

La ceiba de la memoria de Roberto Burgos Cantor:

perspectivismo
neobarroco, acceso a
la memoria histórica e
incertidumbres de la
escritura*

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

Pontificia Universidad Javeriana

Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca

Resumen

El artículo expone el modo en que la última novela de Roberto Burgos Cantor retoma referentes narrativos predilectos del escritor, y describe el paso de la focalización de Cartagena en la segunda mitad del siglo XX de sus cuentos y novelas anteriores, a un fresco histórico de la misma ciudad y del Caribe en pleno siglo XVII con la ignominiosa experiencia de la esclavitud y la trata negrera, lo que a su vez extrapola ficcionalmente a la Europa del holocausto nazi y a la Colombia reciente plagada de miedos, persecuciones, secuestros y guerra generalizada. El artículo muestra que el acceso neobarroco a la historia que pretende la novela remite a un acto de “posmemoria”.

Abstract

The article presents the way in which Roberto Burgos Cantor's last novel retakes the author's favorite narrative referents, and describes the step of his previous short stories and novels from Cartagena's focalization in the second half of the XX Century to a historical painting of the same city and of The Caribbean during the XVII Century with the ignominious experience of slavery and black traffic, which also fictionally extra poles the Nazi Europe during the holocaust and nowadays Colombia overloaded with fears, persecutions, kidnappings and generalized war. The article shows that the Neo Baroque access to history that the novel pretends to achieve refers to a “post memory”.

* *La Ceiba de la memoria* by Roberto Burgos Cantor: neo baroque perspectivism, access to the historical memoir and uncertainties of writing.

Recibido y aprobado en mayo de 2009.

Palabras clave: referentes narrativos, focalización espacio-temporal, Caribe, Neobarroco, “posmemoria”, novela.

Key words: narrative referents, time and place focalization, The Caribbean, Neo Baroque, “post memory”, novel.

Recién iniciado el tercer milenio, Carlos Pacheco señalaba una posible agenda crítica para valorar la presencia y el papel de la Historia en la ficción hispanoamericana contemporánea; entre otros dispositivos estético-literarios característicos de dicha presencia, destacaba de manera especial la “fragmentariedad y la limitación de la perspectiva” asumida por los narradores con el objeto de “infringir” la convencionalidad del relato novelesco, y “la representación metaficcional” de los procesos de acceso y de escritura de la Historia con el objeto de cuestionar la legitimidad y las certezas de la “verdad histórica” (214-216).¹ Precisamente, *La ceiba de la memoria* (2007), cuarta de las novelas de Roberto Burgos Cantor (Cartagena, 1948), construida a partir de perspectivismos, fragmentaciones e incertidumbres, se inserta sin duda en la provocadora cartografía que vincula historia y ficción hispanoamericanas en los últimos veinte años.² Así mismo, la novela establece filiaciones con nuevas genealogías de la narrativa colombiana contemporánea y representa un momento altamente significativo en el universo literario del autor. De una parte, se integra a un corpus novelesístico cuya dinámica creativa incursiona críticamente y, desde un presente problematizador en distintos momentos, acontecimientos y aun personajes de la historia, con el objeto de abordar procesos silenciados, irresueltos o

¹ Pacheco afirma que la perspectiva fragmentaria y limitada que asumen varios narradores genera textos, particularmente novelas que no se presentan al lector “como el conocimiento completo y organizado, resultante de una investigación concluida y exitosa, la que otorga una ventajosa perspectiva panorámica y global; sino más bien como una indagación en proceso, como un conjunto (casi siempre incompleto y defectuoso) de piezas de un rompecabezas aún a medio armar” (215); a su vez, anota que en varias novelas se tematizan metadiscursivamente el manejo de fuentes, los diversos afanes de la memoria, los oscuros procesos de la escritura, en fin, todo lo concerniente a la empresa rememoradora”; tematización que conduce a ponderar, a problematizar, a poner en tela de juicio, de manera muy aguda y (auto) crítica, los alcances y las limitaciones de esas diversas exploraciones del pasado”(217). Como se verá luego, estos y otros dispositivos caracterizan la puesta en escena de la escritura y de la historia en la novela de Burgos Cantor, objeto de este trabajo.

² *La ceiba de la memoria* se ubica en este nuevo mapa de la narrativa hispanoamericana propuesto por Carlos Pacheco, el cual estaría conformado, entre otros y otras autoras, por Augusto Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez, Ricardo Piglia, Fernando del Passo, Sergio Ramirez, Denzil Romero, Luis Britto García, Helena Poniatowska, Ana Pizarro, Ángeles Mastreta y Ana teresa Torres.

sólo en apariencia concluidos³. De otra, fiel a sus preocupaciones literarias, Burgos aborda las problemáticas de la memoria histórica en relación con la escritura y la novela nuevamente a Cartagena y al Caribe, desde una enunciación que, situada en el siglo XX, incursiona en el siglo XVII para establecer vínculos inéditos entre ambas temporalidades:⁴ la pregunta por los dolores de la esclavitud en la Colonia lo enfrenta a otros horrores del siglo XX, como el exterminio de judíos, y por extensión, a la violencia perversamente multiplicada en la Colombia de las últimas décadas.

De hecho, al revisar el proyecto narrativo de Burgos Cantor, es evidente que la focalización de las novelas anteriores: *El patio de los vientos perdidos* (1984), *El vuelo de la paloma* (1992) y *Pavana del ángel* (1995) y aun el ámbito de los cuentos, *Lo amador* (1980) y *De gozos y desvelos* (1987) reiteran la visión de Cartagena a mediados del siglo XX, a través de una poética de la espacialidad, que intenta contrarrestar las fuerzas arrasadoras de una modernidad mal encauzada, cuyo efecto arrasador desconoce proyectos existenciales de hombres y mujeres imposibilitados, para mantener sus sueños e incluso para establecer un sentido de identidad personal y social. Así mismo, en dichos textos es insistente la fe del autor en el poder restablecedor de la escritura⁵, la cual al remover la memoria, recupera pa-

³ En esta genealogía se vinculan autores, y especialmente textos alejados de tipicismos folclóricos y de celebraciones exotistas; piénsese, por ejemplo, entre otros autores, en las incursiones literarias de Germán Espinosa en los orígenes del cristianismo, en los siglos XVII, XVIII y XIX, en los frescos históricos, también ubicados en los siglos XVI y XVII de Próspero Morales Pradilla, en el viaje a los mundos prehispánicos de Bernardo Valderrama Andrade, o en las inmersiones de William Ospina en varias etapas de la Conquista del territorio que luego sería el país colombiano; a su vez, se suman algunas novelas de Gabriel García Márquez, cuya cobertura histórica recrea la época de la Inquisición, o el mismo siglo XIX, que en sus momentos finales es novelado a su vez por Fernando Toledo.

