piglia sobre la lectura. Primero, la modelación de Roberto Burgos: en este punto sabemos de la voracidad de la lectura de Dominica. Necesita hablar de lo que ha leído y el recuerdo de su institutriz es una señal de nostalgia. Toma conciencia del anquilosamiento de la experiencia cuando dice que con el pasar del tiempo, *sus cartas* se volverían rígidas. Si se piensa en *la carta*, como una organización de las palabras, el espíritu vivificador que las encarna, envuelve y hace latir, puede desaparecer con el tiempo y se convierten en una rutina o estereotipo (escribir como señal de las buenas costumbres). Es decir, la vitalidad de la experiencia está parcialmente contenida en la lengua escrita. De modo que mueren los escritores y lo que queda en su escritura son los vestigios de las experiencias, de la vida que vivió.

Luego viene una frase enigmática: “Al extinguirse el que lee y el que escribe, la voz de la escritura se dirige a algo insondable que ya no termina ni empieza en quien escribe, ni en quien recibe la carta”. Aparece por primera vez, dentro de las reflexiones novelescas en *La ceiba*, la metáfora de la *voz de la escritura*: es lo que permanece a pesar del carácter finito del lector y escritor. Y simultáneamente, se dirige hacia las profundidades de un abismo sin fondo. ¿La *voz de la escritura* es una metáfora del infinito? Los límites «naturales» (el lector y el escritor) se dejan de lado y no definen su fluir. ¿Entonces qué lo hace? ¿Es posible definirla? La respuesta es *el misterio, el enigma, el secreto*. Es una metáfora para condensar las relaciones arcanas que envuelven a la escritura. Dominica lo entiende y el texto lo traduce a su modo: “aceptó que el torrente de lo que se vive, cuando se vive, es inalcanzable por la letra”. Es un enigma para el escritor la forma en la cual se cifra la experiencia del ser humano en la literatura. Su razón de vida es descifrarlo. Y es lo que le ocurre a Dominica cuando se reconoce en su íntima soledad, “a sabiendas de que la corriente de su relato tendría más vida

en curso sin destino”, es decir, lo que se propone contar está más vivo si se entrega al fluir sin preguntarse por el destino final. Con el siguiente fragmento: “la preocupación de ella consistía en cómo atrapar la fugacidad para poder tener comunicación verdadera con Gudrun Bechtloff”, se muestra el riesgo que asume el escritor, sabiendo que lo que persigue es inalcanzable. Lo *verdadero* está detrás de la estela fugaz que percibe Dominica y se convierte en su preocupación. Perseguir la fugacidad del tiempo es la experiencia que la escritura encarna en *La ceiba*.

Pero ¿qué papel tiene la lectura en el proceso que se acaba de mencionar? Es el *medio*, lo que tiene en sus manos el escritor (Dominica) para atrapar la fugacidad del mundo y de su vida. Como la naturaleza de su objeto es fugaz, la *lectura* se transforma para *observar con atento cuidado* las sutiles variaciones del tiempo y el espacio. Es una lectura microscópica cuya perspectiva revela el caos del nuevo mundo. En la reflexión de Dominica de Orellana se cifra la manera en la cual la escritura y la lectura es concebida por Roberto Burgos. Le interesan primordialmente dos aspectos: explorar los mecanismos que mantienen vivo el espíritu que se encarna en sus letras, dado que reconoce el peligro del anquilosamiento en el lenguaje escrito y la impotencia de la escritura para aprehender la fugacidad del tiempo y la vida; y el modo de aprender a leer los movimientos y variaciones dado el carácter fugaz y en desavenencia constante de la vida.

Cuando comparamos esta serie de reflexiones con los distintos modos de leer contruidos por Piglia, se puede precisar el lugar que ocupa Dominica de Orellana en la historia imaginaria de los lectores en la ficción. Primero, se abre la pregunta de si ella ha desarrollado una adicción por sus lecturas. La narración dice que se entregó a sus observaciones y lecturas cuando sus hijos abandonaron el nido (Burgos Cantor, 2007, p. 109). Esta entrega corrobora la hipótesis de que Dominica es una lectora pura porque considera el acto de leer como parte fundamental de su vida. Segundo, la naturaleza de lo que lee la configura como una lectora contemporánea a nosotros según la clasificación hecha por Piglia: “el lector ante el infinito y la proliferación. No el lector que lee un libro, sino el lector perdido en una red de signos” (Piglia, 2005, pp. 27–28). Los detalles y variaciones de la vida, como su estado fugaz, configuran un mundo en constante proliferación de signos que los lectores contemporáneos –según Piglia– se lanzan a leer e intentan atrapar de forma infructuosa por medio de la ficción.

Quisiera realizar un paralelo entre el lector presentado por Piglia y la lectora que es Dominica, para mostrar sus diferencias en torno al espacio en el cual se concibe la ficción. El lector contemporáneo de Piglia es Borges. La lectura de Borges, a diferencia de Dominica, se sitúa en la biblioteca y la ficción se instala *entre* los libros. Ese universo comprendido por miles y miles de volúmenes, “donde todo está escrito, solo se puede releer, leer de otro modo. Por eso, una de las claves de ese lector inventado por Borges es la libertad en el uso de los textos, la disposición a leer según la necesidad” (Piglia, 2005, p 28). La anterior perspectiva muestra que la ficción aparece como una libertad para leer y es vital hacerlo de la manera más arbitraria posible. En el caso Dominica también existe una *biblioteca*, pero no es infinita como en Borges. Es limitada (la mayoría de esos libros pertenecen al *Index librorum prohibitorum*) y se representada a través del baúl con broches de hierro. La narración nunca precisa cuántos libros ha leído ni cuántos tiene guardados. Pero la diferencia más radical con Borges es que la ficción en Dominica se instala *por fuera de la biblioteca* y se debe a su carácter limitado. Por ahora quiero señalar dos aspectos: la figura del baúl-biblioteca en *La ceiba* constituye un *lazo* que mantuvo a Dominica unida con Gudrun Bechtloff y “le daba razón del mundo del cual provenía y que empezaba a esfumarse” (Burgos Cantor, 2007, p. 215). La última frase de la cita es clave para la interpretación. El lazo se hace cada vez más *frágil* por la distancia y el paso del tiempo. Por otro lado, el baúl-biblioteca construye una visión de la literatura como transgresión: contiene libros censurados, prohibidos; seguramente, de encontrarlos, la Santa Inquisición los quemaría en la hoguera.

Dentro de la historia de Dominica, el lazo que la une con Gudrun es sumamente frágil y llega un momento en el cual no podrá recibir más libros y, en consecuencia, se limitará el crecimiento de la biblioteca. ¿Entonces qué va a leer Dominica una vez haya leído todos los libros guardado en su baúl?

3.3 La creolisación, el mundo africano y el baúl-biblioteca

La respuesta a la anterior pregunta me permite señalar la tercera *metáfora que piensa*, clave para la historia que intento componer. Nuevamente Piglia dice: “la pregunta «qué es un lector» es también la pregunta del otro. La pregunta –a veces irónica, a veces agresiva, a veces piadosa, pero siempre política– del que mira leer al que lee” (Piglia, 2005, p. 31).

Teniendo en cuenta lo anterior y gracias a la historia sobre Thomas Bledsoe, nos enteramos de que la viuda De Urbina (quien es Dominica de Orellana), es acompañada por una esclava que permaneció con ella hasta sus últimos días. Dominica le da la libertad y una renta para vivir siempre y cuando permanezca en el puerto (Burgos Cantor, 2007, p. 319). El nombre de esa esclava Magdalena Malemba, el nombre cristiano que se le impuso, es Analia Tu-Bari y es introducida en la narración de Dominica en la tercera sección (p. 110). Permanece a su lado y deja de ser una esclava en el sentido estricto de la palabra para convertirse en su confidente, amiga y compañera. Analia Tu-Bari mira leer a Dominica y a través de ella se teje la pregunta por el otro. Piglia señala que la literatura argentina se configura en esta tensión y que “la oposición entre civilización y barbarie se ha representado de ese modo” (Piglia, 2005, p. 32). Me alejo de esta oposición dicotómica porque en *La ceiba*, considero que la relación entre Dominica y Analia Tu-Bari se despliega lo que Glissant denominó como *la créolisation*, traducida al español como «criollización», pero usaré el extranjerismo *creolisación* (palabra inexistente en nuestro idioma) para conservar la fuerza que el término francés posee.

La creolisación es un término espacial para concebir las relaciones siempre abiertas e imprevisibles de los choques, tensiones, reconciliaciones y conflictos entre las distintas culturas que habitan en lo que Glissant denomina como *Neoamérica* (el Caribe, el nordeste de Brasil, las Guayanas y Curaçao, el sur de Estados Unidos, el litoral de Venezuela y Colombia y una parte considerable de América Central y México); y cuyos pobladores se componen por *migrantes desnudos*: “el que ha sido trasladado a la fuerza al nuevo continente y que constituye la base de la población de esta suerte de circularidad fundamental que es para mí el Caribe” (Glissant, 2002, p. 16). La creolisación es situada y constituye un fenómeno particular de América.

