

Pavana del ángel de Roberto Burgos Cantor:

la posibilidad de
retener el paraíso

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

Pontificia Universidad Javeriana

Resumen

En el contexto de la obra de Roberto Burgos Cantor *Pavana del ángel* (1995), parece cerrar el ciclo de Cartagena. Esta novela se constituye en una variación creativa de los tópicos característicos del autor; en ella acentúa la referencia a los rituales cotidianos, recrea el universo infantil en contraste con la ciudad que muta, que está cada vez más ausente; hace hincapié en el discurso reflexivo y transforma la voz narrativa, que se ocupa de dar cuenta de la desestabilización de las relaciones humanas, el debilitamiento de los afectos y la invasión del vacío.

Palabras clave: autoconciencia narrativa, poética de la espacialidad, simbología topográfica.

Abstract

In the context of the literary work of Roberto Burgos Cantor, *Pavana del ángel* (1995) seems to close the Cartagena Cycle. This novel constitutes a creative variation of the author's distinguishing topics; it accentuates the reference to daily rituals, it recreates the infantile universe in contrast with the city that changes on a permanent basis -and that is more and more absent at every moment-. It makes emphasis on the reflexive speech, transforms the narrative voice in charge of showing the unbalanced nature of human relationships, the weakness of affection and the irruption of emptiness.

Key words: narrative self conscience, poetic of the spacious, topographical symbology.

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

Hace algún tiempo señalamos que la producción narrativa de Roberto Burgos Cantor¹ entre 1980 y 1992 –*Lo Amador*, cuentos, 1980; *El patio de los vientos perdidos*, novela, 1984; *De gozos y desvelos*, cuentos 1987 y *El vuelo de la paloma*, novela, 1982–, constituye un sólido universo textual alrededor de un foco recurrente de atención: el momento en que la Cartagena de mediados del Siglo XX se ve arrasada por un vertiginoso y desigual proceso de modernización², con la consecuente pérdida de rumbo y el debilitamiento de la identidad: el momento en el cual se está desmoronando o en que empieza a desdibujarse para sumirse en el caos. Frente a tales movimientos desestabilizadores, los textos de Burgos, en diversas intensidades, sugieren la posibilidad de un rescate imaginario de Cartagena por el poder fundante de una escritura que, si bien algunas veces sólo constata ausencias o duda de su mismo poder restablecedor, en otras recupera memoriosamente un imaginario a partir de una poética de la espacialidad, la cual identifica un entorno, revalora una realidad socio-cultural o dignifica una condición humana para que sea posible afirmarse en el cambio, sin perder el piso ni el sentido de pertenencia.

Pavana del ángel (1995) parece cerrar el ciclo de Cartagena. Se constituye en variación creativa de los tópicos característicos de Burgos, con especial insistencia en la desestabilización de las relaciones humanas, el debilitamiento de los afectos y la invasión del vacío en una Cartagena cada vez más ausente. Al mismo tiempo, el alto grado de autoconciencia narrativa genera de nuevo confianza en el poder de la escritura para colmar de significado el mundo de unos personajes que se saben significantes de un texto, cuya intensidad les otorga libertad en el actuar, consistencia a sus evocaciones y densidad humana

¹ Véase: “El vuelo de la paloma en el universo narrativo de Roberto Burgos Cantor”. En: *Fin de siglo: narrativa colombiana*, Luz Mary Giraldo (Comp.). Bogotá: Universidad del Valle-Centro Editorial Javeriano Ceja, 1995: 239-255. Una versión resumida de este artículo con adición de algunas ideas aparece como “El universo narrativo de Roberto Burgos Cantor y el poder regenerador de la escritura”. En: *Cuadernos de Literatura*, Volumen II N° 3, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, enero-junio, 1996.