⁴ Estamos de acuerdo con Luz Mary Giraldo, quien destaca el efecto de simultaneidad que logra la novela entre los horrores del siglo XVII y los del siglo XX: “[...] por una parte, en la lejana Cartagena colonial hay seres ignorados, se oyen gritos que llaman a dioses de otras tierras [...] Se oyen preguntas sin respuesta. Por otra, cercano en el tiempo, sobresalen en un sitio europeo las ruinas de unos muros cubiertos de fotografías y valijas que nadie reclamará, afirmando la ausencia de quienes desaparecieron en cámaras terribles [...] como otros que desde una imagen próxima en el tiempo y en el espacio, cercados por alambres de púas, reflejan su encierro en los ojos marchitos y el cuerpo enjuto. La experiencia final es la del desasosiego que en silencio convoca un desvalido *ubi sunt*.” (2009: 230). En la misma idea insiste Kevin Alexis García: “*La ceiba de la memoria* supera la condición anecdótica del relato, convirtiéndola en configuradora de la atmósfera de una época, la de la esclavitud y el sometimiento, la del encuentro de dos mundos en un tercero desconocido, donde la violencia y la marginalidad es el vaso comunicante, que opera igualmente para conectar las cotidianidades del XVII con los dilemas y genocidios del XX” (10).

⁵ Precisamente, Ariel Castillo señala la escritura como tema y como problema rector en *La ceiba de*

raísos de la infancia, encuentra lugares perdidos, afectos insospechados o espacios de desahogo.

Percepción (neo) barroca de Cartagena y del Caribe

El empeño de incursionar en el Gran Caribe con el objeto de percibir miedos y amores, injusticias y conflictos que nutren los entramados de su cultura, evidente en *Quiero es cantar* de 1998, se potencia en *La ceiba...*, donde la cobertura de visión es mucho mayor, pues no sólo persigue huellas huidizas de la memoria colonial y de su efecto devastador, sino que las universaliza al contextualizarlas⁶. Para lograrlo, Burgos Cantor construye la novela a partir de una polifonía de siete voces, cada una “con su propia melodía, su música peculiar, sus temas y variaciones” (Castillo, s.f.: 516), de cuyo entramado emerge una visión problematizada de la historia colonial caribeña y de los efectos devastadores de la Segunda Guerra Mundial.

Accedemos a tres voces europeas: la del padre Pedro Claver, de quien conocemos su deseo de venir al Nuevo Mundo, su llegada, sus viajes al interior y su decisión de quedarse en Cartagena para dedicar su vida al servicio de los negros. Conocemos sus pensamientos y conflictos, y somos testigos de sus castigos y laceraciones clandestinas, realizados quizá como una forma de resistencia íntima frente a la imposibilidad de lograr la liberación de los esclavos; la voz del padre Alonso de Sandoval, otro jesuita que vino

la memoria: “[...] la novela está recorrida por incesantes proyectos internos de escritura: la carta y “El libro de horas” de Dominica, la novela de Bledsoe y su carta de Pedro Claver, las imposibles adiciones de Alonso Sandoval a su tratado, la estéril palabra oficial, sepulturera de la realidad, del escribano, esposo de Dominica. Esta preocupación por la palabra puesta, además de manifiesto en el tratamiento y la organización que les confiere Burgos, apoyándose en un virtuosismo técnico bien aprendido en los maestros del Boom [...] dota a los sucesos del suficiente poder de persuasión para imponerse a los lectores con gran verosimilitud” (515). Guillermo Alberto Arévalo, por su parte, insiste en el logro estructural de la novela, según el cual Burgos une magistralmente acto creador y teoría personal de la escritura; Arévalo rastrea en detalle la relación de los personajes con los libros, con la lectura, con la palabra oral y escrita, en fin, sostiene que la novela es “una lección del poder de la palabra, de sus efectos liberadores, de la validez de la escritura en todas las sociedades y épocas”(17)

⁶ En entrevista concedida a John J. Junieles (2008), Burgos Cantor se refiere a su condición de caribeño. Afirma que si bien en buena parte escribe para saber qué es el Caribe, no tiene claro si tendrá o no resultado en dicha búsqueda; cree también que las artes “derrotan cualquier glorificación de la geografía, de los modos, y enfrentan al ser humano a una implacable desnudez de la cual nadie sabe qué queda, si es que queda algo.” De todas maneras, es enfático al señalar el impulso caribeño en el momento de escribir: “Es innegable que tener un espacio de arraigo en el cual está el mar es un privilegio para bien y para mal” (82). En este sentido es donde contextualiza y potencia las referencias al espacio caribeño.

del Viejo Mundo motivado por una misión evangelizadora y educadora; con Pedro defiende la causa de los negros, en su caso no sobresale tanto la praxis, sino la reflexión, escribe tratados donde intenta demostrar que es injustificable la esclavitud dentro de los principios cristianos; y la voz de Dominica de Orellana, esposa de un escriba del reino, española, librepensadora que poco a poco echa raíces en América y dilata indefinidamente su deseo de volver a España; lee libros prohibidos, apoya la labor de Pedro, conversa con Sandoval, desea escribir carta a los reyes para denunciar la situación de los esclavos; obsesivamente piensa en el sacrificado Giordano Bruno por haberse atrevido a pensar; es la extranjera cuyas ideas de avanzada y su sensibilidad ante la injusticia la hacen valorar al negro, los llama por sus nombres y debilita las diferencias entre amos y siervo.

A la vez escuchamos dos voces africanas: la de Benkos Biohó, amado por Pedro y Alonso, traductor de los jesuitas, rey de la Matuna, desterrado emblemático que sabe de la imposibilidad de volver a la tierra de origen y por eso mismo decide refundar su reino en estas tierras; al defender la igualdad dirige la resistencia de los esclavos negros y funda los palenques de cimarrones como espacios de libertad y de autonomía; si bien muere ahorcado por las autoridades, su grito dolorido y libertario desestabiliza la autoridad blanca y secretamente abre brechas en el poder que, luego de su resistencia, no podrá ser el mismo; y la voz de Analia Tu-bari, princesa esclava, cuyo lamento doloroso se pregunta insistentemente por su destierro, pues no vino de manera voluntaria, la trajeron por la fuerza; si bien con los años pierde la vista, conserva intacta la memoria íntima del dolor.