En *La ceiba*, en lugar de la oposición entre civilización y barbarie, que responde a la tradición literaria argentina de *Facundo*, laten las relaciones de creolisación de la presencia africana en el texto, condesadas en la amistad entre Dominica y Analia Tu-Bari. Glissant sostiene como tesis que el mundo se *criolisa*:

Que las culturas del mundo, en contacto instantáneo y absolutamente conscientes, se alteran mutuamente por medio de intercambios, de colisiones irremisibles y de guerras sin piedad, pero también por medio de progresos de conciencia y de esperanza que autoriza a afirmar –sin que uno sea

utópico o, más bien, admitiéndolo serlo—que las distintas humanidades actuales se despojan con dificultad de aquello en lo que han insistido desde antiguo, a saber: el hecho de que la identidad de un individuo no tiene vigencia ni reconocimiento salvo que sea exclusiva respecto de la de todos los demás individuos. (Glissant, 2002, pp. 17–18)

La pregunta por el otro en «qué es un lector», se transforma bajo esta perspectiva en la pregunta por la creolisación, por los lazos de amistad que desarrollaron Dominica y Analia Tu-Bari y que encarnan uno de los horizontes de posibilidad más enriquecedores en *La ceiba*. Analia Tu-Bari al acompañar a Dominica en sus caminatas por las calles, el mercado y las playas de Cartagena, le enseñará el mundo apresado, destruido y resignificado de *su* África en América. En esta relación se intensificará el *modo de lectura* distintivo de la viuda De Urbina y que, en *La ceiba*, concentra una de las formas por la cual Roberto Burgos reflexiona sobre la presencia africana en Colombia. En lo que sigue me detendré en la modelación del proceso de creolisación, parte fundamental de la conversión literaria de la narración.

Dominica de Orellana alterna sus lecturas con caminatas por las calles y playas de Cartagena. Analia Tu-Bari era su dama de compañía y caminaban juntas por el puerto negro. La negra descalza, la española con zapatos de fantasía. Cuando en su caminar desprevenido llegaban a las playas, Analia Tu-Bari se desencajaba y sus labios eran invadidos por el pánico:

Ahora Dominica la veía casi paralizada y llorando. Y cuando empezó hablar con una ansiedad veloz y atenazando cada vez más el brazo, lo hacía en su lengua natal y en portugués, se dio cuenta: Magdalena Malemba estaba muerta de miedo ante el mar (Burgos Cantor, 2007, pp. 136–137).

Este episodio está cargado de una alta emotividad. Dominica comprende que el mar para los esclavos es sinónimo de muerte y desolación. Representa sus pesadillas. Aquella masa de agua infinita se llevó a sus hermanos, destruyó sus cuerpos, borró sus nombres. Ella comprende de inmediato la reacción de Analia Tu-Bari y se muestra como una amiga:

La esclava que ya no era esclava había abandonado su posición de ángel terreno de la guarda de Dominica y ahora caminaba a su lado, casi recostada, sintiendo que el roce de los brazos y los hombros le mitigaba el miedo y recuperaba el ritmo de la respiración mientras en las zancadas se recogían y otra vez el paso era lento.

[...] Y supo, la blanca, que no iba a preguntarle nada. Al comprender la conducta de Magdalena [...] Un sentir de solidaridad y afecto había crecido por la mujer que llegó a su casa producto de una compra de ocasión en la subasta de negros del mercado de esclavos del puerto. (Burgos Cantor, 2007, p. 137)

La tercera *metáfora que piensa, un sentir de solidaridad y afecto* abre el espacio de relación en el cual ambas se transforman. Siguiendo en el episodio del mar, cuando ambas se encuentran fundidas y el dolor por los recuerdos del desplazamiento forzado a América paralizó a Analia, Dominica la reconoce como otro ser humano, *deja de ser esclava* y se transforma en su amiga, a quien le extiende el brazo y la acompaña en medio de sus miedos. Este encuentro emotivo abre el proceso de creolisación en el cual Dominica poco a poco deja de lado las ideas que justifican la esclavitud en América.

Como se ha mostrado en los anteriores capítulos, la conversión literaria encarna un proceso de transformación vital. Las visiones y creencias previas a la conversión son cambiadas por unas nuevas. Conuerdo con Lucía Gutiérrez que Dominica encarna las respuestas renacentistas y humanistas de la época sobre América (Gutiérrez Cárdenas, 2011, p. 84). Pero las nuevas reflexiones sobre la escritura y la realidad de la esclavitud, surgidas de su encuentro con Analia son contemporáneas a Glissant y sumamente transgresivas para el ambiente intelectual del siglo XVII. Este anacronismo supera los marcos históricos bajo los cuales los esclavos eran considerado animales y seres sin alma. Dominica se abre a la comprensión del mundo africano de Analia Tu-Bari y esta apertura corresponde a un proceso de creolisación.

Dominica deja atrás el sentimiento compasivo y “empezó a reconocer en Magdalena Malemba una manera de ver y relacionarse con el mundo diferente a ese del que ella provenía y cuya sombra llegaba y se deformaba en estas tierras” (Burgos Cantor, 2007, p. 138). En la cita el mundo africano es captado como una sombra viajera que se deforma en su paso por América. Es una imagen de la ausencia, débiles marcas de lo que eran en un momento dado sus dioses, costumbres y lenguajes. Han quedado apenas sus *trazos, sus vestigios, sus inermes huellas*. «Les traces» es el término usado por Glissant para hablar de las huellas de los africanos traídos violentamente a América. Resistiendo a los azotes y castigos inhumanos, *les traces* de la presencia africana “poseían su genio, anudado en los sufrimientos que resistieron, fecundan los *trazos*, creando –mejor que la síntesis– resultados que sorprenden” [La traducción es propia] (Glissant, 1997, p. 19). La forma en la que se percibe la presencia africana en la narración de Dominica es sumamente positiva. Ella desea entender el mundo de Analia Tu-Bari y el primer paso para este proceso es el reconocimiento de ella como una amiga. El inicio de esta amistad hace que los *trazos* de la presencia africana

poco a poco pasen a convertirse en una de las preocupaciones centrales de Dominica. Este interés por comprender el mundo africano y la modelación de la amistad entre ambas por Roberto Burgos, son una *transfiguración* de la misión del poeta imaginado por Glissant. Para el pensador francés, en el mundo contemporáneo existen ruidos, rumores y voces que encarnan la miseria del mundo y que intentamos no ver, pero siguen ahí y nos afectan sensiblemente (Glissant, 1997, p. 17). *Los trazos* de los esclavos traídos a América se transmutan en estos ruidos latentes. El poeta imaginado por Glissant les presta atención y cuidado a esas voces. En su escritura las transforma y las trae de nuevo al presente. Usa su pasión para escribirlas y crear a partir de ellas espacios de relación. Roberto Burgos en la modelación de la amistad entre Dominica y Analia, lleva a cabo la construcción de un espacio de relación en el que se recrea de manera sensible el mundo de Analia Tu-Bari, el mundo de la esclavitud.

La amistad entre Dominica y Analia se narra como un proceso lento. Primero la confianza, luego el afecto, y finalmente se establece el respeto. Analia al principio fue terca a causa del trato proporcionado por Pedro Claver en las sesiones dominicales. Sus ayudantes reprimían a los esclavos cuando hacían preguntas o decían sus nombres (Burgos Cantor, 2007, p. 138). Dominica tiene otra actitud. En lugar de imponer su visión de mundo, quería aprender sobre el mundo de los esclavos. Por eso le hacía preguntas a Analia que con el tiempo fueron respondidas. La confianza entre las dos fue aumentando al punto que cuando volvieron a las playas, Analia tenía la misión de evitar que “[Dominica] se acercara al mar después de la línea en que el rocío de las olas las salpicaba” (p. 139).

En sus caminatas por Cartagena bajo la compañía de su amiga, Dominica no deja de pensar en sus lecturas. Conocer la ciudad le permitía “recomponer sus pensamientos, fecundar sus notas de lectura” (p. 139). Como se ha insistido, el modo de leer de Dominica no se reduce a la mera lectura de un libro. La lectura se transforma en la medida que va conociendo el mundo africano. Su mirada se desplaza hacia afuera, hacia lo *real* y lo lee. Hay que anotar que este encuentro con lo *real*, representado en las caminatas de Dominica, es un *real imaginario*, dado que camina por las calles y playas de Cartagena del siglo XVII. A partir de este punto, la narración de Dominica pone en tensión dos polos que, dentro de *La ceiba*, integran dos metáforas maestras en las cuales caminará el escritor en su formación. El primer

polo es ese mundo de afuera, lo radicalmente otro, es *el mundo africano* que se simboliza en la amistad con Analia Tu-Bari y el encuentro sexual con Benkos Biohó. El segundo polo es el baúl con chapas de hierro, *el baúl-biblioteca*, que contiene los libros prohibidos, las cartas recibidas y las anotaciones de lectura. El mundo africano encarna la libertad, la amistad, la diversidad y la dignidad humana. Este polo se materializa en *La ceiba* en la rebelión de los esclavos, hecho que Dominica llega a conocer y apoyar. El baúl-biblioteca encarna los pensamientos transgresores y herejes contra el orden católico y los vínculos frágiles con Europa. Ambos polos se oponen al orden colonial y su tensión radica en las posibilidades que contienen para satisfacer las preocupaciones de Dominica sobre la escritura.