² En Cartagena como en el resto de América Latina, la modernización llega paralela a un deficiente modernismo socio-cultural. El proceso no opera tanto como una fuerza dominante capaz de sustituir lo tradicional y lo propio, sino como un complejo cruce de “heterogeneidades multitemporales”, al decir de Néstor García Canclini; él señala que “se trata de ver cómo, dentro de la crisis de la modernidad occidental –de la que América Latina es parte– se transforman las relaciones entre tradición, modernismo cultural y modernización socioeconómica” (19). Insiste en la necesidad de analizar e interpretar puntualmente contradicciones entre modernismo y modernización, las cuales condicionan la producción de textos y objetos culturales (1990, especialmente capítulos II y VII). Si bien Cartagena había estado atrasada en relación con ciudades análogas, Barranquilla por ejemplo, a partir de la década del cuarenta inicia desiguales procesos de modernización, los cuales ocasionan desajustes de órdenes existentes y cruces de valores tradicionales con novedosos. Las contradicciones familiares, sociales y locales, que supone la modernización de la ciudad constituyen algunos de los focos de acción de Burgos Cantor. Para conocer en detalle el desarrollo de Cartagena –industrial, urbanístico, político, social, etc.– a partir de la década del cuarenta, hasta la década del ochenta véase Eduardo Lemaitre (1983: 589-616).

a la vivencia presente, tanto así que llegan a pensar que su autor ya no los conoce (p.115).

Por otra parte, si bien subsisten la simbología topográfica, los paseos por la ciudad, el disfrute de la memoria evocativa y la reescritura de motivos bíblicos, *Pavana* acentúa la importancia de los rituales cotidianos, recrea el paraíso de la infancia en relación con la ciudad que se transforma, hace hincapié en el discurso reflexivo y vuelve más porosa la voz narrativa. Se destaca su disposición simétrica que, al seguir la coreografía de una pavana renacentista³, realiza ordenados desplazamientos hacia delante y hacia atrás hasta conformar la significación misma: vivir la experiencia presente de la caída y simultáneamente la actuación del paraíso ya perdido. En la alternancia de sus catorce capítulos, la novela puede leerse binariamente; siete de ellos enfrentan un presente vacío donde el ser se sabe expulsado del edén; los siete restantes, recrean el paraíso de la infancia en una Cartagena idealizada. Dicha binariedad establece vasos comunicantes gracias a los frecuentes desplazamientos de la focalización narrativa: la visión del niño suele invadir la conciencia del narrador adulto, quién a través de retrospectivas inserta el pasado feliz en su presente desgarrador, o la conciencia del adulto invade la visión del niño, cuyas proyecciones logran insertar el hoy doloroso en el ayer evocado; estos desplazamientos no sólo ratifican el parentesco entre la coreografía de la pavana y el ritmo de la novela, sino que permiten alternar la imagen tranquilizante del ángel del consuelo con la temerosa del ángel de la expulsión.

La expulsión del paraíso

Mientras el relato de los capítulos 2, 5, 7, 9, 11, 13 y 14 se concentra en el camino doloroso que Hipólito transita entre su oficina, ubicada en el centro de Cartagena, y la playa del lago junto al hospital, para cumplir el duelo al que su suegro lo ha retado, el discurso se dilata y retrae para evidenciar las distintas etapas de su proceso de expulsión del paraíso.

A medida que avanza hacia el encuentro con el absurdo, sus reflexiones intentan escudriñar infructuosamente los orígenes del mismo, al tiempo que se rebaja la luz con que se describe la ciudad que, poco a poco, parece acercarse también

³ La pavana es una danza típica del Renacimiento pleno –primera mitad del siglo XVI– en toda Europa Occidental, momento en que la polifonía se abre paso frente a la monodía anterior y en que la música instrumental se independiza de la voz humana para sujetarse a la danza. La pavana parece ser de origen italiano, “es de compás binario y ritmo moderado. Consiste en dos pasos sencillos y uno doble hacia delante y dos dobles y uno sencillo hacia atrás”. Véase *Grandes temas de la música* (1985: pp. 65-68).