Accedemos simultáneamente a dos voces que corresponden, una al álgico narrativo del autor: Tomás Bledsoe, escritor investigador que luego de escribir novelas sobre el petróleo mexicano en los años cuarenta del siglo XX, se fascina con la figura de San Pedro Claver, viene a Cartagena [de Indias], consulta documentos, visita sitios, entabla amistad con personajes criollos, y en Italia investiga documentos de archivo; su discurso colmado de reflexiones sobre el proceso creativo, constituye el texto que leemos, el cual brota de confrontar lo escrito en Cartagena con los hallazgos documentales; y la otra de las voces constituye la autoficcionalización propiamente dicha de Burgos Cantor, quien en un viaje con un hijo a Europa, a fines del siglo XX, conoce horrorizado los campos de concentración nazi, experiencia análoga a la que a través de huellas dispersas tiene Bledsoe con respecto al tráfico de esclavos en el siglo XVII.

En el espacio narrativo originado en la contraposición de las siete voces, Ariel Castillo (510-512) señala que pueden leerse actualizados los célebres contextos que, según Carpentier, eran indispensables para que nuestros narradores se situaran más allá de tipicisms locales o costumbrismos pintorescos. En efecto, el cruce de dichos contextos⁷, sabiamente tejidos por Burgos, enmarca los significados de la novela; por su intermediación se visibilizan acciones, se explican trayectos de los personajes y se evidencian las huellas vivas de un dolor que no hemos enfrentado, de un duelo no suficientemente elaborado. En este sentido, los *contextos raciales* inscritos en la novela contienen convivencia asimétrica de razas, de aculturaciones y transculturaciones; los económicos señalan los sucios intereses de los negreros; la contraposición de creencias y visiones de mundo a medio camino entre la reflexión y el animismo, la brujería y la teología, alimentan los contextos etónicos; la represión del reino español sobre los esclavos visibiliza contextos políticos de poderes hegemónicos, que sumados a contextos ideológicos, con relación a la esclavitud, evidencian los desajustes cronológicos del espacio caribeño e hispanoamericano, como señalara Carpentier. Así, los cuestionamientos conceptuales de Bledsoe, frente al esclavismo perpetuado, establecen vínculos con el progresismo y la tolerancia de Dominica de Orellana ante los negros; los conflictos teológicos del padre Sandoval dialogan con las convicciones silenciadas de San Pedro Claver, y el resentimiento incrustado en el lamento de Analia se transforma en discurso activista a través de la voz de Benkos, el aculturado no pasivo que afirma la necesidad de fundar los palenques como forma de resistencia histórica y social.

Ahora bien, una sensorialidad de clara estirpe barroca⁸ recorre transversalmente el discurso narrativo; los cinco sentidos, además de potenciarse, se trenzan y se pliegan entre sí para establecer sensaciones secretas entre los seres y las cosas, o para enmarcar personas, lugares y sitios que, en su

⁷ Alejo Carpentier, en el célebre ensayo de 1964, *Tientos y Diferencias*, particularmente en el capítulo "Problemática de la actual novela latinoamericana", insistió en que nuestros novelistas debían atender y narrar los contextos, noción conceptualizada por Sartre, con el fin de situar las diferencias del ámbito latinoamericano y caribeño en coordenadas más universales de significación, dichos contextos son: económicos, políticos, históricos, burgueses, etónicos, de distancia y proporción, de desajuste cronológico, culturales, culinarios y de iluminación. Varios de ellos parecen emerger matizados en la novela de Burgos Cantor.

⁸ Para profundizar en las significaciones de la sensualidad y sensorialidad barrocas como constitutivas de la estética barroca de todos los tiempos, es esclarecedor el punto de vista de Guillermo Díaz Plaja (1983: 51-67).

condición transitoria, devienen en instantes eternizados; así, Cartagena y el entorno caribeño emergen a través de imágenes, descripciones o evocaciones, que unas veces exaltan el sortilegio ancestral de estos ámbitos, y otras, visibilizan el dolor, los padecimientos o las represiones de que ha sido objeto: Pedro, al llegar siente el Caribe adherido a su cuerpo —el rostro pegajoso y la picazón en el cuero cabelludo— y, como a los cronistas, le maravilla un bestiario fantástico colmado de medusas con cabellos desconcomunales, de peces enormes y de tortugas gigantes; a su vez, le sorprende la brisa caribeña habitada por el bullicio de aves desconocidas, y sobre todo, “el fragor permanente de la luz” (59). La primera percepción que San Pedro tiene de Cartagena, como una ciudad en permanente proceso de hacerse, en donde barrizales, cangrejos y esclavos ocupan el mismo lugar, si bien lo desestabiliza, no logra atenuarle la sensación de estar poseído por la naturaleza caprichosa del Caribe (22), o por su resonancia genesiaca colmada de “árboles gigantes,” “colores alucinados”, “lagartos azules” e “insectos desconocidos” (124); incluso, sus travesías son guiadas por olores a níspero y a tamarindo mezclados con el de almizcle procedente de los negros.

Por el contrario, dichos olores logran descontrolar el raciocinio del padre Sandoval, que durante las expediciones a los galeones negreros y las visitas al hospital, se siente acosado por los mismos; para él, Cartagena y el Caribe del siglo XVII están dañados por la miseria; su percepción centrada en una ciudad invadida por epidemias, flujos, hemorragias, pústulas y vómitos (64), hace ver negros con el cuerpo habitado por hongos y la cabeza por liendres (65); esta escenografía neobarroca de la fealdad deviene y prolifera en excrementos, tumores, verrugas, entre otros, a través de lo cual se multiplica la mirada de Burgos hasta constituir un fresco gigantesco de la esclavitud y del despojo de los negros en el siglo XVII.

