

Poética de la ruina:

construcción del espacio
en la obra de
Roberto Burgos Cantor¹

Poetics of ruin:

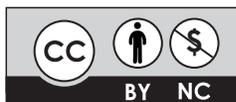
construction of space
in the work of
Roberto Burgos Cantor

Gutiérrez Mavesoy, A.*

Universidad Central, Colombia

DOI. <https://doi.org/10.15648/cl..31.2020.2537>

Recibido: 23 de octubre de 2019 Aprobado: 26 de noviembre de 2019



*Autor de correspondencia. Correo electrónico: aleydag34@yahoo.com.mx

¹ El artículo es resultado de investigación del Posdoctorado en Letras del programa de Lengua Española y Literaturas Española e Hispano-Americana de la Universidad de Sao Paulo (2019).

¿Cómo citar este artículo?

Gutiérrez Mavesoy, A. (2020). Poética de la ruina: construcción del espacio en la obra de Roberto Burgos Cantor. Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica, 31, pp. 47-70.

DOI. <https://doi.org/10.15648/cl..31.2020.2537>

Resumen

El texto gira en torno a la construcción del espacio en la obra de Roberto Burgos Cantor. La propuesta se afirma sobre la base del análisis de dicha construcción como gesto de autor. Para ello, se consideran aspectos de la obra que pueden marcarse como constantes de un libro a otro y que determinan una estética: la oralidad y el espacio. Al analizar los personajes puede verse una configuración ética cercana al estoicismo, pero que bebe de las fuentes del hombre absurdo de Camus. Al analizar los espacios bajo el lente de los personajes se identifica la devastación, el ripio, el despojo, la carencia, la marginalidad como constantes que configuran una forma del fragmento. Ambos, ética y forma constituyen una poética: la escritura de la ruina.

Palabras clave

Gesto de autor, espacio, oralidad, estoicismo, escritura de la ruina.

Abstract

This paper inquires around the construction of the space on the work of Roberto Burgos Cantor as an opportunity to study this construction as an author's gesture. For this, literary aspects that can be marked as constants from one book to another and also determines an aesthetic are considered: orality and space. Analyzing the characters, we can see an ethical configuration close to stoicism and the idea of Camus's absurd man. Analyzing the spaces under the lens of the characters, the devastation, the rubble, the dispossession, the lack, the marginality are identified as constants that configure a form of the fragment. Both, ethics and fragment, create a poetic form: the writing of ruin.

Keywords

Author's gesture, space, orality, stoicism, writing of ruin.

Introducción

Defendemos la vida, vida con estrecheces, por las circunstancias que nos enfrenta a la fatalidad. Un camino sin opciones que se aferra a la repetición. Condenados a empezar una y otra vez. Pero es un empezar fingido porque uno tiene su historia. Esa es la que niegan. Como si hubiera historias que valen y otras que no valen.

Roberto Burgos Cantor, *Ver lo que veo*, 2017.

Este texto se propone reflexionar sobre la manera como la imagen de la ruina se constituye en forma para la construcción del espacio en la obra de Roberto Burgos Cantor. El objetivo es ahondar en componentes formales que dan cuenta del modo en que el autor espacializa una visión del mundo: los personajes, lejos de actuar como arquetipos de una ideología, figuran como registros de visiones colectivas de mundo; al entrar en contacto, despliegan los mecanismos sociales que ponen en juego la tensión entre el deber ser, el querer ser y el hacer. Este enfoque permite desplazar la mirada fuera de la cuestión autor-narrador para concentrarse en la relación espacio-personajes, en tanto que, siguiendo a Bajtín, una idea se adecúa a la *totalidad del personaje* y esa adecuación encarnaría *un sentido del ser*.

No se trata simplemente de la evasión de la realidad circundante, de

negar los acontecimientos históricos del momento, o de una apuesta del arte por el arte, sino de superar lo anecdótico por la concentración ineludible –para el autor– de la pregunta por el ser, en una suerte de existencialismo que, en sus principios, bebe más de las aguas de Albert Camus y Ernesto Sábato que de Jean Paul Sartre. Ahora bien, la búsqueda de la forma que da cuenta de esas exploraciones en la obra de Roberto Burgos Cantor, lleva la pregunta por el ser hacia el Caribe. Considero que esta es la impronta que resalta su propuesta dentro de los márgenes del campo literario colombiano.

Es en esa vía que dialoga con sus contemporáneos en los años setenta –Alberto Duque López, Alberto Sierra Velásquez y Eligio García Márquez–, quienes proponen en su narrativa una exploración de esos ambientes urbanos y sus residentes, desde la reflexión y experimentación con la forma. A la contradicción inherente de la modernidad, se añade la contradicción de una modernización sin modernidad en el mundo del Caribe, en el que la pérdida de la creencia en un orden divino del mundo no significó el ascenso de una ética civil, sino de una moral individual en la que prima la anomia social. Bajo esta mirada, las escrituras proponen configurar dichas tensiones (modernización-modernidad; ética civil-anomia), que impiden tanto una unidad colectiva como individual a través de la fragmentación de la narración. De ahí que la escritura sólo pueda recoger la experiencia a través del habla del fragmento: del fragmento que cada voz va construyendo de eso que hemos denominado realidad.

El horizonte de sentidos que proponen los textos de Burgos Cantor tiene como constante una exploración de lo derruido, tanto en los espacios como en las personas: las casas abandonadas, las fábricas, las calles, los barrios de las ciudades, especialmente, de Cartagena de Indias; pero también, las personas, los marginales, los olvidados, los invisibles de las periferias. Esta reiteración del deterioro se puede asimilar con una idea de lo residual, del despojo, del vestigio, como una “escritura de la ruina”. Me planteo el término siguiendo la imagen que se propone en *La ceiba de la memoria* (2007) para Thomas Bledsoe, y que se asimila también a la voz de autor con la imagen del minotauro: el autor –como función autor– queda perdido entre los muros de palabras que ha habitado y que lo habitan durante el proceso de escritura. El escritor Thomas Bledsoe que intenta reconstruir la vida de San Pedro Claver, la voz de autor que interviene el mundo narrado para reflexionar desde el envés del espejo; a ambos se les

revela en la escritura que habitan el laberinto de las palabras como el minotauro:

Conjeturaba si escribir signos que después se traducían en sonidos y después en sentires o pensamientos ya intraducibles, constituía una protección y era más fácil soltarse a los riesgos de la aventura. Pero, narrar -pensaba- era como poner las vigas y ladrillos del edificio desde dentro y se iba haciendo ese caparazón en la cual habitaba quien escribía. Podía morir aplastado. O quizá quedar perdido en su propia construcción, sin ningún destello distinto a su desespero y al fracaso. Minotauro al que nadie visita. Dejó deslizarse el pensamiento: el arte no aspira a la perfección sino al testimonio de su búsqueda (Burgos Cantor, 2007, p.322).