al precipicio. La reiteración de la frase “no queda nada” en cada uno de estos capítulos connota la indiferencia, el vacío y la sensación de desalojo de la vida que experimenta Hipólito, quien ya no cree albergar sentimientos conocidos ni previsible, ni siquiera miedo, tampoco prudencia. Sólo sabe que “la vida es insostenible” (p. 33); varias veces piensa en la inocencia del mundo, en la ausencia de vínculos entre las personas y en la distancia que lo separa de los demás; al aproximarse al sitio de duelo ve claro que está a escasos pasos de “algo que no sabe nombrar pero le parece irremediable” (p. 34). Identifica su dolor de solitario con el del asturiano dueño de la taberna y con el de Noé después del diluvio. Sin embargo, el primero bebe con otros y consigue aliviarse, y el segundo quizá fue recogido por sus hijos; él, en cambio, después de vivir la total incomunicación con Hortensia y ante la imposibilidad de un interlocutor, sólo tiene memoria de la nada, que se le convierte en un ahora escurridizo y “para siempre irrecuperable”. (p. 102).

Mientras desacelera y acelera el carro en el demorado *Vía Crucis* por las calles de Cartagena, sus reflexiones detienen el discurso en largas anacronías narrativas⁴: el momento mismo del matrimonio, las palabras insultantes de la suegra, la noche de bodas o el viaje de luna de miel, evocaciones con las que intenta cambiar el destino actualizando en el presente lo que *hubiera podido ser...* Cobra entonces lucidez sobre “la ignorancia trágica” que lo acompañó durante el proceso; ni en el pasado ni en el presente logra saber en qué momento los insultos y humillaciones de la suegra envenenaron “el remanso de la confianza” (p. 276) que lo unía a Hortensia, “no logró ver ninguna de las señas que la ilusión interpone a la fatalidad” (p. 282); todo se ha ido desvirtuando, Elsa, su aya cómplice, los vínculos, la villa misma que era Cartagena. Precisamente lo invade una imagen dolorosa que contrasta el paraíso perdido –un paseo de niños con Elsa Mordecay “en una playa de olas apacibles”– con el infierno presente –la sala de la casa de Hortensia en el momento en que baila con su padre el vals de la boda– (pp. 202-203). En efecto, poco a poco, el lenguaje de la pareja se fue destrozando, de ronroneo de seducción pasó a rugido dominante y distanciador. El silencio temeroso de ella y rencoroso de él acaban confirmando un cerco total. Hipólito la golpea sin saber por qué, luego se golpea a sí mismo. Desde ese momento se siente definitivamente desterrado del paraíso, el dolor lo hace trizas, lo humilla el peso del cielo, los sueños se esfuman, no tiene sitio en el orden del mundo. Si bien se sugiere que la pareja se purificó en el sufrimiento, la suegra como destino inexorable determina recluir a Hortensia en una clínica de enfermos mentales sin que Hipólito lo

⁴ Sobre las posibilidades y efectos de significación de la anacronía, véase Gérard Genette, *Figuras III*, (1989: 91-104).

sepa. El cree entonces que su mujer lo abandonó, se dedica a la política y pacta con las nuevas convenciones sociales –reuniones en la oficina, rol de abogado, rutina burocrática, etc.– que exige la modernización de la ciudad⁵.

Finalmente, al regresar al presente, Hipólito siente que se desvanecen “las reservas de su inocencia” (p. 299). En medio de una luz que encandila cree oír el pito del tren, sensación que lo desquicia, pues significa despedirse de todo lo que entrañó amor, comunicación y penetración con el mundo. Escupe en la arena para manifestar su inconformidad e, incluso, llega a pensar que si el sol debilitara su entendimiento, él sería Mersault y el suegro un árabe (p. 302), o como Héctor en la *Ilíada*, sueña en un instante la posibilidad de unirse a su rival a través del dolor mutuo, para “escarbar la orfandad que nos iguala” (p. 304). Pero su situación no fue creada ni por Camus ni por Homero, sino por Burgos Cantor y consiste en haberse bajado del tren del amor. Por eso frente a la presión del suegro de acelerar el momento final, responde con fastidio que cualquiera de los dos puede disparar primero. Acepta “que es una esquirla de nada en la plasta de nada del universo” (p. 304), y el miedo que le asiste tras el disparo que lo hiere lo impulsa a dispararle al padre de Hortensia que también cae. Es pues la “condición podrida del hombre” (p. 305) la que le permite a Hipólito cantar y llorar en medio del cielo de una Cartagena que no es nunca más el paraíso. Así, a medida que se va acercando más al lugar del duelo absurdo, más se irán diluyendo las imágenes de Cartagena, como