Por su parte, la perspectiva de los africanos entraña la coexistencia barroca de contrarios⁹, cuyo equilibrio, siempre inestable, encarna la percepción de un espacio ambiguo que engendra rechazo y atracción al mismo tiempo. Para Analia Tu-bari, si bien la llegada al Caribe le significan dolor físico y desarraigo espiritual, simultáneamente le ofrece la posibilidad de vincularse con otras lenguas, otra religión, y sobre todo de confundirse con un

⁹ Sobre este tema característico del Barroco Histórico, sus fundamentos y posibles significaciones, véase nuestro trabajo sobre el barroco y el neobarroco literario (2008: 36-40).

complejo grupo humano en donde conviven indios, negros, mercaderes criollos, buscadores de fortuna y naufragos, tejido social que hace ostensible la historia cotidiana y secreta de Cartagena durante el rigor del gobierno colonial. En cambio, a través de Benkos, la novela aborda claramente los efectos de la transculturación¹⁰. De una parte, sobresalen el dolor, los castigos, el desconocimiento y el deseo de no dejar morir la herencia cultural y, de otra, la atracción que en él ejercen el aire denso y salitroso, los animales, las nuevas costumbres, la cocina caribeña y determinadas sensibilidades humanas, hasta el punto de decidirse a resembrar sus raíces en estas tierras (148), y de transformar los saberes traídos de África en quehaceres y acciones reveladores de otros ritmos de la historia (83).

Ahora bien, las características hibridaciones culturales¹¹, productos de dolorosos enfrentamientos, se alegorizan a través del discurso de Dominica: su estadía en Cartagena, asumida en un principio como transitoria, va cediendo el paso a un proceso de adaptación y familiarización con las formas de vida que encuentra (367-370), y cuyos palpitos la atraen sobremanera porque no se doblegan a pesar de estar mediados por la esclavitud, por la inquisición y por jerarquías excluyentes. La actitud desprevenida de Dominica, atraída desde la llegada por los aromas vegetales y la tibieza de los alimentos (223), su mentalidad abierta que la conduce a comprender los conflicto de los negros, y el deseo de escribir para denunciar injusticias,

¹⁰ En primera instancia, seguimos a Ángel Rama (1982), quien elaboró la noción de transculturación que había establecido Fernando Ortiz; en efecto, de acuerdo con la idea de plasticidad cultural acuñada por Rama, una cultura puede asimilar e integrar de forma creativa elementos procedentes de otra, es decir, el nuevo espacio resultante de la contraposición o el choque entre dos culturas implica tanto al sujeto que impone la cultura como al que le es impuesta, a través de fenómenos de “deculteración” y “neoculturación”. Para evitar el peligro de una “síntesis” cultural tranquila y homogénea, que se le ha criticado a Rama, creemos con Raúl Bueno, quien revisa y profundiza conceptos de Rama y de Cornejo Polar, que la transculturación al trasladar componentes culturales de una cultura a otra es más bien “una parte destacada de las dinámicas de la heterogeneidad” (31). En este sentido, heterogeneidad y transculturación culturales más que opuestas, son nociones complementarias; mientras la primera sería condición histórica básica y luego discursiva de los países latinoamericanos; la segunda sería precisamente la asimilación creativa de elementos extraños a la propia matriz cultural, lo cual no traduce síntesis armónica, sino tensión permanente entre lo heredado y lo adoptado, conflicto vivo que explica nuestras heterogeneidades culturales con las asimetrías y contradicciones correspondientes. Véanse más detalles del origen, la elaboración y las semejanzas entre transculturación y heterogeneidad en Sobrevilla (2001).

¹¹ Seguimos a Ramírez (2006: 38-44), quien, inspirada en Clifford y en Bhabha, plantea la necesidad de pensar las culturas no como compartimentos cerrados, sino abiertos, en proceso, siempre en contacto y, por tanto, híbridas; en este sentido, la hibridez, más que una consecuencia, es un punto de partida, contradictorio, inestable y diverso que incluso está asociado con cuestiones de clase, género y etnia.

hacen que su discurso se constituya en reconocimiento del carácter problemático y conflictivo que entrañan los encuentros entre sujetos, tradiciones, lenguas y costumbres y, por eso mismo, en afirmación de formas identitarias no esencialistas, sino mediadas por enfrentamientos, migraciones y metamorfosis de sujetos.

No por casualidad dichas identidades se vuelven huellas que el escritor Bledsoe capta bajo la forma de olores que, provenientes del siglo XVII, reaparecen en la Cartagena adonde llega a mediados del siglo XX; a su vez, Roberto Burgos, metamorfoseado en el viajero por Europa a fines del mismo siglo, reconoce la utopía trunca del Caribe y del Nuevo Mundo, cuya memoria rota, pero aún viva, se encarna en la joven colombiana diestra en los secretos de la cocina caribeña, y quien, en pleno corazón de Alemania, ritualiza la comida raizal al ofrecer variedad de arepas de maíz rellenas de carne molida y café con leche para el desayuno de los viajeros recién llegados.

Finalmente, una visión poética e intemporal de Cartagena se cuele por las rendijas de una escritura deseosa de transfigurarla en cuadro barroco que deviene en impresionista, donde los efectos lumínicos capturan de manera simultánea el puerto desvanecido por la lluvia, la caparazón tornasolada de los cangrejos, los playones bañados por la espuma intranquila de las olas, el humo de los patios, las calles de arena, las murallas ancestrales, el baluarte de San Felipe, la isla de Getsemaní, los ataques de corsarios (125-126). Esta suma, de imágenes constituye una condensación barroca de tiempos y de espacios, que engendra nuevas miradas cada vez que la poesía se arriesga a capturar los primeros y a transitar por los segundos.¹²

Polifonía neobarroca y acceso a la memoria histórica

Una de las voces memorables de *El patio...* afirmaba: “[...] las palabras buscan atrapar la memoria que huye mientras parece el recuerdo y se inventa otra vez” (7), motivo que no por casualidad se complejiza en el epígrafe de San Agustín que encabeza *La ceiba...* y que direcciona los simbolismos de la trama: “Grande es el poder de la memoria. Algo que me horroriza Dios mío, es su profunda e infinita complejidad”. En efecto,

¹² Sobre el mecanismo neobarroco de la condensación, véase a Severo Sarduy (173).

los pliegues de la memoria histórica/colectiva¹³ referidos a dolores, flagelaciones y sufrimientos de los esclavos negros son sin duda el motivo subyacente y explícito de la novela; en sus entre lugares se sitúa la escritura de Burgos, para explorar desde el presente uno de los ámbitos menos ficcionalizados por la novelística colombiana, el siglo XVII, y en particular la trata de negros, cuyo doloroso despojo persiste¹⁴ y, dentro de ello, la reconstrucción de la figura emblemática de Pedro Claver, defensor de aquéllos; su perfil de activista y de santo seducen tanto al autor de carne y hueso, como a su álgico, Thomas Bledsoe, quien precisamente escribe la novela que leemos.