Pensemos en la figura de autor que nos propone el texto a través de Thomas Bledsoe. En la primera parte se constata la visión moderna de la escritura de la que habla Barthes (1973): la imposibilidad del lenguaje para dar forma a las situaciones que se viven como acontecimiento y, sin embargo, no renunciar a esa búsqueda. Por un lado, cada escritura implica una reducción de la experiencia y, al mismo tiempo, las posibilidades se multiplican en el acto de lectura porque, cada reconstrucción “en sonidos y después en sentires o pensamientos”, hace ilusoria la idea de traducción de la experiencia inicial. La imposibilidad radica, entonces, en que no se puede lograr que quien lea el texto encuentre en él, las mismas significaciones detrás de los signos que el autor escribe; puesto que, cada lector traduce los signos desde su experiencia propia. Se deduce, entonces, que el texto al que accede el lector no es el mismo que produce el autor –Pierre Menard, autor del Quijote–, porque cada lector dará su impronta a esa experiencia puesta en forma como lenguaje.

La segunda parte de la cita, “escribir era como poner las vigas y ladrillos del edificio desde dentro”, trae la paradoja de que esa producción de signos encierra al escritor en el texto como figura de autor. Al mismo tiempo, el proceso de creación del texto puede conducir al fracaso de la obra; bien porque el texto no encuentra su forma –“Podía morir aplastado”–; bien porque el texto no encuentre lectores –“Minotauro al que nadie visita”–. Esta paradoja de la escritura (el escritor atrapado en la herencia literaria, en la imposibilidad del lenguaje –en tanto intransitividad de la experiencia en signos–, en la ausencia de lectores) hace comprender ese cierre de la reflexión de Bledsoe: “el arte no aspira a la perfección sino al testimonio de su búsqueda” (Burgos Cantor, 2007,

p.322).

En este sentido, me parece que la salida que propone Roberto Burgos Cantor a esta paradoja es la escritura de la ruina subrayada por la imagen reiterada de la ciudad derruida, de los personajes marginales que enfrentan al destino impuesto y se niegan a ser derrotados por el determinismo social. Todo esto se presenta marcado en la forma como gesto de autor, en el intento por alcanzar el grado hablado desde las voces que construyen un rompecabezas oral en su obra. La idea es tomada del concepto que hace Walter Benjamin (2006) de la historia como ruina: huella de un pasado que ya no es, pero que, en sí misma, se constituye como su historia. Para Benjamin es imposible pensar la experiencia histórica aislada del sujeto que la vive, su tiempo y su lengua. Hacer historia es hacer memoria “no sólo como testimonio de quien la plasmó sino como documento de la vida de la lengua y de sus posibilidades en un momento dado” (Benjamin, 2006, p.2). Así parece entenderlo Burgos Cantor quien, por ejemplo, en *El médico del emperador y su hermano*, construye el personaje femenino sobre la base de esta revelación:

Nicole reconocía que esta opción no era producto de una naturaleza, y unos seres adónicos sino de los restos de una tremenda devastación que no lograba imponer su modelo de sociedad. Allí, en la tensión de esas ruinas y esos deseos, ella se sabría más ella, y sus propósitos en tanto menos obligados serían más ligeros y a lo mejor con un margen de azar más generoso (2016, pp. 65-66).

La conciencia de la ruina de la sociedad unida a la ruina de los deseos, 'restos de una tremenda devastación', libera a Nicole de ese peso, porque se 'sabría más ella'. Este es un ejemplo de la manera como se configura en el plano del contenido esta visión de mundo, también plasmada en la forma a través de la oralidad. Más adelante ampliaremos este aspecto. Cabe resaltar que en la cita puede verse este juego de todo el pasado en el presente, en la medida en que las decisiones que toma Nicole no son ónticas ('producto de una naturaleza', de la existencia en sí de las cosas), ni tampoco resultan como parte del ciclo de la vida (muerte y renovación en la figura adónica); sino de la historia como ruina 'que no lograba imponer su modelo de sociedad'.

En el plano de la forma, la obra de Burgos Cantor también configura una estética de la ruina, pues detrás de la destrucción del lenguaje –del edificio de las palabras sólo quedan las ruinas– está el poder de la escritura:

el extrañamiento del uso común que devuelve al lenguaje su fuerza primitiva de significación del mundo. Es en esa imagen de la ruina que funciona la tensión entre el poder creador de Eros y el demoledor de Tánatos; una imagen que, al mismo tiempo, potencia la creación. También, es en esa permanente tensión en la que se hace posible encontrar una similitud con la idea romántica de la ruina y *El mito de Sísifo* de Albert Camus:

En ese instante sutil en que el hombre vuelve sobre su vida, como Sísifo vuelve hacia su roca, en ese ligero giro, contempla esa serie de actos desvinculados que se convierte en su destino, creado por él, unido bajo la mirada de su memoria y pronto sellado por su muerte. Así, persuadido del origen enteramente humano de todo lo que es humano, ciego que desea ver y que sabe que la noche no tiene fin, está siempre en marcha. La roca sigue rodando (1985, p.61).

Por el lado de Séneca, la conciencia de la vida se produce en el estoico como resultado de la constancia de la muerte, en la revelación de la relación vida-vanitas: “Así este continuo y apresurado viaje de la vida, en que vamos a igual paso los dormidos y los despiertos, no lo conocen los ocupados sino cuando se acabó” (Séneca, 1996, p.17). El hombre absurdo de Camus se liga con el estoico de Séneca en la idea del *sentido de ser* propuesto a través de sus personajes. Retomando el planteamiento del inicio, una idea se adecúa a la *totalidad del personaje* y esa adecuación es el interruptor que abre la posibilidad de *un sentido del ser*, el modo como se configura esa *encarnación del sentido del ser* es lo que podría equipararse al análisis de la construcción del personaje femenino como “gesto de autor” en la narrativa de Roberto Burgos Cantor. Veamos algunos casos que permiten ampliar el planteamiento.

La ruina como imagen poética del espacio

Como mencioné antes, esta confluencia de concepciones del hombre absurdo de Camus y de la vida de Séneca en la obra de Roberto Burgos Cantor, se configuran como una estética de la ruina. Esta afirmación es posible si indagamos por los procesos de creación que llevan a la configuración de los universos literarios a partir de la figura del personaje. Por supuesto, puede pensarse desde la narratología, la estilística o cualquiera de las teorías del análisis crítico de las obras. Lo que cabe destacar aquí sobre esta perspectiva es la propuesta de estudio desde la

tensión entre la figura de autor y la génesis de la obra en la construcción del personaje. La configuración de los personajes marginales constituye un envite dentro del campo de la narrativa en Colombia que encuentra en *La ceiba de la memoria* (2007) uno de sus puntos más altos y luego se confirma en *Ver lo que veo* (2017).