⁵ Eduardo Lemaitre (565-587) destaca los efectos que en la modernización de Cartagena entre 1950 y 1970 tuvieron cuatro obras iniciadas en la década del treinta por compañías extranjeras: los modernos muelles de Manga, la urbanización de Bocagrande, el establecimiento de la Base Naval y el acueducto de Gambote. Estas obras, si bien fueron indicio de progreso, no resultaron suficientes para enfrentar el estancamiento de la ciudad, que seguía incomunicada, situación que sólo se supera a partir de 1951, momento en que, bajo la administración del presidente Laureano Gómez, se contrata y realiza el dragado y la rectificación del Canal del Dique, con lo cual Cartagena queda abierta a la navegación fluvial. Aunque fue lenta la urbanización de Bocagrande, significó desplazamientos espaciales de la ciudad; entre 1960 y 1980 se impulsó su ritmo hasta desembocar en el desarrollo turístico de la actualidad. A su vez, la instalación de la refinería de petróleo de Mamonal, entre 1955 y 1958, por parte de la compañía norteamericana Intercol, dinamizó la vida económica de Cartagena, aunque también ocasionó daños ecológicos.

Por su parte, Carlos Villalba Bustillo dedica atención especial al desarrollo industrial de Cartagena durante las décadas del 70 y el 80: adecuación de su puerto marítimo, aumento de vías de comunicación con grandes centros de consumo nacional (la carretera Troncal de Occidente y la de La Cordialidad), facilidad de provisión de materias primas, su zona franca comercial e industrial, seguridad y amplitud de su bahía, etc. Ofrece cifras específicas de productos manufactureros y de industria generados a partir del complejo que siguió a la creación de la refinería de Mamonal; así mismo, se refiere al auge de la construcción desde 1970, ocurrido entre otras razones, por aumento de la población, mayor cobertura de servicios públicos y la atracción que para pueblos de la sabana ejercía la ciudad renovada. Véase Cartagena de Indias, Germán Arciniegas y Carlos Villalba B. (1990: 27-29). No hay duda de que la mirada de Burgos Cantor se desplaza por los intersticios de este proceso para restaurarlo en términos sociales, existenciales y ficcionales.

si el lenguaje del desaliento las hubiera borrado de su visión. Al inicio del *Vía Crucis* todavía se percibía una ciudad amable, de pocas calles, con patios interiores, terrazas y árboles frutales, conductas repetidas y rostros habituales “que acrecientan la ilusión de que el mundo es una tierra previsible” (p. 39). Luego Hipólito empieza a percibir “el olor a desechos” (p. 91) y no puede eludir el malestar que le causa el proyecto de las autoridades de encerrar todo lo natural “en una caja hermética de cemento forjado” (p. 91). La ciudad se hace entonces distante y ajena hasta que se “le escurre de la fijación del recuerdo fiel y obstinado” (p. 184). No obstante, la pavana que baila su mente y que constituye la forma de la novela, hace posible actualizar y mantener temporalmente el paraíso perdido.

La vivencia del paraíso

En la binariedad estructural, los capítulos 1, 3 y 4, 6, 8, 10 y 12 evocan y hacen presente un ámbito paradisiaco a través de la relación de Hipólito y Hortensia niños y gracias a la complicidad de Elsa Mordecay. Los avances y retrocesos de la pavana narrativa evidencian la quiebra de uno de los paraísos y al mismo tiempo la subsistencia de otros mientras se tiene fe en algo. Por eso, Elsa adulta se siente expulsada del suyo, y con frecuencia alude a su destierro físico y espiritual de su sitio, San Stanislao de Kostka (p. 83). Sin embargo, todavía el amor le permite soñar y por ello puede propiciar a la pareja de niños una vivencia plena del paraíso, identificada con la inocencia, con los inicios del amor y con la ausencia de miedos, e incluso también se asocia con la igualdad entre sueño y vigilia y con la indiferenciación entre “la ilusión obediente y el mundo traidor” (p. 75), propia de la infancia.