Todo ello problematiza la historia de Cartagena y del Caribe y exige puntos de vista móviles para captar significaciones que se escapan al momento de aprehenderlas. Ya desde *El patio...*, para enfrentar la diversidad mutante de imágenes de Cartagena desdibujándose frente a una modernización excluyente, Burgos recurrió a una polifonía barroca de voces que obsesivamente reitera el desdibujamiento y la desaparición de la villa de Cartagena. En *La ceiba...*, en cambio, madurará como escritor, conocedor metódico del oficio y se preocupa por hacer participar al lector en el acceso a lo incomprensible, opta por un perspectivismo más complejo y exigente, neobarroco, que no sólo intenta captar las variaciones de la verdad, sino, y

¹³ La memoria siempre remite a un complejo de funciones psíquicas que permite actualizar impresiones y sucesos que el hombre imagina como pasado (Le Goff, 1991: 131). Además, se escribe siempre desde la memoria a través de la subjetividad que nos constituye, la cual cambia permanentemente; por eso el sujeto, una vez enfrentado a la escritura “parte de lo acopiado y desechado, de lo recuperado y olvidado, de lo conservado y trasmutado” (Torres, 2001: 14). Si bien el tiempo pasado gravita sobre el escritor, es el denominado *tiempo histórico* —es decir, lo seleccionado del tiempo pasado— el que construye la memoria colectiva; de todas maneras, las nociones de “memoria histórica” y de “memoria colectiva” si bien no son separables del todo, sí son diferenciables; mientras la primera se identifica con hechos históricos objetivamente documentados, que se recuerdan con el objeto de reconstruir teóricamente la historia de una comunidad, de un pueblo o de una nación (Pecchinenda, 1996: 172); la segunda, se identifica con una selección de sucesos, acontecimientos e imágenes del pasado, que se actualizan para crear, preservar y reinventar continuamente el sentimiento y la coherencia de la propia tradición e identidades colectivas. Precisamente, lo histórico/colectivo, matizado por el lente personal y subjetivo de Burgos Cantor, cuando activa los resortes de la memoria, se transforma en sustancia y suceso narrativo en *La ceiba de la memoria*.

¹⁴ Kevin Alexis García (2008) afirma lúcidamente que en *La ceiba de la memoria* no sólo Burgos Cantor activa la memoria, sino que cada personaje establece una determinada relación con sus recuerdos: “En la novela la memoria es espacio de resistencia y albergue de la identidad para el esclavo. En ella se tejen las prácticas de memorización: memorias hegemónicas coloniales y memorias disidentes africanas, encarnadas en voces, narraciones, textos; imágenes, objetos y acciones se confrontan, yuxtaponen, se imbrican e hibridan dando paso a una heterogeneidad conflictiva, exuberante y compleja.” (6).

sobre todo, la verdad de las variaciones¹⁵. En efecto, esta nueva polifonía no es sólo de voces, sino de discursos y de ideologías, cuyas naturalezas y procedencias no son homogéneas; muchas veces contiene contradicciones o se reconoce en su misma irresolución; incluso, el movimiento narrativo establece contrapunteo entre voces en primera persona –el lamento y el testimonio dolorosos de los violentados (Analia y Benkos)–; en segunda persona –la voz que increpa implacablemente al Padre Alonso Sandoval–, y en una tercera persona que encarnada en una voz distante/cercana nos permite conocer y seguir de cerca los conflictos de Pedro Claver, las dudas de Dominica, los procesos de escritura de Bledsoe, el periplo del padre y del hijo por Europa o las vicisitudes de los personajes secundarios. Así pues, a medida que avanzamos, el tejido textual se complejiza, quizá porque se vuelven más inasibles el o los objetos narrativos; en este espacio se construye una ambigüedad, un “inacabamiento”, estamos en las arenas movedizas entre texto y discurso, oralidad y escritura, vivencia y reflexión: cuerpo fracturado de una escritura que sólo se sabe poseedora de huellas, unas borrosas, otras iluminadas; en fin, destellos de una historia escondida en los entre lugares opacos de una memoria fragmentada que, gracias a la pulsión barroca que anima la novela, se rearticula siguiendo a Lezama¹⁶, en armonías barrocas inestables pero reveladoras: instantes supremos, episodios memorables, reflexiones de largo alcance, todo lo cual no es sólo perceptible con la razón, sino con la imaginación, la emoción, el sentimiento y la voluntad de percibir lo no fácilmente perceptible.

La novela, cercana a reflexiones contemporáneas sobre el pasado, reconoce el carácter conflictivo del mismo, se mueve de manera ambigua entre la memoria y la historia que compiten por comprenderlo; al situarse en el límite entre entender y recordar, ficcionaliza los posibles testimonios de quienes vivieron la experiencia del despojo y de quienes cuestionaban la

¹⁵ Deleuze (1989), en su concepción del Barroco como categoría de la forma que opera en términos topológicos y no de la sustancia, es decir, el Barroco como pliegue que se extiende hasta el infinito, destaca la noción de *perspectivismo*, según la cual el punto de vista no es exactamente un punto, “sino un lugar, una posición, un sitio (31) [...] sin que ello signifique dependencia respecto a un sujeto, que más bien es quien se instala en el punto de vista. “El *perspectivismo* [...] no es una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto. Esa es precisamente la idea misma de la perspectiva barroca” (*Ibid.*).

¹⁶ Pensamos en dos características peculiares que Lezama atribuye al Barroco de Indias como arte de la Contraconquista y no de la Contrarreforma: *tensión* porque en el Barroco de Indias y luego en el Neobarroco no hay propiamente fusión de contrarios, sino equilibrios inestables, y *plutonismo* en tanto fuego originario que rompe los fragmentos y luego los unifica (47).

esclavitud, al tiempo que confronta documentos y confía en los poderes de la ficción para ingresar al pasado. En este sentido, Burgos pareciera seguir de cerca el postulado de Arendt, según quien es necesario “entrenar la imaginación para que salga de visita” (en Sarlo, 2005: 53), es decir, hacerla reflexiva y transformarla en relato capaz de explorar posiciones desconocidas, lo que significa aprender que la historia nunca podrá contarse del todo, pues siempre queda un resto inaprensible, un vacío representacional que se intenta colmar con la memoria que, en su pretensión de colonizar el pasado, lo organiza sobre la base de las concepciones y emociones del presente. Precisamente, las siete voces y discursos señalados conforman secuencias alternadas y superpuestas y se constituyen en la puesta en escena, en la dramatización de un despojo y al mismo tiempo de la incertidumbre que encarna la escritura como integradora de huellas de la memoria, la cual unas veces se presenta lacerada, se constituye en evocación lírica, posee carácter reconstructivo o despliega formas de resistencia.