La tensión entre ambos polos no se resuelve en la narración sobre Dominica y sus reflexiones sobre la escritura se sitúan *entre* la biblioteca prohibida y el mundo de la esclavitud. Ambos polos se alimentan recíprocamente como se verá a continuación. En sus paseos por las calles y playas de Cartagena, Dominica observa el caos, una realidad fugaz de olas, brisas y cangrejos caminando sobre la arena. Sus lecturas y el polo del baúl-biblioteca le permiten tomar conciencia de que ahora ella hace parte de ese mundo. El viejo mundo se desvanece y “se sabe más incorporada a esta tierra” (p. 140), a Cartagena. La posibilidad de escribir y captar la fugacidad se la exige el polo del mundo africano y no el baúl-biblioteca:

Los paseos le han devuelto a Dominica de Orellana la posibilidad de un orden que le sirva para atrapar la fugacidad de los acontecimientos en este Nuevo Mundo, sin falsificarlos por la imposición de los principios que vienen en las pragmáticas, leyes, bulas, disposiciones. Y ha encontrado un hilo que conduce sus pensamientos. (Burgos Cantor, 2007, p. 140)

¿Cuál es ese nuevo orden que es capaz de atrapar la fugacidad del nuevo mundo, sin falsificarlo? La clave está en los órdenes escritos que menciona la cita. El orden al que apela Dominica (y a su vez Roberto Burgos) no son las organizaciones formales del lenguaje como las bulas, las leyes y disposiciones reales. El orden, la *posibilidad* de atrapar el caos del Nuevo Mundo es la ficción, la invención imaginativa, en términos de Glissant. El modo de leer de Dominica, caracterizado por la percepción de los más minuciosos movimientos del espacio-tiempo, cuando se desplaza a lo real imaginario (la ciudad, sus calles, mercados, hospitales, conventos y playas) y lo lee, la posibilidad de captar se encuentra mediada por el uso intensivo de la ficción, de la imaginación. La preocupación de Dominica por atrapar

la fugacidad de los acontecimientos la transforma en *poetiza*. Para que su prosa sea capaz de capturar la fugacidad, una de las posibilidades es usar la imaginación y que, de acuerdo con Glissant, es la única manera de concebir la globalidad inasible del caos en el mundo (Glissant, 1997, p. 22). Este gesto que es la prosa misma sobre Dominica de Orellana (y extensivo a Alonso, Pedro, Analia y Benkos en sus secciones), es usado por Roberto Burgos para atrapar ese pasado frágil e inestable de Cartagena en el siglo XVII.

En la narración se transmite los efectos del modo de leer de Dominica y se cristalizan las diferencias radicales de la realidad que intenta captar:

Nunca creyó que el nuevo mundo se volviera una réplica del asiento del imperio, una extensión de su orden. Se daba cuenta de la diferencia radical que existía entre el interior de la casa, y si lo pensaba bien de algunas zonas de la casa [...] Cada vez que salía y entraba por el zaguán de techo alto [...] la invadía la sensación de estar atravesando una frontera que demarcaba regiones disímiles.

[...] Dominica de Orellana percibió la vastedad del mundo en el cual se iba quedando; se detuvo en sus peculiaridades, por lo regular difusas en medio del asombro y la extrañeza, y se entregó a conocerlo. (Burgos Cantor, 2007, p. 140)

La entrega de Dominica es su compromiso, la decisión de conocer a fondo la realidad de Cartagena. Lo que decide conocer no es abstracto, sino que corresponde al mundo africano. Este deseo la lleva a conocer el puerto negrero, donde descubre las sombras y esperanzas de los esclavos. Su deseo de escribir aumenta a medida que se avanza en *La ceiba* y le permite observar a cabalidad los sufrimientos y resistencias que rugen en la ciudad amurallada.

Hasta el momento he señalado su modo de lectura (minuciosa y precisa al momento de captar las variaciones del espacio-tiempo), y la concepción de la escritura (relacionada con el enigma y el secreto, un torrente vivo que Dominica desea transmitir en sus cartas). El siguiente horizonte narrativo está relacionado con la poética que se despliega en *La ceiba* y que en el capítulo anterior anunciamos: la poética sombría aparece a cabalidad en la narración de Dominica de Orellana, es el efecto sensible más importante del modo de leer cifrado en la obra de Roberto Burgos.

3.4 El conflicto entre la ambición y la libertad

En su ensayo “Utopía y desencanto” (2001), Claudio Magris se pregunta por las posibilidades de la literatura para hacer frente a las sombras del mundo moderno. En su exposición considera vital rescatar la noción de utopía:

El final y el principio del milenio necesitan utopía unida al desencanto. El destino de cada hombre, y de la misma Historia, se parece al Moisés, que no alcanzó la Tierra Prometida, pero no dejó de caminar en dirección a ella. Utopía significa no rendirse a las cosas tal como son y luchar por las cosas tal como debieran ser; saber que al mundo, como dice un verso de Brecht, le hace buena falta que lo cambien y rediman. [...]

Utopía significa no olvidar a esas víctimas anónimas, a los millones de personas que perecieron a lo largo de los siglos a causa de violencias indecibles y que han sido sepultadas en el olvido, sin registro alguno en los Anales de la Historia Universal. El río de la Historia arrastra y sumerge a las pequeñas historias individuales, la ola del olvido las borra de la memoria del mundo; escribir significa también caminar a lo largo del río, remontar la corriente, repescar existencias naufragadas, encontrar pecios enredados en las orillas y embarcarlos en una precaria arca de Noé de papel.

Este intento de salvación es utópico y el arca a lo mejor se hunde. Pero la utopía da sentido a la vida, porque exige, contra toda verosimilitud, que la vida tenga sentido. (Magris, 2001, p. 12)

Decidirse por el mundo de la literatura es dejarse llevar por una pasión profunda en la cual se lucha día a día por la utopía. La mirada que exige Magris, ante todo, debe (es casi que un mandamiento) evitar a toda costa las idealizaciones de cualquier tipo. Siempre que hablemos del horizonte utópico en la literatura, significa no olvidar a las víctimas anónimas que han sido arrastradas por los mares del olvido. La utopía permite que la vida tenga sentido, que en medio de la lucha, la fe por la vida prevalezca. Pero esta opción a lo mejor puede no concretarse y es posible que el avión con destino a Esperanza se hunda en el fondo del mar. Magris, consciente del peligro de las idealizaciones, es cuidadoso en imaginar el horizonte utópico como un camino de rosas. El hechizo de la utopía necesita del desencanto:

Utopía y desencanto, antes que contraponerse, tienen que sostenerse y corregirse recíprocamente. El final de las utopías totalitarias sólo es liberatorio si viene acompañado de la conciencia que la redención, prometida y echada a perder por esas utopías, tiene que buscarse con mayor paciencia y modestia, sabiendo que no poseemos ninguna receta definitiva, pero también sin escarnecerla. (Magris, 2001, p. 13)

Desencanto significa saber que la parusía no tendrá lugar, que nuestros ojos no verán al Mesías, que el próximo año no estaremos en Jerusalén, que los dioses se han exiliado [...] El desencanto es un oxímoron, una contradicción que el intelecto no puede resolver y que sólo la poesía es capaz de expresar y custodiar, porque dice que el encanto no se da pero sugiere, en el modo y el tono en que lo dice, que a pesar de todo existe y puede reaparecer cuando menos se lo espera. Una voz que dice que la vida no tiene sentido, pero su timbre profundo es el eco de ese sentido. (Magris, 2001. P 14)

Si la literatura es dejada libre bajo las venenosas mieles del encanto utópico, no será capaz de atender las desilusiones y fracasos del mundo. La advertencia de Magris es una clave de

lectura que permite exponer la contradicción vital de la escritura literaria. En *La ceiba*, la contradicción entre el horizonte utópico de la libertad y la imaginación, y las sombras fétidas de la realidad de la esclavitud, establecen una serie de imágenes y sentidos que constituyen la poética de la experiencia novelesca de la incertidumbre. En el capítulo sobre Alonso de Sandoval, mencioné el despliegue de una poética sombría asociada al discurso delirante. Pero es la narración sobre Dominica de Orellana, donde la poética sombría se despliega cabalmente y elabora las modelaciones más intensas, más descarnadas, a diferencias de las narraciones sobre Alonso de Sandoval y Thomas Bledsoe.

Este efecto de intensificación poética aumenta el desencanto y expresa la impotencia del proyecto de escritura de Dominica. En este punto de la narración escribe siguiendo sus preguntas y deja de preocuparse por las respuestas (Burgos Cantor, 2007, p. 214). Primero, la escritura se ha convertido en impulso, en pasión vital. Percibe que las palabras le permiten conocer la conciencia de la vida en el nuevo mundo:

Un mundo de fragmentos distintos que se entrecruzaban sin casar todavía [...] El fragor del amanecer, las lenguas buscando entendimiento, las vestimentas con sus peculiaridades difusas por la luz aplacada y todavía con las cenizas de la noche, las desnudeces y los maltratos y castigos que las marcaban con los relámpagos de la humillación, los productos que comenzaban a soltar su aroma en el aire grueso y quieto, los portugueses, los criollos, los indios, los españoles, los ingleses, los franceses, los etíopes (Burgos Cantor, 2007, p. 215).

Se lee y observa con atención la dispersión de una realidad multiforme, sin centros. Las imágenes, olores y colores se yuxtaponen en la escena creando un sentido caótico: Cartagena de Indias es todo menos una ciudad uniforme. El recurso del *collage* esta vez modela el movimiento y la vivacidad y contradice la pretensión, de la letra muerta de los informes, de replicar en América el modelo jurisdiccional español. En medio de este remolino, Dominica piensa en dos motivos: primero, reconoce que no tiene las fuerzas para volver a España. Sentía miedo y pánico por las historias de pillaje; le sobrevino el desconsuelo al recordar el destino fatal de su hijo muerto en un naufragio; lo meditó por meses y sin darse cuenta “desapareció la vacilación de quedarse o volver” (Burgos Cantor, 2007, p. 216). Es el segundo motivo que piensa y me interesa rescatar, corresponde a la cuarta *metáfora que piensa*:

En el tiempo que siguió a las dudas, tenía que ver con no saber si podría desprenderse de la fuerza desbordada y el esplendor a veces sombrío de estas tierras; del sol de suplicio que volvía metálica la superficie del mar gris-verdoso y rebotaba contra los remansos de las ciénagas [...]