Ahondemos sobre esta tensión en la trayectoria de Roberto Burgos Cantor. Varios de sus estudiosos, hemos coincidido en identificar su búsqueda estética como un intento por alcanzar que la palabra escrita obre el encantamiento sobre el lenguaje y traiga el eco de la palabra hablada. Como ya se había mencionado antes, su gesto de autor –la configuración de los personajes de los barrios periféricos– empieza con *Lo amador* (1980), se consolida en *La ceiba de la memoria* (2007), se sostiene hasta *Ver lo que veo* (2017) y, se confirma en su obra póstuma *Orillas* (2019). Dice Olaciregui que esta exploración por las voces no sólo en los diálogos de los personajes, sino en la estructuración misma de los relatos es resultado de una mirada sobre el mundo:

Quiso ante todo aprovechar la oralidad, la subversión del lenguaje popular, el humor, el erotismo de la gente de la calle, común y corriente como se dice, del pueblo, regresar a la ciudad de su infancia, al puerto, a los muelles, al mercado, a sus islas, meterse en los barrios donde viven las modistas, contar historias de muchachas que sueñan con ser cantantes, hablar de mecánicos, de ladrones, de sirvientas, de boxeadores, de putas (2009, p.180).

En esta preferencia por la oralidad y el mundo popular hay también una mirada sobre la literatura y, particularmente, sobre el proceso mismo de escribir textos literarios, de cierta manera, relacionada con el concepto tragicidad de la escritura con el que Roland Barthes caracteriza a la escritura contemporánea: la herencia que no se puede evadir a la hora de escribir (estilo) y la imposibilidad de escaparse a la linealidad de la lengua mueve a la búsqueda de otros caminos de ruptura. Esta tragicidad implica una conciencia de que al escribir se enfrenta la historia del género, la forma o el tema en el que se escribe, para no caer en el lugar común o la repetición y, al mismo tiempo, implica una pugna por su renovación. El escritor no puede evadir la herencia literaria, necesita reconocerse en ella y, al mismo tiempo, tampoco puede sucumbir en su interior, “ya que el escritor consciente debe en adelante luchar contra los signos ancestrales todopoderosos que, desde el fondo de un pasado extraño, le imponen la

literatura como un ritual y no como una reconciliación” (Barthes, 1973, p. 87).

En consonancia con esta conceptualización, es posible observar que la transformación de las ciudades de provincias en urbes es el eje de muchas de las obras de Burgos Cantor, algo que, por supuesto, no es exclusivo de su obra. Por un lado, este surgimiento de las grandes ciudades es tratado por Gabriel García Márquez, Manuel Mejía Vallejo, Álvaro Mutis –entre los más conocidos de su generación– bajo una mirada de la nostalgia por las ciudades provincia. Por el otro, entre los más jóvenes, Andrés Caicedo, Albalucía Ángel, Alberto Sierra –para mencionar algunos– pretendían señalar dicho quiebre y la necesidad de nuevos órdenes. *Destinitos fatales* (1984) o *Qué viva la música* (1977), de Andrés Caicedo, son un canto a esa transformación de Santiago de Cali a través de la multiplicación de las voces que cortan, traslapan el orden lineal de la historia y superponen los modos del decir en el texto narrativo haciendo que predomine la perspectiva de los jóvenes desencantados de la familia, de lo social, la ciudad y de su misma generación. En *Dos o tres inviernos* (1964) de Alberto Sierra Velásquez irrumpe la Cartagena de Indias convulsionada del centro, su eterno movimiento, la tensión entre sus habitantes, no sólo los marginales, sino también de la multitud que transita y no se queda; en medio de ellos, una mujer piensa, siente, habita la ciudad a la espera de la llegada de su enamorado. Todo esto ocurre desde el fluir de la conciencia de la joven amante. En *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) o *Misia señora* (1982) de Albalucía Ángel, la fragmentación de las voces se da en el nivel de historia, de la trama y del discurso; a su vez, esta fragmentación se impone en las tres capas y hace estallar los sentidos posibles del relato y los multiplica, Ana y Mariana también se multiplican, así como sus miradas de mundo, de Pereira y de la mujer en sociedades en donde se ha dado paso a la modernización técnica sin la modernidad espiritual.

Todas estas propuestas buscaban formas alternativas de la novela que devolvieran al acto literario su distanciamiento estético de lo real: una propuesta de alejamiento de la representación mimética de los acontecimientos históricos. Muchos han identificado esta oleada de jóvenes escritores con el surgimiento de la novela urbana en Colombia. Me parece que dicho surgimiento obedece menos al interés por los arquetipos y la identidad colectiva y, más, a la concentración en los personajes, casi

siempre jóvenes, a la manera del héroe luckasiano: “la búsqueda de valores auténticos en un mundo degradado por un héroe degradado” (1985, p.93).

En este contexto de las obras y los escritores más jóvenes de la década del setenta, se ubica Roberto Burgos Cantor, quien explora en sus obras ese paso de las pequeñas ciudades a urbes desde la preocupación por el lenguaje y, la oralidad en particular, como centro de su propuesta literaria. El sentimiento de orfandad y de vacío existencial que constituye la atmósfera de su tiempo no se traduce en inacción o continuidad sino en el habla del fragmento como forma de ruptura y toma de posición estética. Esta concepción que cobra forma en la escritura desde las voces populares puede ser entendida como la búsqueda de lo que Barthes denominó el “grado cero” de la escritura: “[...] hay por tanto un callejón sin salida de la escritura, y es el callejón de la sociedad misma: los escritores de hoy lo sienten: para ellos, la búsqueda de un no-estilo, o de un estilo oral, de un grado cero o de un grado hablado de la escritura” (1973, p. 88).

Siguiendo esta concepción del “grado hablado de la escritura”, es posible encontrar en la obra de Burgos Cantor una búsqueda y un hallazgo de ese estilo oral o ese no-estilo en el fluir de la conciencia de muchos de sus personajes, especialmente los femeninos. Se trata de una mirada contraria a la que, en el periodo inmediatamente anterior, el de la década del sesenta, tenía sobre sí el creador literario –todo escritor nombra al mundo–, una en la que la presencia del narrador era tan importante; en la obra de Roberto Burgos Cantor, el relato se concentra, no en la figura del narrador, sino en la de los personajes. Con este recurso logra llevar a la narración hacia “algo habla”; y, hasta es posible decir que, en su caso, “algo habla lo que los personajes ven, sienten o piensan”:

No es fácil pasarse la vida en un eterno y reiterado empezar. Estirar la tierra. Alejar el agua. Tremenda corrección del mundo porque en los seis días del origen del Creador separó las aguas de la tierra. Parece que no quedó bien o que los ladrones de tierra y usufructuarios de playas alteraron el diseño celestial. ¿Y por qué pagamos nosotros ese fraude? (2017, p. 213).