En esta polifonía neobarroca, varios discursos diferenciados en sus motivaciones, proceden del ámbito europeo (San Pedro, el padre Sandoval, Domenica de Orellana); éstos a su vez se contraponen y/o establecen vínculos con los procedentes de África (Benkos Biojó, Analia Tu-Bari), y todos se articulan a través de la perspectiva de Bledsoe, álter ego del autor que, autorrepresentado en el periplo a Europa, accede dolorosamente a otro despojo doloroso más cercano en el tiempo: el horror de los campos de concentración¹⁷. Así mismo, la polifonía neobarroca nos sitúa frente a un hacerse narrativo, no frente a algo concluido, un pliegue desconocido de la historia caribeña del siglo XVII que, al desplegarse/replegarse, deja

¹⁷ Al igual que Burgos, hay autores preocupados por este tema dolorosamente célebre de la historia occidental del siglo XX, cuyo desarrollo excede los límites de este trabajo; sin embargo, señalamos a Asher Cohen, quien sostiene que la denominada “Shoah” es una catástrofe suprema que aniquiló miles de judíos durante la Segunda Guerra Mundial y encarna por eso “una crisis de la civilización humanista y cristiana” (1992: 9-10). Es quizá en estos términos como dicha catástrofe horroriza al padre y al hijo de la novela de Burgos, cuando conocen el museo del terror en Auschwitz, sensación no por casualidad análoga a la que sintió Tomás Bledsoe, *alter ego* de Burgos, cuando decidió arañar la memoria rota de los despojos de africanos y del trato inhumano y las horribles muertes a las que fueron sometidos como esclavos en el siglo XVII, sobre todo en Cartagena y en el Caribe. Incluso, Reyes Mate publica un texto en donde se refiere al museo de Auschwitz como un *novum* en la barbarie conocida, hasta tal punto, que es imposible pensar hoy de espaldas a dicho acontecimiento (2003: 9); después de su viaje por estos lugares donde se pretende volver irreal el pasado, el autor afirma que ha regresado del infierno y, en consecuencia, piensa que no debemos olvidar que la palabra del sobreviviente no puede agotarse en sí misma, sino que debe remitirse al silencio de los que no pueden hablar y, sin embargo, tienen el secreto del dolor humano (50-53). La novela de Burgos es análoga a esta propuesta, sólo que privilegia los riesgos que encarna la ficción del pasado y se expone conscientemente a las incertidumbres de la escritura del mismo.

oír lo no dicho, hace emerger lo conflictivo o visibiliza lo escondido. No por casualidad la proliferación es quizá la figura barroca más persistente en la novela; a través de ella un significante se obtura y es transitoriamente reemplazado por una cadena de los mismos que, al circunscribir al ausente, termina haciéndolo más evidente¹⁸. En *La ceiba...*, la proliferación adopta la forma de enumeraciones sensoriales o fugas de imágenes que bordean significados opacos, juego radial que revela secretos, rincones olvidados, miedos, represiones; en fin, mientras la escritura extenua la memoria histórica y cultural, la confrontación de discursos busca relaciones inéditas entre hechos y personajes, encuentra conocimientos sumergidos o recrea intimidades celosamente guardadas de un pasado que persiste: señas borrosas de un dolor y de una violencia enquistada en la colonia y potenciada luego en la terrible experiencia de los campos de concentración.

De esta manera, Cartagena y el Caribe se hacen y se deshacen en las acciones de Pedro, en las complejas reflexiones del padre Sandoval, en las inquietudes de Dominica, en el grito perpetuado de rebeldía de Benkos o en el doloroso lamento de Analia; el roce y la permanente contraposición de dichas voces y de los discursos que las fundamentan conforman la unidad móvil de un conjunto multiforme de elementos a punto de metamorfosearse, efecto de “inacabamiento” propio del barroco¹⁹. No obstante, la novela deja huellas que el lector percibe como recurrencias obsesivas capaces de sembrar una Ceiba de la memoria fuerte y poderosa contra el olvido: el olor pestilente y mortecino de Cartagena, los cuerpos lacerados de los esclavos, los rumores misteriosos del mar, los autocastigos de San Pedro, los tambores de los palenques, los silenciosos gestos de resistencia, los signos dispersos de un dolor que no termina. Precisamente, las referencias a la ceiba se transforman en un motivo principal que orientan la lectura y potencian simbolizaciones: por ejemplo, frente al malestar de

¹⁸ Sarduy (1972: 170-171) es explícito sobre el mecanismo barroco de la proliferación, el cual origina el efecto de superabundancia y desperdicio de lenguaje, pero en realidad es otra forma de expulsar lo reprimido o de visibilizar lo oculto.

¹⁹ Rousset (1972) plantea, como rasgo fundamental de la obra barroca, su hostilidad hacia el acabamiento. Por eso ella deshace su forma en el momento de inventarla y construye otra, por eso quiere ser ella y simultáneamente su mismo proceso de creación; de allí la invitación que la estética barroca suele hacerle al lector o espectador para que se introduzca en el movimiento de una obra que parece estar haciéndose, mientras él está conociéndola; de allí también el sentimiento de insatisfacción, de replanteamiento continuo y de búsqueda permanente que impulsa la creación hacia la idea o el efecto de metamorfosis continua (332-335). Así se explica la incertidumbre de Bledsoe frente a su texto, pues no está satisfecho ni seguro de haber transmitido lo que pretendía, la novela que leemos de su mano es un borrador en proceso de transformarse.

Pedro, al no poder aliviar los dolores de un negro castigado en la plaza, la ceiba allí sembrada (63) es apenas un signo mudo que observa el castigo inclemente infligido al esclavo amarrado y lleno de llagas; en otra ocasión, la voz narrativa que impreca al padre Sandoval, colma de significado dicho significante, al señalar la seducción que en el sacerdote ejerce el “símbolo de la ceiba” (68), porque al sembrarla para sí y para los demás, reconoce que el árbol transmutado en memoria “crece, extiende ramas y establece la continuidad entre el presente desamparado y un tiempo ya sin peso, que lo precede” (69). Así, las proliferaciones terminan circunscribiendo un nuevo significado: la necesidad de plantar una ceiba resistente, fuerte, enraizada, “madre de los árboles”, como decía Carpentier, que contenga aristas y voces conocidas y desconocidas de nuestra memoria, que dé cuenta de nuestros goces y desvelos, de equivocaciones y logros hasta convertirse en referente histórico y existencial.