No sabía cómo contarle a la institutriz lo que iba surgiendo: era tanto y desconocido. La asombraba con la fuerza de una materia cuya forma le resultaba huidiza, siempre en crecimiento, fundiéndose, dispuesta a las mezclas o a los rechazos. Sentía una vida que empezaba con la potencia de un volcán y duraba más allá de las destrucciones, de los exterminios de los pobladores originarios, de los saqueos de las minas y las tumbas y los templos, de las ruinas y los empobrecidos [...] Dominica veía allí, una vez más, la diversidad del mundo y de sus gentes y lo inocuo de las reglas de uniformidad universal. (Burgos Cantor, 2007, p. 217)

Esta cita extensa confirma la hipótesis interpretativa planteada páginas atrás: si bien buena parte de las reflexiones de Dominica de Orellana encarnan el espíritu humanista del siglo XVII, el contenido de su conversión literaria es anacrónico teniendo en cuenta el marco intelectual de su época. Cuando reconoce la diversidad del nuevo mundo, su reflexión es próxima a la de Glissant cuando precisa sobre las poéticas de *tout-monde*: “Lo que o el que habla es múltiple; no se puede determinar su procedencia [...] Tratar de delinear una poética de la diversidad, como es mi propósito, es incompatible con hablar desde un punto de vista único. Por esta razón hay multiplicidad de narradores” (Glissant, 2002, p. 131). La *metáfora que piensa, el esplendor a veces sombrío*, engloba por una parte, la fuerza oscura de la poética en la narración. Corresponde a la cara del desencanto por el Nuevo Mundo, en particular, por Cartagena. Roberto Burgos tiene la particularidad de modelar su ciudad de origen a través de una perspectiva no idealizadora: se detiene en los desperdicios, en los malos olores, en el tumulto de seres que vienen y van en medio del mercado de esclavos. Por otra parte, los matices abiertos en la modelación del espacio y tiempo —a través de los olores, colores y movimiento de seres humanos—, expone la diversidad constitutiva del puerto negrero, diversidad no idealizada porque en ella late el conflicto, la utopía, la libertad, la ambición, el castigo. La imagen creada es una fotografía en movimiento captada minuciosamente, en la que las fuerzas de la época chocan entre sí como se lee en la siguiente cita:

Las opiniones, abundantes, tropezaban unas contras. Disputaban. Se acusaban. La solución de las diferencias tenía un método único: destruir al otro. Ocurría en los asuntos de gobierno terrenal y en las verdades sigilosas y los dogmas públicos de la religión. Más que enfrentamientos de ideas y la manera de aplicarlas al buen suceso de la vida en estos parajes de la tierra ignota, ella, Dominica de Orellana, percibía un remolino de ambiciones desatadas y siempre con el alimento que las estimulaba de participar del enredijo del poder. En esa red de intrigas y apariencias, de ambiciones y sueños de dominio, se instalaba una idea distinta, una libertad que no postulaba indicaciones para someter la vida y que sin confrontar las hogueras, los encierros, las cadenas y los destierros, abría el territorio clandestino de su preservación. (Burgos Cantor, 2007, p. 218)

En la narración de Dominica conviven dos fuerzas productivas, que exponen el conflicto latente en *La ceiba*. Ambas son modeladas a través de la poética sombría. La primera es la fuerza de la ambición, del dominio sobre el otro, de la destrucción del otro. Es percibida y la metáfora *un esplendor a veces sombrío*, condensa de manera parcial esta destrucción: los cuerpos putrefactos, podridos, llenos de llagas, de los esclavos. Pero surge una duda. Como toda luz, este *esplendor* ilumina ciertas zonas de la realidad del nuevo mundo, relacionadas con la ambición y el pillaje. En la cita se destacan algunas de ellas: los asuntos de gobierno y los dogmas religiosos. El juego de poder político de la corona española en América es representado por medio de este *esplendor* oscuro, siniestro, *sombrío*. Pero la frase da la clave de lectura: luz que *a veces* destruye, carcome, domina. Cuando esta luz oscura ilumina las zonas de la realidad del nuevo mundo, las hace parte de su juego de poder. Pero quedarán espacios no iluminados, espacios *a la sombra*, que representan la resistencia ante el remolino de ambiciones. La segunda fuerza productiva percibida por Dominica y que en la cita inmediatamente anterior se anuncia, surge del mundo del africano, es la rebelión de los esclavos, transformados en cimarrones, quienes encarnan la libertad y el horizonte de utopía en la narración.

La contradicción planteada por Magris entre utopía y desencanto se puede apreciar en *La ceiba* bajo la tensión entre la ambición y la libertad. Los efectos sensibles en el choque de sus fuerzas respectivas (la ambición simbolizada en las fuerzas militares de la corona española y la represión contra la rebelión de cimarrones, y la libertad simbolizada por los palenques y su resistencia hacia la corona), es un horizonte narrativo que caracteriza su ficción. Es la segunda polaridad que se puede observar, además de la ya descrita páginas atrás. Quiero resaltar este recurso en la prosa de Roberto Burgos porque permite entender uno de los mecanismos narrativos utilizados. *La ceiba* es una obra en la que los conflictos se construyen a partir de la tensión entre dos polos: la ambición y la libertad, el baúl-biblioteca y el mundo africano, la fe católica y la verdad putrefacta del cuerpo del negro. A su vez, la hipótesis interpretativa de la conversión literaria corresponde al choque entre dos experiencias que traspasan a los personajes y los transforma. Pero Roberto Burgos no se queda en la mera enunciación de los polos y la puesta en escena de su tensión. Su prosa modela los efectos de ese choque de fuerzas y el estilo en la narración se transforma en esos

momentos. La poética sombría intensifica el desencanto y muestra la impotencia del mundo africano y su horizonte de utopía frente al poder destructivo de la corona española.

A continuación, mostraré la modelación realizada en la narración de Dominica, del choque de fuerzas que integran la tensión entre libertad y ambición. En primer lugar, me detendré en la fuerza destructiva modelada a través de la poética sombría. El sentimiento de dominio y sometimiento de la vida es representado en la narración a través del recurso de la proliferación del lenguaje: “[El significante] es reemplazado por una cadena de significantes” (Figuroa Sánchez, 2008, p. 99). De modo que se crea una amplitud de yuxtaposiciones alrededor del significante. El anterior recurso es usado para modelar la fuerza destructiva y el significante reemplazado es *ambición*. Se usan los siguientes términos para reemplazarlo: “afán de los seres por dominar, por imponerse, por someter”, “el sueño del oro y la plata” (Burgos Cantor, 2007, p. 218). Una de las imágenes significativas en la cual se condensa este polo es *la hoguera*. Dominica de Orellana se disfraza de mendiga: con ayuda de Analia Tu-Bari, destrozan algunos vestidos, untan sus caras con ceniza y fango, y salen a pedir limosna a las calles (Burgos Cantor, 2007, p. 365). Este gesto de travestirse encarna a plenitud la conversión literaria. No conforme con pensar en el mundo *real*, en el mundo de los esclavos, quiere hacer parte de él, sentirlo y vivir a cabalidad las experiencias de ese mundo. Más adelante me detendré en ello. Mientras piden limosna, Dominica y Analia presencian la quema de los herejes. La narración modela la fuerza destructiva de la Santa Inquisición, nombrando uno a uno a los victimarios y los herejes condenados:

Dominica se sentó en el suelo caliente por el sol y reconocía las voces. El predicador fray Sebastián de los Reyes [...] el padre Esquibel. Ése ése sí Bartolomé de Esquibel. El padre predicador fray Juan Ortiz Nieto. El chantre de la catedral de la Catedral licenciado Melchor. (Burgos Cantor, 2007, p. 365)

Las oía muchas veces. Ahora voces graves inteligentes [...] Apenas las voces. Unas y otras. Qué dicen. Dominica escucha.

El pobre Federico, natural de Amberes en los estados de Flandes. Ay: hereje calvinista [...] Y la obstinada Francisca nacida en los reinos de España hechicera con coraza [...] Julio César natural de Milán blasfemo con mordaza [...] Baltazar de Araujo, cristiano nuevo de Galicia judaizante en cinco sinagogas circuncidado [...] Y Amaro Gómez, casado dos veces [...] Y escuchó y escuchó. Frailes casados sospechosos de judío reconciliado blasfemos en cuerpo relajados, con vela en la mano.

[...] El sol las hostiga. Dominica padece náuseas. (p. 366)

La estela de humo dejada por la hoguera es observada por Dominica de Orellana desde el mirador de su casa. Este episodio afecta de manera irremediable su vida. Presenciar “esa hoguera alimentada de leña madera y carne humana” (p. 368) implica de forma simultánea, la destrucción de sus creencias y convicciones aprendidas de la lectura de los libros contenidos en el *baúl-biblioteca*. Cuando se dice “voces graves inteligentes”, indica que las fuerzas abrasadoras del polo de la ambición y el poder no están dispuestas a hablar con todo aquello que cuestione sus principios y visión de mundo. La imagen es punzante. La estela de cenizas y el olor a carne humana chamuscada cierra la narración de Dominica de Orellana en *La ceiba*.

Las sombras de fatalidad que cubren la narración de la hoguera son acompañadas por los recuerdos eróticos de Dominica. Son dos pasajes que nos cuentan sobre su encuentro sexual con Benkos Biohó. Al inicio de la última de sus secciones (páginas 364-271), ese recuerdo la invade y revive los instante de gozo y pasión junto a él. El segundo recuerdo aparece cuando estando cerca a la hoguera de los herejes, escucha al Chantre de la catedral, licenciado Melchor:

Reconocía ella su voz. No se equivocaba. Igual que si el negro llegara en la mitad de la noche y le tapara la boca y le abriera las piernas y afirmase su espada allí en su centro sin ansias y sin esperas ella lo sabría y lo aceptaría en la oscuridad. (p. 365).