La cita anterior nos permite ver esta cuestión de la ruina como memoria y renovación, es posible encontrar que a las voces de los personajes femeninos las habita el desencanto y es que, ante el horror que infringe una persona contra otra, el desencanto es el principio de la transformación. Algunos podrían entender esta mirada de los personajes

como pérdida de la fe, religiosa, moral y ética; sin embargo, me parece que, sobre todo, se refiere a la pérdida de la confianza en el ser humano como humano. Ante el vacío de la barbarie, la salida no es el nihilismo nietzscheano, sino una suave paz que nada tiene que ver con la resignación y mucho sí con el estoicismo, o el héroe absurdo de Camus:

Si hay un destino personal, no hay un destino superior, o, por lo menos, no hay más que uno al que juzga fatal y despreciable. Por lo demás, sabe que es dueño de sus días. En ese instante sutil en que el hombre vuelve sobre su vida, como Sísifo vuelve hacia su roca, en ese ligero giro, contempla esa serie de actos desvinculados que se convierte en su destino, creado por él, unido bajo la mirada de su memoria y pronto sellado por su muerte (1985, p. 61).

La búsqueda de la oralidad puede ser un punto de enfrentamiento y de ruptura, pero también de continuidad para la forma de la novela como escritura de la ruina. La opción por la oralidad es una manera de dejar a los personajes exponer su visión de mundo. Sobre una amalgama de personajes del común, la narrativa de Roberto Burgos Cantor teje los hilos de las historias desde la contemplación. Sus personajes, tanto femeninos como masculinos, más que actuar en el mundo, lo contemplan. En casi todos sus relatos, la anécdota central se puede exponer en pocas líneas. Es la percepción sensible la que puebla mayormente sus narraciones, un ejemplo de ello puede ser *Ver lo que veo*: un manto de miradas que deviene a veces trágico, otras, fatalista y pocas veces cómico, nos va señalando salidas posibles al vacío que deja la imposibilidad de oportunidades en el mundo para estos seres marginales del barrio Calamari. Ante la inmanencia del despojo por parte de las autoridades, la anciana, Otilia de las Mercedes Escorzia habla con un periodista para contar su versión de los hechos, la historia del barrio, de sus habitantes:

(...) y es que la vida para nosotros ha sido una torcedura del destino. Amontonarnos para defendernos y allí en ese colectivo forzado se entierra el deseo personal; juntarnos para que quienes nos siguen puedan escoger lo que quieran sin tanta imposición y se liberen del sentimiento gastado de vivir a la defensiva, sin logros propios, acoquinados otra vez contra el muro derruido de empezar. ¿Sí se sabrá lo que es empezar con el sostén único de un muro roto que si uno se recuesta para arrancar con fuerza se cae y nos arrastra, nos retiene en los escombros? (2017, p. 196).

En la pregunta está el principio de transformación y de resistencia, si

bien la 'torcedura del destino' está latente en la vida del barrio, ese juntarse está ligado a la esperanza de que quienes vienen detrás puedan escoger, es decir, construir su destino. Legar a los hijos del barrio la libertad de Sísifo para enfrentar cada nuevo comienzo sin miedos y para que no estén 'acoquinados'. La imagen del 'muro derruido' sintetiza bien, el concepto de ruina, en este caso, cada 'empezar' apoyado en el 'muro roto' de la memoria, del pasado de la historia. Sin embargo, en la pregunta final se impone la duda sobre la posibilidad de alcanzar dicha libertad. Con todo, la búsqueda es la esperanza de un camino distinto y se propone como una salida al vacío que deja la irrupción de la violencia –no sólo la política, sino también la económica, la social, la familiar y la personal– en la vida cotidiana. Este me parece un recurso contra el fatalismo, como lo define J. Sánchez:

En este sentido, el Fatalismo impulsaría un modo de ser frustrado, donde el individuo deja de ser sujeto de la experiencia para convertirse en definitiva en objeto de la misma, dejándose llevar por la resignación y el dogma de esperar a que el destino decida cuál será el fin de todas las circunstancias, vaivenes y sufrimientos en la vida (2005, p. 59).

Veamos un caso, en *De gozos y desvelos* (1987), hay un cuento, “Alba Marina se fue”, en el que se asume la muerte, no como una suerte de fatalismo, sino como una afirmación de la vida con estoicismo. En el relato, Alba Marina tiene un sueño recurrente con ballenas. Sueño que le atemoriza, como una especie de llamado de la naturaleza. A través de este personaje, el narrador nos cuenta la vida en La Boquilla, Cartagena de Indias. Es posible suponer que es este barrio porque el espacio de la historia es una zona de pescadores, más o menos cerca de Manzanillo del mar. Entonces, el lector infiere que debería ubicarse en un barrio de sus alrededores.

La Boquilla era un barrio marginal en los ochenta, diferente de lo que es ahora, una zona turística en donde la industria hotelera va devorando poco a poco a sus lugareños. En el marco de la historia, en este barrio de pescadores en el que crecieron Alba Marina y Alcides Manrique, su esposo, las actividades se concentran con relación al mar. A través de flashback vamos conociendo su infancia, su historia de amor, la muerte del padre, Tomás Manrique, tragado por el mar y así, poco a poco, vamos conociendo las historias del vecindario y la vida de Alba Marina. Todo a través de los ojos de sus protagonistas. El narrador es quien cuenta la historia, pero son

Alba Marina y Alcides quienes ven. De esa manera, con el uso del indirecto libre se presenta la perspectiva de los lugareños, sin hacer juicios ni valoraciones. Por ejemplo:

Por donde caminó la playa estaba solitaria y las olas llegaban convertidas en un montoncito de espumas rotas sin fuerza que le mojaban los pies. Las bandadas de alcatraces volaban en círculos y se zambullían en el agua verde y salobre que absorbía la luz cobalto y amarilla de la mañana. Miraba sin pensar y el agua fría de la mareta lo reconfortaba (Burgos, 1987, p. 61).

Es evidente el juego del indirecto libre desde el inicio de la frase en la que se expone el mundo desde la perspectiva de los protagonistas, sin intervención de los pensamientos, percepciones o valoraciones del narrador; es decir, que el lector accede al mundo a través de la mirada de los personajes mismos: “Pensó con el sosiego de una resignación heredada en que a lo mejor ella y Alcides no tendrían ya un hijo. Su resignación surgía de esas sólidas lealtades que abrigan los amores largos y convenidos por la parentela completa mucho antes del uso de la razón” (Burgos, 1987, pp. 55-56). Esta cita, permite también ver la transformación de la visión de mundo del fatalismo cargado de resignación, a la conciencia de identidad ligada al colectivo, como se revela en la siguiente cita: “La compasión por este rincón de la tierra que era el único que conocía y donde las mujeres se amarraban a la solidez de una rutina que es así por siempre, antes del olvido de Dios, y en el que se nacía y se moría con los sueños iguales en el abandono de una camada de ratones” (Burgos, 1987, p.60). La compasión es el primer paso de distancia emocional y moral de lo vivido, también es el despertar de una cierta lucidez sobre esa experiencia, lucidez que en el cuento va cobrando nitidez lentamente, también en el caso de Alcides:

(...) Él no supo cómo, pero entendió, no por impotencia sino por discreción, que lo que acontecía a un cuarto de paso incrustado en él, ella debía vivirlo íngtima, lágrima a lágrima, hasta el final de los siglos en que el ser humano recibiera algo más que las migajas de consuelo que arrancaba a la vida no elegida y en la que aquello que perseguía a los hombres no era la amargura sino la rabia (Burgos, 1987, p. 64).