La escritura de una incertidumbre

Las revelaciones que genera la polifonía se fundamentan en la doble autorrepresentación textual del autor en el texto; de una parte, se ficcionaliza el proceso creativo en la voz de Bledsoe, autor e interventor frecuente de la escritura que leemos; de otra, se inscribe la experiencia de un viaje a Europa del autor con un hijo, específicamente a los campos de concentración;²⁰ doble presencia que otorga un posible direccionamiento a la propuesta narrativa. En verdad, la inquietud latente en el discurso de Bledsoe se refiere al carácter mediado y fragmentario que implica toda reconstrucción del pasado –documentos, huellas, imágenes, leyendas, rumores perpetuados–; sus reflexiones connotan el deseo de comprender el pasado, ubicándose a través de la imaginación y/o del conocimiento en el lugar de quienes realmente lo experimentaron; sabe del carácter fragmentario de la memoria y de la escritura que intenta capturarla, fragmentariedad proveniente del vacío entre las huellas que posibilitan la reconstrucción del pasado (discursos sobre San Pedro, contemplación de su tumba en Cartagena, curiosidad y leyenda que genera su figura) y lo que intenta reconstruirse (móviles de la

²⁰ Ariel Castillo señala que, sin duda, puede establecerse una relación entre la novela y las memorias del propio Roberto Burgos, *Señas particulares*, pues la experiencia autobiográfica le habría “abierto el camino hacia la ficcionalización de su propia existencia y la de su familia” (s.f.: 514). En efecto, dichas memorias son además un testimonio de época que permite percibir los vínculos de Roberto Burgos con tradiciones literarias y autores que sigue de cerca o de lejos, y especialmente, hace visible sus preocupaciones históricas, sus convicciones sociales y sus compromisos éticos.

esclavitud, dolor incesante que invade el presente, persistencia obsesiva de un desalajo).

Así mismo, Bledsoe es consciente de que su empeño reconstructivo requiere “una exploración arqueológica de la memoria, una puesta en presente de recuerdos que vela la desaparición de la vida incompleta que es el olvido” (130) y, al mismo tiempo, sabe que lo mejor de escribir ficciones consiste “en el sentimiento de una aventura que parte sin designio y concede las gracias y las desventuras de ir revelando un misterio” (90). Al reconocer que el pasado modifica el presente y viceversa, le asiste la incertidumbre una vez ha concluido el texto; algo se ha escapado de los entre lugares de la memoria y de los pliegues de la escritura; en un momento dado, el proyecto inicial de la novela —el heroísmo que creyó encontrar en la forma de vida de Pedro en las Indias— se le salió de las manos transformándose en pregunta inquietante: ¿Dicho heroísmo obedecía a un designio o era una misión voluntariamente asumida? Incluso, cree que su novela es sólo un fragmento del pasado, pero no tiene certeza si lo escogió o si éste se le impuso; por eso, ante lo inaprensible del pasado, decide recoger fragmentos que se cuelan por las grietas de la memoria personal y colectiva; preocupado de someter los hechos a los influjos de una razón inadecuada, opta por la ficción que, a pesar de los riesgos que entraña, le resulta más alentadora que el vacío de la realidad. La novela queda entonces suspendida neobarrocamente entre dos imágenes referidas a la misión del santo: ¿Ésta constituía un método místico y doloroso para alcanzar la perfección personal? ¿O se trataba de una oposición frontal a la injusticia que lo llevó a tomar partido por la libertad como estado natural y don divino? (326).

En fin, Bledsoe, al comprobar la distancia entre el pasado conformado o deformado y el presente inconcluso, se deja guiar por la incertidumbre y siente que indaga una ausencia. No por casualidad su última reflexión sobre la opacidad de la escritura y el carácter inconcluso de la historia se metaforiza en la imagen del mar cartageno y de la tormenta de arena que contempla desde el avión, el día en que decide partir hacia Roma, imagen que sí, por una parte, pone fin al texto, por otra, genera de nuevo preguntas inquietantes sobre el objeto y los efectos de una escritura que relativiza sus referentes al momento de incorporarlos.

De este modo, mientras la memoria del dolor de los negros la construye la novela de Bledsoe, la del dolor más reciente de los campos de concen-

tración, la descubre el autor desdoblado en el viajero criollo que conoce Europa; esta voz reitera la convicción de que el dolor no tiene reposo, pues las catástrofes del hoy potencian las desdichas del pasado; la pregunta angustiosa sobre el momento en que las desgracias surgidas en el museo de los campos de concentración se vuelven desgracia nuestra, parece responderse en la estética seguida por Bledsoe, según la cual el poder reconstructivo de la memoria, al volver simultáneos los tiempos, nos hace sentir que dicho pasado “subordina el presente y no sabemos qué oponer a la nada” (174); momento en que se siente un “arrasamiento más severo que el olvido, un crimen que se aposenta en nosotros y nos corrompe” (174).

Si bien del vacío de vida que muestra el museo de terror, “surge una memoria que flagela” (281), la polifonía neobarroca permite juntar los dos dolores extremos; en el de los negros no importa la muerte, porque la vida es un comercio, en el de los campos de concentración, la muerte es un designio que importa en la medida en que se cumpla. Por eso, padre e hijo, al volver de Cracovia, sienten que los dos dolores unidos conforman “una memoria desalojada”: tanto los negros como los judíos sucumbieron al no soportar la memoria de la destrucción, una contenida en los naufragios del mar caribeño visto por Bledsoe cuando partió a Roma, y otra, contenida en las vitrinas del museo de terror que tanto laceraron a los viajeros criollos. No obstante, después de experimentar el dolor extremo, la visita de padre e hijo al museo de Viena deja entrever una postura según la cual el arte no sólo dura más allá de la destrucción y deja huella, sino que es “el hilo con el cual rasguñamos lo posible” (402). En este sentido, frente a la imposibilidad de rectificar las incorrecciones del mundo, la novela procura una conciencia posible de las mismas; puede leerse entonces una respuesta autoficcionalizada de Burgos a las preguntas insolubles de Bledsoe: desde la experiencia, Pedro parece haber comprendido que la misericordia y la caridad no eran suficientes para rescatar la injusticia; en consecuencia, la esclavitud debía proscribirse; al no conseguir liberar a los negros, Pedro se dedicó a la compasión como forma de resistencia, por tanto, su misión y su santidad no entrañan enigmas; por el contrario, fueron decisión voluntaria; así mismo, en las capas ocultas de los tratados de Sandoval es posible encontrar un alegato que condena la práctica infame de la esclavitud, y aún más, la reivindicación de los negros empieza cuando Benkos moribundo reconoce que el amor y la comprensión de Dominica de Orellana inician para él y sus descendientes la búsqueda y el encuentro de un lugar en el mundo.