Así mismo, el ámbito paradisiaco se confunde con una especie de arcadia ancestral, Cartagena en los años 40 y 50, recreada memoriosamente por una voz narrativa que habita, o es habitada por la conciencia de los personajes, y con ellos capta todo tipo de resonancias, de voces ocultas y de lenguajes olvidados de personas y cosas. Allí todo parece emerger del principio y salvarse de los ataques del tiempo: “Ámbito de quietud callado donde todo es como si existiera por primera vez y los objetos flotarían a la busca de lugar en el mundo en una atmósfera propia y limpia de pensamientos, desnuda de semejanzas” (p. 110-111), o el espacio de Cartagena está iluminado por “una claridad lunar que rescata el alma no gastada de la naturaleza, esplendor que congela la belleza para que perdure frente a los agravios del tiempo”. (p. 111).

Por otra parte, una serie de indicios narrativos conforman un espacio vital donde los ritos cotidianos sacralizan las acciones, las personas ocupan un

sitio y conviven espontáneamente con el entorno: casonas de madera y zinc (p. 56), quintas de pretil elevado, jardines con rejas, patios iluminados (p. 22), “salones de techos altos con lámparas de cristal sonoro”, “muebles de mimbre fresco y caoba pulida” (p. 45), camas con mosquiteros (p. 51), mantas de lino (p. 851), juegos infantiles (p. 47), baños reconfortantes con aguas perfumadas (p. 209), fábricas callejeras de hielo (p. 53), vendedores de raspado (p. 53), exhibición pública de comidas (p. 56), paseos renovadores en coche o en bus, carros Studebaker y Pontiac (p. 51, 215), todo lo cual hace brotar una fuente de encantamientos que invaden a Hipólito y a los demás. A su vez, en esta Cartagena idealizada la flora y la fauna tienen matices de paraíso terrenal: plantaciones de icaco y manglares (p. 57), matarratones (p. 24), frutos reventados (p. 24, 110), nísperos frondosos (p. 110), playones de plantas desconocidas (p. 66), al lado de guacamayas asustadas, humedades habitadas por lagartijas, gusanos y lombrices (p. 12), marimondas en libertad (p. 57), osos hormigueros (p. 74), turpiales paralizados (p. 10) o salamanquejas adormiladas en medio de ceibas gigantes y buganvillas florecidas (p. 23).

En esta geografía genesiaca se destacan símbolos mayores que articulan significaciones cruzadas: el *tren*⁶, el *patio* y los *zancos* de Hortensia de las Mercedes. El *tren* entraña un pasado irrecuperable, contiene el amor correspondido y la felicidad, sus rutas comunican con los confines del universo y desde sus vagones todo parece detenido “y no se oye la rotación del planeta” (p. 25). El *patio*⁷ es el símbolo espacial por excelencia y se identifica con el paraíso propiamente dicho, allí se da la contemplación, ocurren los encuentros de las dos parejas primordiales Elsa-maquinista, Hipólito-Hortensia y las esperas de los pitazos del tren, y es en este lugar donde se nombra a Elsa como “mujer-Eva”, situada “en la última paredilla del universo donde después queda el precipicio del mundo”. (p. 105).

⁶ En el fracturado proceso de desarrollo de Cartagena desde fines del siglo XIX, la construcción del ferrocarril Cartagena-Calamar constituyó un gran esfuerzo para contrarrestar la decadencia de la ciudad iniciada luego de la República; su longitud fue de 105.8 kilómetros y fue dado al uso en julio de 1894 con once estaciones, cuatro locomotoras y ochenta y cinco vagones. No se olvida que Barranquilla se había adelantado, construyendo el tramo de tren Barranquilla-Salgar desde 1870. Véase Wilson Blanco Romero (1994: 28-31).

El ferrocarril Cartagena-Calamar levantó sus rieles en diciembre de 1950, lo cual coincide con el inicio de la modernización definitiva de Cartagena que, en 1951, queda abierta con el dragado del Canal del Dique. Burgos Cantor ficcionaliza la existencia del tren, sus pitazos, sus trayectos e idealiza su significado al asociarlo con los ritmos armónicos y naturales de la Cartagena ancestral, todavía vinculada culturalmente con los pueblos de la sabana.