Las sensaciones de gozo y placer de Dominica contrastan fuertemente con sus sensaciones de náuseas y perplejidad, cuando fija su mirada la hoguera y escucha las voces de dolor de los herejes. El encuentro sexual con Benkos es la experiencia vital que simboliza el deseo de Dominica por conocer la utopía y libertad del mundo africano. Pero las voces de los herejes en medio del fuego indican que las fuerzas abrasadoras de la ambición y el poder triunfan de manera definitiva y ese mundo africano que ella conoce en su cuerpo, también será consumido por el fuego. La aniquilación de Benkos Biohó, como los demás esclavos tirados al mar, es inminente.

Con este episodio se tendería a pensar que, en la tensión entre la libertad y la ambición, la victoria del último destruiría las ganas de Dominica por escribir y leer. Pero pasa lo contrario. Su convicción por la lectura y la escritura, se refuerzan y consolidan. La invade un sentimiento de fuerza para enfrentar este momento difícil donde presencié la aniquilación de todo lo que cree. Esta impotencia frente al poder del fuego hace que el polo de la libertad del mundo de los esclavos se integrará de forma vital al proyecto de escritura de Dominica,

y a su vez, es una transmutación literaria de las convicciones personales de Roberto Burgos sobre la literatura y su misión en los tiempos contemporáneos.

3.5 La problematicidad de la escritura y la voz escrita

La quinta y última *metáfora que piensa* es su diario personal, el *Libro de Horas*. Un fragmento de este diario es reproducido entre las páginas 339-346. Para entender la reflexión novelesca simbolizada en *El libro de horas*, volveré sobre las reflexiones en torno a la lectura y la escritura consignadas en la narración. Decíamos que la escritura se revela doblemente impotente: primero, ante el movimiento descentrado y multiforme de la vida, la escritura intenta capturar su fugacidad, pero no lo logra plenamente; segundo, ante el poder aniquilador de las fuerzas de la ambición, la escritura no puede hacer nada efectivo para detenerlo. Sin embargo, las reflexiones de Dominica muestran que la escritura también contiene un poder liberador. Este carácter problemático de la escritura constituye una de las reflexiones novelescas más importantes en la novela de Roberto Burgos.

Cuando Dominica percibe las sombras y los anhelos de aniquilación de las fuerzas de ambición y poder, el mundo africano aparece simultáneamente como contrapeso a aquellas pretensiones de uniformizar la realidad mediante la destrucción de la diferencia. El mundo africano es “Una idea distinta, una libertad que no postulaba indicaciones para someter la vida y que sin confrontar las hogueras [...] abría el territorio clandestino de su conservación” (Burgos Cantor, 2007, p. 218), el polo la libertad es la utopía para los esclavos. Es el mundo sin miedo. Un mundo para bailar, cantar, mover las caderas, entregarse a los deseos carnales, adorar a sus dioses, sentir orgullo de sus nombres africanos, hablar en sus lenguas. En el mundo africano se resignifica la idea de la muerte: es benigna y motivo de celebración. Los sentimientos católicos de la culpa y el remordimiento no tienen cabida en este horizonte de libertad.

Dominica descubre el arrojo y la potencia de la vida del mundo africano y desea comunicárselo a Gudrun. Por eso piensa reiniciar su correspondencia con ella. Con sumo cuidado, la vivacidad del mundo africano se integra a la ficción:

[Dominica] tendría la jubilosa paciencia de mostrarle una realidad que al examinarla vivía potenciada en las palabras y resurgía del pasado; que sentía en su mano y en los pensamientos que las palabras son la sangre tormentosa de la memoria, albergue de lo vivido para volverlo a vivir y modificar; que

tendría la intuición fuerte y convencida de que sus cartas no serían una caja de insectos muertos sin el aire de su vuelo, sin la tierra de su cueva, sin el aroma de su bosque, sin la belleza intensa desapercibido instante, rastros de un herbario en el cual se instaló el otoño [...] Dominica de Orellana sabía la necesidad de encontrar el hilo de su laberinto y había olvidado dónde lo dejó [...] El hilo le serviría para a ella misma para reconocerse en este lugar del mundo. (Burgos Cantor, 2007, pp. 218–219)

En el fragmento nuevamente se percibe el modo de leer de Dominica (al detalle, percibiendo las variaciones minuciosas del espacio-tiempo) con dos nuevos efectos: la realidad al ser leída daba cuenta de cómo se intensificaba y se transmitía ese impulso a las palabras y, ahora emerge el pasado con toda su fuerza. En la escritura de ficción, el pasado es recobrado en la pluma del escritor. La vida, en un sentido amplio, se potencia. Fuente palpitante. Corazón de tinta. Las letras se impregnan de la vitalidad de la sangre para transmitir el pasado, presente y futuro. La frase “las palabras son la sangre tormentosa de la memoria, albergue de lo vivido para volverlo a vivir y modificar”, es una metáfora maestra para condensar el significado de la escritura. Es un fluir, como un río bravo, imponente.

Ahora veamos la reflexión sobre la forma, sobre *las cartas*. Páginas atrás, mostré que las cartas son parte fundamental en la formación literaria de Dominica y Roberto Burgos. En la cita se concreta este sentido: las palabras consignadas en ellas no son letra muerta El horizonte perseguido, que será una constante a partir de este momento, es la transmutación de la vida en la literatura. Por tal motivo, escribir se convierte en una razón de existencia, en pasión vital. Escribir no se reduce solamente al deseo de comunicar una experiencia. En *La ceiba*, la decisión de escribir se encuentra en estrecha relación con la pasión, la convicción y la necesidad que impone la vida.

El horizonte de libertad que es parte del mundo africano se verá reforzado gracias a la lectura de un libro alojado en su baúl-biblioteca. La narración nos hace saber que Dominica ha leído con suma atención el libro del padre Alonso de Sandoval:

Después que leyó su libro *De Instauranda Aethiopia Salute*, y le hizo muchas preguntas y consultas, pudo avanzar en un diálogo desprevenido, libre de temores de la herejía y atento a las ideas de los demás sobre el mundo, el gobierno, los seres. [...] Sin manifestar extrañeza, y si iban caminando [...] Dominica abría la jaula de sus palabras, le preguntaba a Alonso de Sandoval, por qué su libro no concluía, después de tantos y tantos argumentos propios y de autoridad ilustre en la reprobación

general de la esclavitud. Alonso sonreía. Continuaba la conversación evitando los pozos de silencio. Soslayaba un tema al que sacaba el cuerpo y la lengua por prudencia, libre de cobardía y aceptaba un deseo aplazado de meditarlo más. (Burgos Cantor, 2007, pp. 226–227)

En esta escena se aprecia la tensión entre la vida y la lectura, entre la experiencia y la lectura, advertida por Piglia en su ensayo *El último lector*: “muchas veces lo que se ha leído es el filtro que permite darle sentido a la experiencia; la lectura es un espejo de la experiencia, la define, le da forma” (Piglia, 2005, p. 103). La lectura del tratado sobre la esclavitud de Alonso de Sandoval cambia la vida y percepción de Dominica. Por un lado, la llena de argumentos para convencer a su esposo de que nunca más compren un esclavo en el mercado negrero ni establezcan una relación de amo/súbdito con los ya presentes en su casa. Un cristiano viejo como él no puede ser dueño de un esclavo o está cometiendo un pecado, le dice Dominica (Burgos Cantor, 2007, p. 110). Además, se observa que ella capta la paradoja moral en *De Instauranda*: un texto rico en argumentos contra la esclavitud no concluye en su condena general. Lo que ha observado Dominica por las calles de Cartagena, así como lo aprendido en su amistad con Analia Tu-Bari, deberían ser suficientes motivos para reprobar el oprobioso mundo de la esclavitud. No obstante, la lectura del tratado refuerza lo que ella ha aprendido en su experiencia: los efectos de las fuerzas de ambición y poder en los cuerpos de los negros. Sus llagas, sus lágrimas, las pústulas llenas de moscas son la verdad fétida del nuevo mundo. Por eso cuando conversa con Alonso de Sandoval y le pregunta sobre su tratado, es ambigua la actitud tomada por el cura. Lo que no se atreve a aceptar públicamente Alonso, Dominica lo va a hacer parte integral de su escritura. El libro *De Instauranda* es un texto que le permite a Dominica profundizar sus experiencia de escritura y armarse de argumentos para condenar la esclavitud. Quizás este libro haya plantado en ella esa semilla de disconformidad que la llevó a pasar a la acción: no solamente escribiendo, sino disfrazándose y viviendo en cuerpo y alma el horizonte de libertad del mundo de los negros, perseguido y condenado por la fe católica.

Las fuerzas presentadas hasta el momento, por un lado, el polo de la ambición y el poder, y por el otro, la libertad y utopía, son claves para interpretar las reflexiones de Dominica sobre la escritura. Todas esas ideas se concretan en su *Libro de Horas*. Dominica comienza a

escribirlo una vez que terminaron de amoblar la casa, semanas después de llegar a Cartagena. Esta práctica de escribir a lo largo de los años, hace que Dominica adquiera la conciencia que lo escrito –tal como lo hace en el *Libro de Horas*— se dirige a alguien, a un lector, o de lo contrario no podía entender el sentido de escribir (Burgos Cantor, 2007, p. 339). Ella se imagina dos lectores ideales: Gudrun Bechtloff y su madre; las cuales esperaban sus mensajes sobre el nuevo mundo. ¿Qué significa dicha conciencia? El sentido de lo que se escribe se completa en la lectura. Lo que se escribe está destinado a ser leído. Entonces es la conciencia de la exposición de la letra al otro. Esta exposición es crucial porque el sentido de lo que escribe se completa cuando otra persona lee lo que se encuentra escrito.