Primero, la compasión mueve a la compenetración con el colectivo, no sólo percibir sino hacerse parte de la comunidad a través de la empatía; segundo, la rabia, apunta a la indignación que mueve a la acción, casi como instintivo, apunta a la emoción que viene después de experimentar

situaciones que se toleran con dificultad. Al final del relato, este recurso del indirecto libre, revela el estado emocional y mental de la protagonista en una suerte de estoicismo que produce una forma distinta de felicidad: el encuentro y aceptación de sí misma:

El agua abajo era fría y en tanto la tragaba vio sucederse en una secesión que no pudo detener todos y cada uno de sus días y segundos en ese pueblecito de la tierra en el que le correspondió vivir. La colmó un sentimiento de amor infructuoso y creyó sonreír feliz. (...) Cuando Alba Marina tocó el fondo de la profundidad de corales y rocas con langostas y la sombra de la ballena sabía que estaba libre entregada a las mareas del más allá (Burgos, 1987, pp.80-81).

De esta manera, en “Alba Marina se fue” se presenta la búsqueda del ser, en el caso de la protagonista a través de los sueños, que va desde la resignación, a la compasión y, finalmente, la libertad que da la aceptación de la muerte como parte de la vida. Aquí hay un juego poético en el que los sueños resultan mecanismo de iluminación. La ensoñación es una vuelta a la pulsión primitiva: la muerte como otra cara de la vida; la vida que continúa más allá de la muerte, integrada a la naturaleza, al origen que significaría la imagen de las profundidades del mar.

Esta visión del estoicismo hace parte también de una consolidación de su propuesta estética; si en sus comienzos, muchos de sus personajes encuentran en la muerte una salida ética a la imposición social del fatalismo, en sus últimas obras, parafraseando a Lukács (1985), la aceptación por parte del héroe de los valores inauténticos que lo gobiernan a él y al mundo –degradado– es la manera de liberación del lastre que significa la vida bajo los parámetros sociales:

[Madame Nicole] Se vino sin drama ni reproche. Apenas para poner su solidaridad en la transformación de un mundo equivocado en los pactos personales. Su hombre, su soldado, tuvo uno de esos enamoramientos repentinos con los cuales la vida avisa que nadie ha terminado de hacerla, ni las leyes ni la variable opinión de los seres, las intonsas gentes siempre dando opiniones (Burgos, 2016, p. 64).

Sigamos revisando esta mirada de Madame Nicole. La dueña de la casa de hospedajes en donde se quedaría en Cuba el médico Francesco Antommarchi después de asistir a Napoleón en sus últimos días de vida en la isla de Santa Elena. Las elecciones que toma la protagonista ya no tienen que ver con la aceptación de un destino trazado, ni tampoco obedeciendo

una moral social de permanecer al lado de un hombre que ya no la ama –sin drama ni reproche, sino que son un nuevo comienzo: “Nicole se embarcó un poco como Antommarchi. Es decir, necesitó poner distancia, establecerse en un lugar en el cual pudiera ser más ella misma, donde su vínculo con la historia estuviera despojado del estrépito que llegaba hasta su presente” (Burgos, 2016, p.65). Esta opción de vida nos señala una nueva aptitud frente al mundo y se corresponde con una manera distinta de asumir el estoicismo, encontrando alternativas al desencanto:

Madame le comentó con una intensa inocencia: Debe de ser menos frustrante que intentar aliviar el poder. ¡El poder! Una enfermedad incurable, envenena el alma.

Fue la primera muestra del humor de Nicole, su ácido para defenderse de la impaciencia, las inconformidades con las que la agobiaba un mundo que soportaba más que gozarlo (Burgos, 2016, p.58).

En el caso de Madame Nicole, su salida empieza con el viaje, se afianza en el nuevo mundo y poco a poco va descubriendo las rutinas que le harán “soportable” el mundo. Este personaje funciona como espejo para el joven médico: para poder “ser más ella misma” viaja y se radica en Cuba; igual es en el caso de él, su decisión de no regresar a Francia a ocupar un alto cargo y, en su lugar, ir a Cuba a ejercer su profesión con los soldados y los esclavos. Ambos encuentran caminos para el sosiego del mundo:

Y de repente la asaltó una conversación que no tuvo con Francesco Antommarchi. Se imaginó diciéndole: Será esta precipitud lo que convierte la vida en estos lugares como en una preparación para el final, ofrenda de acabamiento, previsiones contra la fugacidad. Nicole se detuvo y quiso corregir: O, no contra, sino la búsqueda de una red para atrapar lo fugaz, aprender a aceptarlo así (Burgos, 2016, pp.93-94).

La lucidez de Madame Nicole, su discreción y el encuentro con la palabra, llevan a Antommarchi a una cierta paz que lo pone en armonía con el espacio en el que está viviendo. La llegada del joven médico, le permite a esta mujer llenar los días y las horas de “la curiosa expectativa risueña de un mañana hecho de instantes inesperados cuya proximidad celebraba” (Burgos, 2016, p.88). Después de la muerte del médico, ella vuelve a sus rutinas, no como una forma de resignación sino “entregada Nicole cada vez más a ese territorio que escogió al azar de una necesidad de olvido sin proponerse construir otra memoria ni insistir en aventuras que ya hizo, sabida entonces que la soledad la hacía más fuerte (...)” (Burgos, 2016,

p.90). Este tipo de revelaciones a los personajes en un momento, puede verse en distintas de sus obras, pero me parece que la conciencia del ser como gesto de autor en la construcción de los personajes, se expresa claramente en la siguiente cita:

Ella entendió en estos días de su vida que el tiempo, el transcurso del tiempo tan apreciado por los antiguos, no podía ser la medida de memoria, derechos, prueba de algo. Se estremeció penetrada por una percepción distinta: el instante, su honda inmersión en el fondo que abre su profundidad apenas en esa ocasión y trastoca o endereza la vida. La revelación como instante: ni se agranda ni se encoge con el tiempo (Burgos, 2016, p.95).

Milan Kundera afirma que “El escritor se inscribe en el mapa espiritual de su tiempo, de su nación, en el de la historia de las ideas” (1987, p.170), me parece que en la obra de Burgos Cantor hay una insistencia en configurar la transformación de sus personajes del estado inicial del desencanto que produce en ellos el fatalismo como imposición social, hacia una suerte de esperanza estoica en la que la felicidad consiste en la liberación de dicho fatalismo.