Al finalizar este acercamiento a *La ceiba de la memoria*, nos apropiamos de una reflexión reciente de Beatriz Sarlo, para quien, si bien la literatura no puede resolver y explicar del todo las complejas problemáticas de la memoria y del pasado, en su espacio escritural “un narrador siempre piensa desde afuera de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla” (166).

Retomando nuestros planteamientos iniciales, es evidente que *La ceiba de la memoria* representa un momento de plenitud creativa en el trayecto literario de Roberto Burgos. De una parte, la novela se constituye en una mirada abarcadora de sus referentes predilectos, pues de la focalización de Cartagena, en la segunda mitad del siglo XX, característica de sus cuentos y novelas anteriores, se pasa ahora a un fresco histórico de la misma ciudad y del Caribe en pleno siglo XVII, extrapolado ficcionalmente a la Europa del holocausto nazi y a la Colombia reciente, plagada de miedos, persecuciones, secuestros y guerra generalizada. De otra parte, el acceso neobarroco a la historia que pretende Burgos Cantor exige una fuerte activación de la memoria histórica que transformada en suceso narrativo se constituye en “contrainterpretación vigilante” (Richard, 2000: 210), capaz de deconstruir discursos institucionales al filtrar las heridas y los silencios del olvido. En este sentido, la actitud de Burgos Cantor se acerca a la denominada “posmemoria”, es decir, el efecto que vino después de la memoria inmediata de quienes padecieron los hechos y de establecer con ésta una relación de posterioridad a través de generaciones, textos, versiones y huellas; relación que entraña “conflictos y contradicciones características del examen intelectual de un discurso sobre el pasado y de sus efectos sobre la sensibilidad” (Sarlo, 2005: 128). En este sentido, quienes tienen el “deber” de reconstruir la memoria histórica no son los testigos directos, sino los descendientes (Augé, 1998: 102), incluso los indirectos y distantes en el tiempo como Burgos Cantor, quien a partir de una conciencia problemática del presente activa las reminiscencias personales y las memorias colectivas para arañar enigmas y escarbar dolores y culpas que quizá no hemos exorcizado, y de cuya conciencia dependen, en gran parte, nuestra ubicación en el presente y la posibilidad de proyectar un futuro que nos implique como comunidad humana, latinoamericana y colombiana.

Bibliografía

- Arévalo, Guillermo Alberto (2008). "La escritura y Roberto Burgos Cantor. A propósito de *La ceiba de la memoria*". Manuscrito no publicado.
- Augé, Marc (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Bueno, Raúl (1996). "Sobre la heterogeneidad literaria y cultural en América Latina". Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. José Antonio Mazzotti y Juan Ceballos Aguilar (coords.). Lima: Asociación internacional de peruanistas, Vol. 1: 21-36.
- Burgos Cantor, Roberto (2007). *La ceiba de la memoria*. Bogotá: Seix Barral.
- _____. (2001). *Señas particulares*. Bogotá: Editorial Norma.
- Carpentier, Alejo (1969). *Tientos y diferencias*. Montevideo. Arca.
- Castillo, Ariel (s.f.). "La Cartagena no velada de *La ceiba de la memoria*". *Cartagena de Indias en siglo XVII*. Adolfo Meisel Roca y Haroldo Calvo Stevenson (eds.). Cartagena: Banco de la República, pp. 509-525.
- Cohen, Asher (1992). *La Shoah. El exterminio de los judíos de Europa. (1933-1945)*. Bilbao: Desclee de Brouwer, S. A.
- Deleuze, Guilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona. Paidós.
- Díaz Plaja, Guillermo (1983). "La sensualidad barroca". *El espíritu del Barroco*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 51-67.
- Figueroa, Cristo (2008). *Barroco y Neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana/ Editorial Universidad de Antioquia.
- García, Kevin Alexis (2008). "La ceiba de la memoria. Una mirada desde los intersticios." *Seminario de investigación sobre crítica literaria latinoamericana*. Cali: Universidad del Valle, Maestría en Literatura Latinoamericana y colombiana, noviembre de 2008. Manuscrito no publicado.
- Giraldo, Luz Mary (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. *Independencia, independencias y espacios culturales. Diálogos de historia y literatura*. Carmen Elisa Acosta, César Ayala y Henry A Cruz (eds.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Asociación de colombianistas, pp. 229-243.
- Junieles, John J. (2008). "La memoria es un tren que nunca acaba de pasar". Entrevista con el escritor Roberto Burgos Cantor. A propósito de su novela *La ceiba de la memoria*. *Noventaynueve*, pp. 78-82.
- Le Goff, Jacques (1991). *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Lezama Lima, José (1969). "La curiosidad barroca". *La expresión americana*. Madrid: Alianza, pp. 45-81.
- Mate, Reyes (2003). *Por los campos del exterminio*. Barcelona: Antropos.

- Moraña, Mabel (2004). *Crítica Impura*. Madrid: Ibero-Americana, pp. 195-202, 279-286.
- Pacheco, Carlos (2001). "La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica". *Estudios*. Año 9, No. 18 (julio-diciembre), pp. 205-224.
- Pecchinenda, Gianfranco (1996). "La nación latinoamericana: inmigración, memoria e identidad". *Cuadernos americanos*, 59, Nueva Época, Año X, Vol. 5 (septiembre-octubre), pp. 170-195.
- Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Ramírez, Liliana (2006). "Híbridez". *Entre fronteras: latinoamericanos y literaturas*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 38-44.
- Richard, Nelly (2000). "Historia, memoria y actualidad: reescrituras, sobreimpresiones". *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los Estudios Culturales*. Mabel Moraña (ed.). Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio, pp. 246-259.
- Rousset, Jean (1972). *Circe y el Pavo real*. Barcelona: Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sarduy, Severo (1972). "Barroco y Neobarroco". *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (comp.). México: Fondo de Cultura Económica, pp. 167-184.
- Sobrevilla, David (2001). "Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XVII, No. 54, Lima (Hannover, segundo semestre de 2001), pp. 21-23.
- Torres, Ana Teresa (2001). "La memoria móvil: entre el odio y la nostalgia". *Estudios*. Año 9, No. 18 (julio-diciembre), pp. 13-20.