En segundo lugar, Dominica concreta el valor personal de la lectura para su experiencia. Para ella es fundamental poder leer las cartas que le traían de España:

Pero leer lo que Gudrun respondía era conmovedor. Era reconocer en el otro las sorpresas del infinito. Lo inesperado de una voz y una mirada distinta que accedía a compartir con uno esa intimidad que surge cada vez que se mira desde adentro el mundo de afuera. Me encantaba escribirle a Gudrun y leer sus contestaciones sin caer en la tentación de establecer una regla de lo observado. A pesar de que yo le escribía desde un mundo en la ebullición informe de su rostro enterrado (Burgos Cantor, 2007, p. 340).

Aquí se establece la lectura como un acontecimiento. Leer no es solamente entretenimiento. Leer es un acto íntimo, en el que se accede a la experiencia del otro (región humana sin límites, es casi que infinita). Se comparte y puede llegar a conmover. Dominica escribe una reflexión profunda de lo que he venido demostrando a lo largo del capítulo: la lectura es integral en la vida del escritor, hace parte vital de la construcción de su experiencia. Lo anterior queda plasmado en la reacción de Dominica cuando lee una de las cartas escritas por su institutriz: “escribió: Murió tu padre. Lo lloré por las dos. Y ya. En el mirador dejé mis ojos mis pensamientos mi sentir mi impedimento mi silencio mi impotencia en el mar que ese día estaba verde de supuración de llaga de negro esclavo” (p. 340). Al leer la forma en que Dominica escribe su reacción, se percibe cómo el sentimiento por la pérdida del padre desgarró su interior. Leer esas tres palabras: “murió tu padre”, resquebraja su corazón y a Dominica no le quede más que subir al mirador, como ya era rutina, y dejar salir el llanto. Se aprecia cómo Dominica en su intento por transmitir una tan experiencia dolorosa, deja de lado las jerarquías sintácticas de nuestro idioma, y recurre a unas cuantas palabras directas

para expresar el dolor que la destruye. La lectura de la carta de Gudrun abre una experiencia desgarradora y sume a Dominica en la impotencia y desolación. Su vida se viene abajo y siente cómo la vida pierde sentido, no sabe qué hacer. Eran tantas las ideas que quería compartir con su padre y ahora que no está, sus recuerdos son objeto de una melancolía sin amor.

Sin embargo, Dominica no cierra la posibilidad de vivir nuevas experiencias. Su historia y lo que escribe en *Libro de Horas*, muestran que encara el dolor padecido por la muerte de su padre y se lanza a conocer los puertos, las playas, las tabernas, el mercado, las calles, las plazas. La experiencia de Dominica va a ser traspasada por la vida en movimiento que es Cartagena de Indias y así lo consigna en su diario por medio de un *collage*:

Poco a poco me fui familiarizando con la ciudad. El puerto. Los conventos de franciscanos, agustinos y dominicos. La casa del Gobernador. La casa de los oficios reales. Las trincheras en la playa. Los fuertes derruidos por las tormentas. La catedral. Los hospitales. El colegio de la compañía de Jesús. La carnicería. Los puentes. El desorden en el reparto de solares, casas, huertos entre los miembros de la justicia y regimiento: se aprovechan y ocupan calles y plazas [...]

Los días en este puerto los siento largos. Una luz desconocida y variable que huye veloz al final de las tardes. Un tiempo lento se estira y lo sume a uno en el sopor. Apenas se mueve el mar. Escribo en este *Libro de Horas* lo que veo (Burgos Cantor, 2007, p. 342).

Escribo... lo que veo es la sentencia estética que sintetiza la poética de la experiencia novelesca de la incertidumbre. Una escritura sin destino, como un barco en medio de la tormenta. En la cita se aprecia que Dominica se ha dejado llevar por las fuerzas del desarraigo de Cartagena. Ya es parte de la ciudad y desea escribirla, leer sus calles y transmitir a través de sus letras, de sus cartas, las potencias de la vida: “ese mundo que se derrama y corre por semanas de cuando en cuando en estas orillas me muestra una vida compleja inabarcable imposible de domeñar y me gusta” (p. 344). La consecuencia de este planteamiento es la concepción de la escritura como captación sensible de la vida, de sus fuerzas en choque, de sus conflictos irresolubles, de su destrucción, de sus anhelos de esperanza, de su utopía latente. Esta vitalidad indomable que descubre Dominica y desear vivir, se simboliza en el mundo africano.

Hay dos episodios que representan los anhelos de Dominica por experimentar las vivencias del mundo africano. En el primero, se disfraza de Sargento General de Batalla y con la compañía de Analia, caminan a oscuras por la ciudad. Asisten a las reuniones secretas de las

esclavas y libertas que se escapan de las cárceles de la Santa Inquisición: “hablan contra el Rey contra la Inquisición contra las autoridades” (p. 346). En el segundo, la narración hace saber que Dominica asiste a los aquelarres sexuales de los negros celebrados en sus palenques:

Acceptaba con rubor que disminuía al paso de las noches la felicidad con la cual se tropezó después que vio a los congregados en la junta comer carne y beber sangre de humanos y a mujeres y hombres penetrarse al descampado tibio y a las brujas chillar de placer y palmotear con ruido de alas de pato (Burgos Cantor, 2007, p. 364).

En dichos encuentros se entera de la rebelión de los esclavos. La respira, la vive. Su entrega a este mundo de libertad se metaforiza en el encuentro sexual con Benkos Biohó: “entra negro maldito. No me convertiré en tu tierra. No seré tu asilo. Tampoco tu cárcel. Ven” (p. 365). Benkos Biohó muere en la hoguera de la Santa Inquisición, pero *su voz* permanece latente por las calles de Cartagena y es percibida por Dominica. Es atendida con sumo cuidado. Desea llevarla a la escritura para hacerle vivir de nuevo, para potenciarla una vez más. La libertad de los cuerpos de los negros, en sus danzas, cantos y gemidos de placer, son una representación vital de *esa voz* que se quiere captar en la escritura. El último horizonte narrativo de *La ceiba* es la oralidad. La voz en movimiento ha sobrevivido a las fuerzas de la ambición y el poder, cifra el secreto utópico de la libertad. En la narración este horizonte narrativo pone en cuestión las formas textuales en las cuales se organiza el poder y la ambición. La vitalidad de la lengua oral, frente a los estereotipos de la lengua *escrita* señalados en la historia de *La ceiba* (las bulas, las órdenes reales, los folios de los procesos de la Santa Inquisición), es un torrente de sangre que sólo es posible capturar por medio de la ficción. Este poder liberador de la escritura tiene que convivir con los límites que impone su impotencia y esta contradicción es nuclear en *La ceiba* porque revela el carácter problemático su poética. La poética de la incertidumbre de la novela de Roberto Burgos reconoce que las voces aniquiladas por las fuerzas del poder y la ambición no podrán ser traídas al presente de forma plena y total en la escritura. Pero el escritor no puede renunciar a la búsqueda de esa voz y tendrá que padecer el camino que se le atraviese.

A pesar de la imposibilidad de imaginar las voces aniquiladas, la experiencia novelesca de la incertidumbre tiene como propósito buscar y preservar la vitalidad de su vida, metaforizada en la voz. La distinción entre la palabra escrita y la palabra de la voz que habla es clave para entender este horizonte:

Así la palabra escrita era diferente a la palabra de la voz que habla. La voz intraducible. La voz que venía de los bosques envuelta en susurros de vientos en rumor de aguaceros sin tiempo la voz en desuso que debía nombrar lo desconocido: reconciliación hechicero blasfemo judío bigamia pecado nefando divinidad, apenas, apenas el agua para ingresar al reino del amor para poblar estas tierras que no serían nuestras tierras tristes donde nos destruyen (Burgos Cantor, 2007, p. 369).

El escribano de la Santa Inquisición no sabía cómo proceder con esta voz. La fuerza de la vida, las voces de los esclavos, su libertad materializada en cantos y bailes; ese es el mundo que la escritura de la experiencia novelesca de la incertidumbre se propone captar y comprender. La pregunta por la *voz escrita* sintetiza, en gran medida, el proyecto literario de Roberto Burgos y encarna el horizonte literario más importante de *La ceiba*. La pregunta permanece abierta y su intención es dejarla así. Las fuerzas del horror, las violencias, la ambición y el poder, aniquilaron las vidas y las diferentes lenguas de miles de seres humanos provenientes de África. Dominica de Orellana es la metáfora y respuesta de Roberto Burgos a esta transgresión histórica. Las palabras contenidas en las voces de los esclavos pueden recrearse en la ficción, restituir su potencia, intensificar sus sentidos que permanecen latentes a pesar de los siglos transcurridos. Es un gesto ético la decisión de Dominica de Orellana (y por extensión de Roberto Burgos), por atender a esas voces aniquiladas, quemadas, borradas, ocultadas, olvidadas por la memoria del país.

Por último, la atención a la *voz escrita* encierra un potencial subversivo que nutre los horizontes literarios de las palabras pertenecientes a la tradición literaria. La narración hace saber que Dominica ha leído dos novelas: *Don Quijote* y *Guzmán de Alfarache*. Las palabras de Cervantes y Mateo Alemán no le coquetean al poder. Al contrario, lo interpelan:

El divertido Guzmán de Alfarache, el loco Don Quijote que recorre el mundo en su rocín flaco y opone a la injusticia y el atropello la palabra. Su palabra. Palabra contra la piedra. Palabra contra el abuso. Palabra contra la condena de la normalidad. Palabra (Burgos Cantor, 2007, p. 370).