El desencanto es punto de partida –que no cierre– de los relatos, porque es el interruptor para la modificación de un estado de las cosas, la que produce la confrontación del individuo consigo mismo y con todo lo que hasta el momento había sido: “No logro recuperar si fue así antes. La muerte de mi hombre borró lo que había. Se instala en la vida un vacío. A la mejor así se salva una de la ausencia. El absurdo de la muerte lo impregna todo” (Burgos, 2009, p. 194). Entiendo, entonces, al estoicismo como desmitificación de lo real, o lo que otros teóricos consideran como el desmontaje de los discursos que constituyen los imaginarios populares (Durand, 2006); la existencia deja de ser una carga que se debe cumplir como destino y se transforma en la opción de vida que cada uno construye para sí.

Los espacios de la ruina

En la configuración de los relatos, los espacios también se hacen personajes y son intrínsecos al devenir de los habitantes de los barrios, las ciudades y las comunidades. Es más, considero que los personajes están contruidos a partir de una poética del espacio desde la imagen de la ruina.

Es posible ver ese estado particular del plano espacial de los personajes en su novela *La ceiba de la memoria*:

Ni zona sagrada ni infierno. Tampoco santuario. Una especie de limbo humano nos atrapa. Un laberinto que conduce a sí mismo y en el cual se instaló el reposo de la muerte, si es reposo, o más semilla de injusticia. ¿Será el tiempo el que deforma y acumula indiferencias, lejanías imposibles? El tiempo que borra rastros está aquí detenido (Burgos, 2007, p.203).

Ya muchos de los críticos hemos mencionado que la ciudad de Cartagena de Indias se convierte en un personaje en el universo narrativo de Roberto Burgos Cantor. Desde esta perspectiva, plantearse el análisis desde una geopoética de la ruina implica una indagación por las formas en que los lugares de la cotidianidad construyen la imagen de lo derruido: "Sabemos que el espacio es con frecuencia prolongación metonímica de los personajes" (Zubiaurre, 1998, p.24). Es posible seguir en esta línea considerando que "el espacio puede perfectamente crearlo el propio personaje y es éste muchas veces el encargado de introducir de forma plausible nuevos panoramas (...)" (Zubiaurre, 1998, p.28).

Desde este planteamiento, son los personajes en la obra de Burgos Cantor quienes ven el paisaje y lo nombran desde su percepción. Es a través de este juego de miradas que se dispone en el texto una mirada singular del mundo caribeño a través de la cual se propone la paradoja del sujeto moderno en una Cartagena de Indias sensual, luminosa, llena de vida y, al mismo tiempo, ruinoso, tánica, desolada, violenta y desgarradora. Tal vez por ello, la presencia de Cartagena de Indias en buena parte de su obra ha sido estudiada como espacio de la pérdida del paraíso; una poética de las sensaciones, los olores, los sabores, los colores; una estética del fatalismo; una escritura barroca que hace de su obra una apuesta fundamental desde la diferencia frente a la tradición mítica. Es posible encontrar que, además de ello, a través de Cartagena de Indias ha ido configurando una imagen de la condición humana en el Caribe y del espacio mismo caribeño como ruina. En esta línea logra desmontar el mito maravilloso o mágico que se le adjudica al Caribe desde tiempos de la colonia y que se ha reforzado después de mediados de siglo XX con el reconocimiento de Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez y sus propuestas estéticas del realismo maravilloso y de realismo mágico respectivamente.

Apartada de esta perspectiva, la obra de Burgos Cantor apunta en otra dirección y busca en las casas desvencijadas, en la infancia perdida, en las zonas marginales, en la periferia y el viejo centro colonial una imagen que le devuelva la ciudad lejos de los imaginarios míticos o maravillosos. El paso de la ciudad amurallada, de las casonas con grandes patios, a la ciudad de enormes edificios y avenidas ruidosas indican la caída de un sistema social que ya no puede sostenerse; sin embargo, no busca en lo foráneo o en lo mítico la razón de su deterioro, sino que encuentra en la decadencia misma de dichos sistemas las bases de la nueva urbe. En su propuesta, los personajes no dirigen la pregunta a los sistemas sociales, ni a los religiosos, sino a sí mismos en la contemplación. En esa medida, particulariza a la ciudad y la configura desde la visión de los personajes, y no solo del narrador. En la polifonía de las voces podría encontrarse la propuesta de la mirada del otro; entonces, la oralidad no es sólo un recurso técnico, sino la forma para abarcar la otredad en la palabra ajena y, al mismo tiempo, la reiteración de esa búsqueda en cada obra es una aceptación sosegada de que tal vez alcanzarlo no es posible. Para cerrar, me gustaría plantear, de manera sucinta, la configuración de los espacios a partir de momentos en la génesis de su escritura.

En un primer momento (*Lo Amador* –cuentos–, 1980. *El patio de los vientos perdidos* –novela–, 1984. *De gozos y desvelos* –cuentos–, 1987), la narración abarca los espacios marginales y sus habitantes: los boxeadores, las prostitutas, los ancianos en el pórtico de sus casas, la mujer en el kiosco de comida, el parrillero del bus, los vendedores ambulantes; en pocas palabras, los nuevos habitantes de la ciudad antigua que se ubican en las periferias tanto fuera como dentro de las murallas. La hojarasca pulula en su obra para señalar a esa ciudad que ya no es provincia. Una ciudad cuyo rostro se esgrime mejor en esos personajes que ocupan la calle, que caminan por los andenes, se apoderan de las aceras y los parques:

En el parque se encuentra con los peloteros que estuvieron en el equipo que le ganó a Cuba y él les limpia los zapatos, oye la historia de aquel batazo por los cuatrocientos o la bola de humo que amarraron en la manilla y salvó la victoria. Los peloteros sentados en los escaños esperan el próximo partido, el contrato para las grandes ligas que no firmarán porque el tiempo se fue y están viejos. El parquecito donde en las ramas altas de los campanos los pájaros de paso silban al anochecer las notas de la oración cantada a Santo Tomás bendito (Burgos, 1987, p. 146).

En el segundo momento (*El vuelo de la paloma* –novela– 1992. *Pavana del ángel* –novela– 1995. *Quiero es cantar* –cuentos–, 1998. *Juegos de niños* –cuentos–, 1999), traslada la narración a los espacios interiores, la casa y el patio, cuya simbología según Bachelard apunta a la intimidad del ser: el lugar que habita el alma: “En su principio, las 'correspondencias' acogen la inmensidad del mundo y la transforman en una intensidad de nuestro ser íntimo” (Bachelard, 2000, p.171). En este momento de la obra de Burgos Cantor, el sujeto se pone en diálogo consigo mismo. Los personajes divagan entre los recuerdos de la infancia y la adultez gracias a la oscilación de la memoria. En la casa y el patio, los personajes son memoria y su devenir ser está mediado por el recuerdo, por ejemplo, en el cuento “Nada, ni siquiera Obdulia Martina”:

La claridad de ese capricho de la memoria me conforta. O me distrae. Si lo tengo, mantiene la frescura, aparece intacto, sin envejecer en el tiempo disecado de la luz que lo conserva. Es lo único. Los recuerdos de tanto recordarlos se gastan, se ponen pálidos y después son el olvido. Yo me doy cuenta del olvido por una observación distinta a la que me indica que parte de mí se pierde, podrida, muerta (Burgos, 1998, p. 116).

En esta instancia, la pérdida de la casa es también la pérdida de una forma de ser de la ciudad que ya no es posible recuperar ni siquiera con el ejercicio de la memoria. En la construcción del recuerdo, sus personajes inventan el pasado: “Al principio los recuerdos no cabían en un día y sobraban para varias semanas” (Burgos, 1998, p.117). Así, cuando el lector avanza en el texto no puede establecer si el acontecimiento que lee pasó en el mundo ficcional o lo imaginó el personaje como recuerdo, después de una larga reflexión del personaje principal, viene una descripción del espacio:

Construyeron el cuarto al final del patio. En una esquina. Debajo de un níspero enorme y frondoso y tres mangos filipinos de ramas dispersas que parían todo el año. El terreno tenía la extensión generosa de los solares en las ciudades nuevas, y estaba delimitado de los vecinos por unas tapias de bloques recubiertos de una mezcla de cemento y arena de río puesta a la brava. Además de barrer el piso de tierra, era necesario cortar los arbustos y la maleza que crecían fáciles y pródigos (Burgos, 1998, p.117).

Entonces, de la unidad de la casa a la fragmentación en el recuerdo se da el paso también del sujeto unitario al sujeto escindido que no encuentra en el mundo de afuera la reconciliación con el mundo interior y en esa

escisión queda a medio camino. De ahí la reiteración en la narración de las imágenes de los ángeles caídos, de la ira de un Dios que abandonó a sus criaturas y las dejó a medio camino del ser, pero que tampoco conduce al no ser.

Un tercer momento (*Señas particulares* –testimonio–, 2001. *La ceiba de la memoria* –novela–, 2007, *Una siempre es la misma* –libro de cuentos–, 2009, *Ese silencio memoria* –novela–, 2010 y *El secreto de Alicia* –libro de cuentos–, 2013), se condensa en *La ceiba de la memoria* –novela–, (2007): la ciudad del eterno presente, la ciudad que resiste al paso del tiempo cronológico o histórico y se queda anclada en el tiempo psicológico de quienes la habitan. La ciudad como ruina y al mismo tiempo como monumento es la espacialización de la memoria. En ella está el registro de la historia, hacen historia sus habitantes. Así como la historia está escrita en los anaqueles de la biblioteca del Vaticano, en los campos de concentración como Auschwitz, en los registros de las bibliotecas de América Latina y España, en la muralla, el espacio hace presente la historia:

Ni una oración, ni un poema, ni un recuerdo compasivo, ni una esperanza, ni una reliquia de amor acuden a rescatarme. Lo que aquí sucedió y sucede a cada día revive en una región que parece reservada para soportar el horror y asquearse y buscar fuerzas y rechazarlo y escupirlo. Más allá de los negros en Cartagena de Indias, destruidos por la obsesión despiadada del lucro, más allá del hongo en Hiroshima, más allá del napalm en los arrozales, y la locura sin sueño en Nueva York y en Puerto Rico, más allá de lo humano, estamos aquí en el abismo de la nada, sin lágrimas y sin surco, en otro invierno de Auschwitz, resistiendo (Burgos, 2007, p. 175).

Este tercer momento está marcado por la mirada extrañada, la mirada del extranjero que no termina de abarcar la ciudad, que no encuentra las piezas del andamiaje que le permitan encontrarse en ella, ni en el plano individual, ni en el colectivo. La experiencia del migrante que ha sido arrancado de su hogar y busca su lugar en el espacio que le impusieron; al final, lo que encuentra de sí mismo es la escisión.

Esta memoria derruida es el juego de rostros que se encuentra en Cartagena de Indias. Entre el espejo y su envés los personajes se complementan por oposición. Por ejemplo, en *La ceiba de la memoria* están los personajes extranjeros, los transterrados, que por diferentes razones se vieron obligados a habitar la ciudad y apropiarse de ella (esclavos,

desplazados, visitantes que se quedaron, como los españoles). Por el lado de los esclavos están Analia Tu-Bari y Benkos Biohó. Ella consigue adaptarse, aprende el código del nuevo espacio para moverse en él a placer; al final de sus días, ciega y enferma, deambula por la ciudad guiada por el conocimiento que tiene de las calles, los rincones, las murallas. Resulta revelador el hecho de que, al principio, Analia Tu-Bari utiliza la locuacidad como estrategia de sobrevivencia y luego el silencio como arma. Por otra parte, está Benkos Biohó, quien no puede adaptarse porque no acepta la cultura del esclavista, sólo puede ver en ella opresión y negación. Su manera de revelarse es gritar y escapar de la ciudad para crear espacios alternos de libertad, los palenques. El grito no solo es un arma de combate, es también el camino de afirmación de su identidad.

Ahora bien, esta configuración de la ciudad como el espacio de la ruina no puede verse como una mirada desencantada del mundo, al menos no simplemente ello, sino por el contrario, una actualización de la memoria como eterno presente y, por ello mismo, constante resignificación del pasado. En ello hay una apuesta diferente al fatalismo en el que el pasado parece ser destino y, por lo tanto, cerrado, acabado y estático. Cartagena de Indias es la ciudad ruina que actualiza el pasado, por eso siempre renueva la experiencia de la historia: así como Bledsoe en *La ceiba de la memoria* intenta descubrir en sus calles la historia de Pedro Claver, los distintos personajes que pueblan la obra de Burgos Cantor se pierden en sus calles y, al mismo tiempo, en ese perderse descubren el pasado de las mismas en los rincones que la revelan en los límites del mar que son los límites del presente:

Mal del tiempo, la brevedad apenas dejaba un sedimento volátil: minúsculas vacilaciones por lo que vendría o habría que salir a su encuentro. Conciencia de los tropiezos más allá del triciclo y el llanto. Los corrales de negros se desvanecieron. Las fugas, las epidemias, los incendios. En las afueras levantaron los palenques y declararon guerras. En el puerto el mar arrastró las negrerías. En el mar está la historia como un naufragio ya sin restos. El mar apenas (Burgos, 2007, p. 286).

El cuarto momento (*El médico del emperador y su hermano* –novela–, (2015), *Ver lo que veo* (2017) –novela–, y *Orillas* –libro de cuentos–, (2019) corresponde a un redondeamiento de la escritura de la ruina como propuesta estética que en la configuración de los personajes despliega en las voces una ética estoica que rechaza el fatalismo. No se trata ya de los

ángeles caídos, sino de una aceptación de sus protagonistas del estado del mundo: del pasado que es presente, no como destino fatal, sino como parte misma de su existencia. Si los acontecimientos del mundo están determinados por un orden que los protagonistas de sus historias no pueden comprender, la libertad consiste en aceptar el destino de cada uno como elección:

Le voy a decir a usted: Estoy aquí porque alguien tiene que ver, cuidar, avisar. Nosotros no llegamos aquí llamados por las autoridades con la banda de música del municipio. Agua bendita y discursos para entregarnos lo que nos robaron allá. No señor, llegamos perseguidos, en peligro, desamparados. Y el peligro no ha pasado. Ser vigía, como cuidandero de faro en el mar, es ser útil, ser parte de los demás. Eso es. Ve usted (Burgos, 2017, p.427).