De modo que la *voz escrita* no se contrapone a la palabra literaria. Ambas establecen una relación productiva y sobre ella Roberto Burgos construye su ficción. El baúl-biblioteca y el mundo africano, las fuerzas de ambición y poder y el horizonte de libertad y utopía, son las dos formas en las cuales la relación entre la voz y lo escrito se metaforizan en *La ceiba*. Piglia en una de sus anotaciones en su *diario* dice: “el escritor es quien tiene acceso a los dos modos de discurso [lo oral y lo escrito] y el que puede transcribirlos y citarlos, sin perder nunca de vista la diferencia” (Piglia, 2000, p. 93). *La ceiba de la memoria* se constituye en

esta productiva tensión de la *voz escrita*, una preocupación en la obra de Roberto Burgos que, en esta novela, despliega sus posibilidades y deja abierta la veta en la tradición literaria de Colombia ¿Qué otras *voces* siguen latentes? Aquí sólo se ha rescatado una de ellas: la voz africana.

4. Conclusiones: un enfermo de las letras

A lo largo del presente ensayo he expuesto las características, las contradicciones, las tensiones, las potencias, los límites y horizontes de posibilidad de la experiencia novelesca de la incertidumbre de *La ceiba de la memoria*. Esta experiencia novelesca concretiza el proyecto literario de Roberto Burgos y en buena medida, reflexiona y problematiza los elementos destacados por la crítica literaria concerniente a su obra. *La ceiba* es una gran novela histórica en proceso de consolidación dentro del canon literario colombiano. Mi intención no ha sido la de señalar las principales características de *La ceiba* como novela histórica. Considero que los trabajos de maestría previos y las críticas publicadas, han realizado satisfactoriamente este fin (Martínez Sánchez, 2012) (Gutiérrez Cárdenas, 2011) (Sánchez Ángel, 2009) (Giraldo, 2009) (Figueroa Sánchez, 2009) (García, 2014) (Montoya, 2009). La crítica literaria sobre *La ceiba* se ha detenido en la atención y explicación de sus características narrativas como novela histórica, conformando una lectura primordial. Pero considero sustancial avanzar en su crítica y este ensayo no es más que el testimonio de una lectura en contrapunto sobre los mecanismos internos y constitutivos de la ficción elaborada por Roberto Burgos. Para finalizar el presente ensayo y presentar los horizontes de investigación abiertos para futuras interpretaciones –porque considero que la lectura crítica sobre la obra de Roberto Burgos todavía es incipiente y hay muchos problemas que hay que pensar—, quisiera traer una anécdota en la cual se condensa una parte de mi reflexión.

La primera y última vez que conocí a Roberto Burgos fue en el lanzamiento de lo que sería su última novela, *Ver lo que veo*. Fue un sábado de noviembre del 2017, en la librería Casa Tomada. Había ido para escucharlo y pedirle su firma en el ejemplar que tengo de *La ceiba de la memoria*. La librería se compone de tres pisos. En el primero están los libros a la venta. Cada pared fue adaptada para ubicarlos desde el piso hasta el techo. La cafetería queda al fondo de este piso y es amplia. El segundo piso funciona como bodega. El tercer piso es el ático y fue adaptado como sala de conferencias. Todos los eventos como los lanzamientos

de libros, películas, clases o conciertos ocurrían en dicha sala. El acceso al ático es por la cafetería, a través de una estrecha escalera en el primer piso. Cuando subí, Roberto Burgos ya se encontraba al frente. Hablaba con Ana, la dueña de la librería. Recuerdo que asistieron muchos de sus amigos, todos ellos ya ancianos. Una de las ventajas de esa sala en el ático es que produce un efecto de intimidad. La sala estaba llena pero no superábamos la treintena de personas. Aun así, había unas cinco o seis personas sentadas en las escaleras esperando el inicio del lanzamiento.

Cuando Roberto Burgos comenzó a hablar, me impresionó la fuerza y suavidad de cada frase. Pareciera que pensara con detenimiento lo que iba a decir. Cada palabra era un arrullo. Cuidaba de ellas no solo en la escritura, sino que, en su forma de expresarse, se sentía que le hablaba a cada persona de la sala de manera personal. Era como tenerlo al frente, tomando un café. A diferencia de otros escritores que había tenido la oportunidad de conocer en presentaciones o firmas de sus libros, Roberto Burgos no acrecentaba la distancia entre el artista y su público. Al contrario, quería ser franco y directo, hablar en confianza. Por ello desde el inicio dijo que no le gustaba las formalidades y que, con permiso de Ana, nos iba a contar cómo robaba los libros en su juventud. Nos habló de Santiago Mutis, de su padre, de la fijación en su infancia por los barrios populares de Cartagena, de Gabo. Se refería a él como Gabriel García y en ese momento nos dijo “los amigos que me han conocido, y que tuve la oportunidad de conocer a lo largo de estos años, a Ernesto [Sábato], a Gabriel García, a José [Viñals], todos ellos sufrimos de una enfermedad, somos unos enfermos de las letras”. Las palabras fueron fuertes y parecía aceptar ese mal, como reiteraba, con placer. Era irremediable. Yo leería dos años después dicha sentencia bajo otras palabras:

Es que me hice escritor porque no podía hacerme ninguna otra cosa. Así ya es más sencillo responder por qué: porque no podía ser otra cosa [...] Pero yo había armado todo este viaje para escribir. Me dije, bueno, cabrón, escribes o te metes un tiro (Burgos Cantor, 2009c, pp. 54–55).

Su pasión, sus manías, su convicción literaria son definidas por Roberto Burgos como una enfermedad incurable. Un padecimiento que caracteriza a los escritores, pero:

Así, los escritores sobrevivimos al horror diario, oponemos a él las corrientes de la imaginación, la fe en las posibilidades transformadoras de la vida, su carácter de invencible. Es decir, escribimos a pesar de todo. Lo demás es una actitud inevitable de rechazo y asco. (Burgos Cantor, 2009a, p. 65)

Es la literatura como vida, como pasión. Es la fusión de sangre y pensamiento en los inestables corazones de tinta. En un prólogo escrito por Roberto Burgos a un ensayo de

Musil titulado “Sobre la estupidez”, la pasión es calificada como “además de una sentencia estética, una regla de sobrevivencia” (Burgos Cantor, 2014, p. 9). Las características que he descrito de la experiencia novelesca de la incertidumbre se concentran bajo la idea de pasión literaria y en los tres proyectos de escritura analizados en los anteriores capítulos, se manifiesta la sólida convicción de Roberto Burgos por las letras. Cada palabra cuesta sangre y tal sentencia es vital al interior de la experiencia novelesca constitutiva de *La ceiba*.

Alrededor de la pasión se ubican las contradicciones, tensiones, límites y posibilidades de la experiencia novelesca señaladas páginas atrás. De las ideas condesadas a lo largo de este ensayo, quisiera resaltar el horizonte literario de la *voz escrita* en relación con la oralidad. La *voz* en la escritura constituye un problema por explorar en la obra de Roberto Burgos, por lo que he esbozado algunas direcciones de lectura y por los límites del ensayo, no es el espacio adecuado para realizarlo. De igual modo, las posibilidades expresivas de la oralidad y sus relaciones con la creación, es uno de los pilares narrativos de la obra de Roberto Burgos. En la revisión de la crítica literaria concerniente a *La ceiba*, se maneja como presupuesto dicho pilar y en la escritura de este ensayo se descubre que la *voz* en el proyecto literario de Roberto Burgos no ha sido investigada de manera profunda. He expuesto algunas claves de lectura, como pensarla en medio de la tensión entre los registros orales y escritos. La metáfora del baúl-biblioteca y el mundo africano, también permite pensar la *voz escrita* en relación con los mecanismos ficcionales desplegados por Roberto Burgos. De igual forma, el recurso de la intensificación poética, señalado en el capítulo de Alonso de Sandoval, se relaciona con las *voces* percibidas por Dominica de Orellana en su última sección, momento en el cual el estilo y ritmo de escritura de la prosa de Roberto Burgos se transforma y expresa con soltura la abundancia del lenguaje, las sustituciones y las condensaciones de sentido.

De modo que la prosa neobarroca es puesta en primer plano. La ficción en *La ceiba* se expresa en la tensión entre el discurso oral y el discurso escrito. Ambos registros constituyen su prosa y la perspectiva poética neobarroca —como lo señala Cristo Figueroa—, se nutren de las tensiones y conflictos entre estos registros. La potencia poética de la prosa en *La ceiba* tiene como telón de fondo la preocupación por la *voz*: el registro al interior de la ficción de las voces aniquiladas. La creación de las voces de Benkos Biohó y Analia-Tu Bari, constituyen la apuesta radical del proyecto literario de Roberto Burgos. El análisis de dichas

voces constituye un horizonte hermenéutico hacia el que la crítica literaria sobre Roberto Burgos le falta por avanzar.

Teniendo de presente que las voces de los esclavos en *La ceiba* constituyen invenciones imaginativas, en el que no interesa su fidelidad histórica —es imposible saber si así hablaban o pensaban los esclavos—; nos debe interesar su potencia poética y las imágenes de mundo desplegadas en su interior.

Por otro lado, para posteriores trabajos será clave seguir ahondando en la relación entre Roberto Burgos y los proyectos literarios del Caribe, si se quiere comprender el papel de la oralidad en su prosa. De los proyectos literarios del Caribe, *las poéticas del caos-mundo* de Glissant resalta por su proximidad con la poética de la incertidumbre de *La ceiba* y es uno de los descubrimientos en la escritura del presente ensayo. Es fundamental contrastar la obra de Roberto Burgos con los escritores caribeños para salir del «provincialismo» de la crítica literaria colombiana, cerrada a marcos y teorías eurocentristas en los cuales el diálogo con pensamientos estéticos del sur global —como el de Glissant— es incipiente.