Esta conciencia de destino como elección y no como imposición de los personajes lleva a desechar el determinismo social e implica un modo de integrarse sin renunciar a la individualidad. El *sentido del ser* no está en la acción en sí misma, sino en la conciencia de esa inutilidad de la acción, y con todo, optar por ella; y, por tanto, en vivir de acuerdo con su propia razón, aunque ésta no se ajuste a la legalidad, a la corrección social o los principios sociales; es de esta manera que cobra forma la ética de la ruina en los personajes de *El médico del emperador y su hermano* y *Ver lo que veo*:

A pesar de esto el ejemplo hay que rechazarlo. Es la vanidad, *vanitas*, que consume a los humanos quienes no entenderán que pirámides y sarcófagos, enciclopedias y monumentos, Pontiac y cohetes a la luna, alabanzas y memorias, todo: polvo será, aunque aquel loco se consuele con su polvo enamorado. Para mí, afirmó rotundo el vicario, soy un enamorado de Dios (Burgos, 2017, p.514).

Entonces, adaptarse a la ciudad no consiste simplemente en acoplarse a un espacio, las formas de interacción están mediadas por el lenguaje y dominarlo, o negarse a hacerlo, se convierte en estrategia de resistencia. A través de los personajes el lenguaje se hace lenguas, multiplica el habla y oscila entre el extremo de la verbosidad y/o el silencio como mecanismos prácticos para apropiarse y desenvolverse en el espacio. Así, las rupturas de visiones colectivas se elaboran estéticamente a través de la fragmentación de la narración por la multiplicación de las voces.

En síntesis, la construcción de los personajes se basa en la transformación de la mirada que al rechazar su presente intenta

comprender no sólo por qué se encuentra en ese espacio sino por qué fue obligado a estar. A la imposibilidad de comunicación entre mundos –el propio y el ajeno–, a la imposibilidad de fijar la historia personal en la memoria; incluso, a la imposibilidad del lenguaje, responde el carácter desde el estoicismo de Séneca, pero a la manera del Sísifo de Camus: en la felicidad de saberse labrando su propio destino: Madame se dio cuenta de que la posteridad no existe, descubrió que el destino nada ni nadie lo cambia porque es inescrutable, se esconde de la voluntad, y que el de cada quien es tan importante como el colectivo que a la larga no es más que una suma de individualidades (Burgos, 2016, p.91). En la construcción del carácter de los personajes, la tensión principal estaría entre el fatalismo como destino social y el estoicismo como postura individual:

(...) En este revuelto de sentires aparece uno, el más lejano. Había visto la vida que nos correspondió en medio del deterioro. Una ruina a la cual la gente se acomoda sin fuerzas para rechazar, protestar. Fundar una ilusión. (...) Este paisaje desolador me hizo considerar, sin mayor argumentación, que merecíamos un estar digno. Sin los acosos del hambre, de lo incierto que cubría hasta el menor paso, de la peste. Tal vez por ello, al gozar la noche de La Habana fui incapaz de comérmela solo y le pregunté al cochero de dónde ese gozo. ¡El azúcar, don, el azúcar!, dijo (Burgos, 2017, p.405).

A través de las voces, Burgos Cantor construye una estética de la ruina que hemos estudiado a través del análisis de la configuración de los personajes y con ellos de los espacios. El universo narrativo de este autor se funda a partir de las voces: los personajes descubren en la enunciación su individualidad y se revelan a la condena del fatalismo. La percepción se hace contemplación (ver, escuchar, oler, gustar, sentir) para encontrar en ella la forma de resistencia al silencio y el olvido. Por ello, a la pérdida de identidad se le opone la palabra que crea el presente; a la pérdida de la historia, la memoria que intenta hilar el pasado común en el tiempo del instante; a la pérdida del sentido de la existencia, el estoicismo de Sísifo. La forma se vuelve fragmento y el texto acepta esa habla del fragmento como escritura de la ruina.

Referencias bibliográficas

Ainsa, F. (2006). *Del topos al logos: propuestas de geopoética*. Madrid:

Iberoamericana.

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memoria y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barthes, R. *El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 1973.
- Benjamin, W. (2006). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (1973). *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus.
- Blanchot, M. (1973). *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Ediciones Caldén.
- Blanchot, M. (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. México: Paidós.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.
- Burgos Cantor, R. (marzo-abril de 1968). Búsqueda y hallazgo de un lenguaje. *Revista Letras Nacionales*, 19, 57-59.
- Burgos Cantor, R. (1987). *De gozos y desvelos*. Bogotá: Planeta.
- Burgos Cantor, R. (1995). *Pavana del ángel*. Bogotá: Planeta.
- Burgos Cantor, R. (1998). *Quiero es cantar*. Bogotá: Planeta.
- Burgos Cantor, R. (2009). *Una siempre es la misma*. Bogotá: Planeta.
- Burgos Cantor, R. (2007). *La ceiba de la memoria*. Bogotá: Seix Barral.
- Burgos Cantor, R. (2011). *Señas particulares*. Cartagena de Indias de Indias: Ediciones Pluma de Mompox.
- Burgos Cantor, R. (2016). *El médico del emperador y su hermano*. Bogotá: Planeta.
- Burgos Cantor, R. (2017). *Ver lo que veo*. Bogotá: Planeta.
- Burgos Cantor, R. (2019). *Orillas*. Bogotá: Planeta.
- Camus, A. (1985). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.
- Castillo Mier, A. & Urrea Restrepo, A. (2009). *Roberto Burgos Cantor, memoria sin guardianes*. Bogotá: Ministerio de Cultura-Observatorio del Caribe.
- Durand, G. (2006). *Las estructuras antropológicas del imaginario, introducción a la arquetipología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- Figueroa Sánchez, C. (enero-junio de 1996). El universo narrativo de Roberto Burgos Cantor y el poder regenerador de la escritura. *Revista Cuadernos de Literatura*, 2(3), p. 71-78.

- Kundera, M. (1987). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- Lukacs, G. (1985). *El alma y las formas: teoría de la novela*. México: Editorial Grijalbo.
- Olaciregui, J. (2009). "Roberto Burgos Cantor. El hombre que escribe historias para alejar el miedo". En: Castillo, Ariel y A. Urrea (Comp.), Roberto Burgos Cantor. *Memoria sin guardianes*. Bogotá: Ministerio de Cultura-Cartagena de Indias, Observatorio del Caribe colombiano.
- Sánchez, J. (2005). El fatalismo como forma de ser-en- el mundo del latinoamericano. *Revista Psicogente*, 8(13), p. 55-65.
- Séneca, L. (1996). *Epístolas morales a Lucilio*. Madrid: Planeta.