Para finalizar, considero que la obra de Roberto Burgos sigue abierta a múltiples interpretaciones y para acercarse a ella la crítica literaria colombiana tiene que reinventarse. Uno de los retos de este ensayo ha constituido la reflexión metodológica: ¿cómo analizar los sentidos detrás de la prosa neobarroca de Roberto Burgos? ¿Qué elementos de la teoría literaria son útiles para comprender el juego de espejos de la ficción de *La ceiba*? La experiencia novelesca de la incertidumbre es el nombre que encontré para condensar los mecanismos ficcionales y sus respectivos características, conflictos y contradicciones. La reflexión metodológica de la crítica literaria se vuelve una constante —a veces pienso que es una sentencia— si se quiere abordar a profundidad y con rigor obras complejas como *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos. Lo que escribe el profesor Iván Padilla a propósito de la reedición del trabajo de David Jiménez *Historia de la crítica literaria en Colombia*, apunta a este problema: “cómo mantener viva la tradición de la crítica literaria cuando «la crítica no conserva hoy la autoridad alguna distinta de la de ser un diálogo con la obra y con otros lectores»” (Jiménez Panesso, 1992, p. 13). Parte de la respuesta fue dada por Roberto Burgos en la última entrevista que dio antes de su repentino fallecimiento:

sobre todo en el ensayo literario que es una tradición que se ha ido perdiendo por descuido. Tenemos unas potencias con Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez, Jorge Zalamea, eso hay que recuperarlo [...] Una buena mirada de lector, una buena mirada de crítico, ya es una instancia de mirada y de

validación de la obra (*Entrevista a Roberto Burgos Cantor por su premio nacional de novela (2018)*, 2018).

La reinención de la crítica no puede pasar por alto las contribuciones de su tradición y, en particular en este ensayo, solo seguí una de las ideas planteadas por David Jiménez en su *Historia de la crítica literaria colombiana*. La tradición de Asunción Silva, de las novelas que incorporan dentro de sus mecanismos ficcionales elementos de la crítica literaria, es uno de los horizontes interpretativos por descubrir y en el cual la mirada del crítico tiene que aprender y reevaluar los elementos teóricos y metodológicos que constituyen sus herramientas de trabajo. Una novela como *La ceiba de la memoria* pone al límite la labor crítica y por tal motivo, es fundamental la autorreflexión crítica y creativa del aparato crítico si se desea una tradición potente y no un «proceso tortuoso» (Jiménez Panesso, 1992, p. 32).

5. Bibliografía

- Ardila, C. (2009). "Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana". *Estudios de Literatura Colombiana*, 25, 33–58.
- Arredondo Grisales, J. (2016, junio 26). Pablo Montoya Campuzano: "Una literatura sin crítica es una literatura que no puede lograr su madurez". Recuperado el 18 de septiembre de 2018, de Literariedad website: <https://literariedad.co/2016/06/26/una-literatura-sin-critica-es-una-literatura-que-no-puede-lograr-su-madurez/>
- Badiou, A. (2004). *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal* (R. J. Cerdeiras, Trad.). México: Herder Editorial.
- Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento* (J. Forcat & C. Conroy, Trans.). Barcelona: Barral Editores.
- Bárcena, F. (2004). *El delirio de las palabras. Ensayo para una poética del comienzo*. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/321194404_El_delirio_de_las_palabras_Ensayo_para_una_poetica_del_comienzo/download
- Bergson, H. (2016). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bravo, V. (2009). *Leer el mundo: Escritura, lectura y experiencia estética*. Madrid: Veintisiete Letras.
- Burgos Cantor, R. (2007). *La ceiba de la memoria*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.
- Burgos Cantor, R. (2009a). "Entre la destrucción de la realidad y la construcción del sueño". En A. Castillo Mier & A. Urrea Restrepo, *Roberto Burgos Cantor. Memoria sin guardianes*. (pp. 59–65). Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano. Ministerio de Cultura.

- Burgos Cantor, R. (2009b). "Un siglo no es nada". En A. Castillo Mier & A. Urrea Restrepo, *Roberto Burgos Cantor. Memoria sin guardianes*. (pp. 95–103). Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano. Ministerio de Cultura.
- Burgos Cantor, R. (2009c). "Yo no me hice escritor". En A. Castillo Mier & A. Urrea Restrepo, *Roberto Burgos Cantor. Memoria sin guardianes*. (pp. 95–103). Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano. Ministerio de Cultura.
- Burgos Cantor, R. (2011). *Señas particulares*. Cartagena: Ediciones Pluma de Mompo.
- Burgos Cantor, R. (2014). "Introducción". En R. Pérez Mantilla (Trad.), *Sobre la estupidez* (De R. Musil). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas.
- Campillo Pardo, A. J. (2017). *Censura, expurgo y control en la biblioteca colonial neogranadina*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Carpentier, A. (1987). "Problemática de la actual novela latinoamericana". En *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona.: Plaza & Janes Editores.
- Castillo Mier, A. (2009). "La Cartagena no velada de *La ceiba de la memoria* o el otro rostro del paraíso". En A. Castillo Mier & A. Urrea Restrepo, *Roberto Burgos Cantor. Memoria sin guardianes*. (pp. 236–249). Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano. Ministerio de Cultura.
- Castillo Mier, A., & Urrea Restrepo, A. (2009). *Roberto Burgos Cantor. Memoria sin guardianes*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano. Ministerio de Cultura.
- Duch, L., & Mèlich, J.-C. (2005). *Escenario de la corporeidad. Antropología de la vida cotidiana 2/1*. Madrid: Editorial Trota.
- Entrevista a Roberto Burgos Cantor por su premio nacional de novela (2018)*. (2018, octubre 17). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=odFjl-aQgsI>
- Figueroa Sánchez, C. R. (2008). "Hacia una estética del neobarroco: semiótica y teoría histórica de las formas". En: *Barroco y Neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. (pp. 97-116). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

- Figueroa Sánchez, C. R. (2009). "La ceiba de la memoria de Roberto Burgos Cantor: Perspectivismo neobarroco, acceso a la memoria histórica e incertidumbres de la escritura". *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 9, 141–159.
- Gadamer. (2003). "Análisis de la conciencia de la historia efectual". En *Verdad y Método I* (pp. 415–458). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García, K. A. (2014). *Raíces de la memoria. Ficción y posmodernidad en la narrativa de Roberto Burgos Cantor*. Cali, Colombia.: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Giraldo, L. M. (2009). "Interioridad y exclusión más allá de Macondo: *La ceiba de la memoria* de Roberto Burgos Cantor y *La cantata del mal* de Fernando Toledo". En C. E. A. Peñaloza, C. A. Ayala Diago, & H. A. Cruz Villalobos (Eds.), *Independencia, independencias y espacios culturales. Diálogos de historia y literatura*. Bogotá: FCH. Universidad Nacional de Colombia.
- Glissant, É. (1997). *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*. Paris: Gallimard.
- Glissant, É. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Editorial Planeta.
- González Echevarría, R. (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo Cultura Económica.
- Gutiérrez Cárdenas, L. (2011). *La ceiba de la memoria. Metamorfosis y desviaciones de la nueva novela histórica*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Heidegger, M. (1993). *Ser y tiempo* (J. E. Rivera, Trad.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Henao, D. (2010). "África está aquí". En R. Burgos Cantor (Ed.), *Rutas de libertad 500 años de travesía*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Ministerio de Cultura.
- Homero. (1993). *Odisea* (J. M. Pabón, Trad.). Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- Jankélévitch, V. (2002). *La muerte*. Valencia: Pre-Textos.
- Jiménez Panesso, D. (1992). *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/1394/>
- Kundera, M. (2004). *El arte de la novela* (2a ed; F. de Valenzuela & M. V. Villaverde, Trads.). Barcelona: Tusquets.
- Kundera, M. (2005). *El telón. Ensayo en siete partes*. Buenos Aires: Tusquets.

- Magris, C. (2001). Utopía y desencanto. En J. A. González Sainz (Trad.), *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Martínez Sánchez, Y. P. (2012). *El devenir de la escritura, memoria y conciencia histórica en La ceiba de la memoria*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Mèlich, J.-C. (2010). *Ética de la compasión*. Barcelona: Herder Editorial.
- Mèlich, J.-C. (2011). "La experiencia". En *Filosofía de la finitud* (pp. 57–78). Barcelona: Herder Editorial.
- Montoya, P. (2009). *Novela histórica en Colombia, 1988-2008: Entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Nietzsche, F. W. (1981). *El nacimiento de la tragedia, o, Grecia y el pesimismo* (6a. ed.). Madrid: Alianza.
- Pavel, T. (2005). *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica.
- Perrone-Moisés, L. (1998). *Altas literaturas: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. Sao Paulo: Companhia de letras.
- Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Piglia, R. (2005). *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura* (C. Gonzáles, Trad.). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Sánchez Ángel, R. (2009). "Una mirada histórica a *La ceiba de la memoria*". En A. Castillo Mier & A. Urrea Restrepo, *Roberto Burgos Cantor. Memoria sin guardianes*. (pp. 226–235). Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano. Ministerio de Cultura.
- Sandoval, A. de. (1956). *De Instauranda Aethiopum Salute. El mundo de la esclavitud negra en América*. Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones.
- Valenzuela, L. (2003). *Escritura y secreto*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores.
- Vásquez Rodríguez, F. (2015). *Escritores en su tinta: Consejos y técnicas de los escritores expertos*. Bogotá: Editorial Kimpres.

- Viereck, R. (1992). "De la tradición a las formas de la experiencia: (Entrevista A Ricardo Piglia)". *Revista Chilena de Literatura*, (40), 129–138.
- Williams, R. (1997). "Tradiciones, instituciones y formaciones". En P. Di Masso (Trad.), *Marxismo y literatura* (pp. 137–142). Barcelona: Ediciones Península.
- Zambrano, M. (1986). *Claros del bosque*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A.
- Zambrano, M. (2014). *Obras completas VI. Parte I: Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990). Parte II: Delirio y destino (1952)*. Barcelona: Fundación María Zambrano. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.