⁷ El simbolismo del patio como topos casi sagrado de protección viene formándose desde 1984 con la novela *El patio de los vientos perdidos*, donde “la casa está concebida como el ombligo del mundo, (...) espacio de lo primordial, de la interioridad, adentro sagrado cuyo eje es el patio, lugar donde se gesta el amor, se origina el pensamiento, se establecen los vínculos, se dan los desahogos y se producen los recuerdos”. (Figuera, 1995:224).

Los *zancos* de Hortensia no sólo connotan su alegre presencia, sino su ubicación singular por encima de los diluvios (p. 11), en la altura de la idealización, y cuya caída se expresa con el traspies de aquéllos (p. 296). A su vez, la danza erótica de Elsa y el maquinista en el patio, “regado por una ceniza resplandeciente” (p. 112) y observada por Hipólito, ocupa un lugar central en este paraíso. Significa el ingreso a lo primordial, se constituye en intento de apresar el presente escurridizo y sostiene el título mismo de la novela. En efecto, la voz de ella parece originarse en “cuerdas tocadas por primera vez” (p. 112), voz que es canto, canto que es oración cósmica capaz de despertarlo todo; así mismo, los movimientos de su cuerpo son la coreografía primigenia que recupera la confianza en el centro. Durante el éxtasis el niño “ve que en cada ser está enjaulado un ángel” (p. 114) y el maquinista siente que “es lamido por la lengua envolvente y abrasadora de la boca tibia de la creación” (114), al final del ritual la pareja queda suspendida en “una eternidad momentánea” que les permite recuperar la “fe en las fuerzas de la vida”. (p. 115).

Ahora bien, la vivencia del edén no impide la aparición de crecientes señales trágicas que anuncian la expulsión de la pareja Hipólito-Hortensia. La ida de Elsa es el primer signo desestabilizador: Hortensia no vuelve a montarse en zancos y las familias de los dos se mudan a una nueva urbanización, sin tren que pase por la puerta de la calle (p. 178). La luz se rebaja y en su lugar aparece un color plomizo en el aire y en el cielo, los pájaros se exilian al tiempo que el óxido va rodeando toda la ciudad. Luego aumenta la sensación de desconuelo e Hipólito no alcanza a captar la marca que le deja la incomunicación de sus padres –anuncio de lo que será la suya con Hortensia–. Por eso al finalizar la discusión de aquellos, ve “los avisos que señalan la cercanía del precipicio” (p. 163) y, como los personajes trágicos, no puede verse a sí mismo estando ya “inmenso en la desgracia” (p. 163). En consecuencia, no comprende pero sí lo inquieta pensar “por qué un tren que rueda bajo la lluvia es algo más que un tren que avanza en la lluvia” (p. 180). Después de la desaparición de Elsa, el trayecto en taxi que hace con Argénida (p. 215-217), paralelo a la vía del tren, representa el comienzo de su expulsión, pues es la antesala de su encuentro con el dolor. La casa decrepita desde la cual una mujer los mira (Elsa) parece “una estación de lástima” (p. 218). Cuando sabe que se trata de Elsa Mordecay queda convertido en una “estatua de sufrimiento” (p. 223), se aleja entonces de Argénida y al contemplarse en el agua de la bahía siente que se desprende de sí. Después, al salir del hospicio se sabe “habitado por un desalojo invasivo” (p. 258), desde el cual la novela vuelve a situarse en el presente absurdo del duelo entre Hipólito y el suegro.

Una poética de la memoria y del desahogo por la palabra

Frente al sufrimiento, identificado con “*la sordera de Dios*” (p. 85), la vida como una rifa o “*el universo jodido*” (p. 55), la novela postula una poética según la cual, ante el debilitamiento de la fe en la vida, quedan los sueños que hacen posible mantener en pie la ciudad de la infancia y la posibilidad de afirmarse a través de la palabra que permite desahogo, alivio y gratificación vital. Los sueños son una manera de manifestar la inconformidad con la vigilia (p. 103) y de aprovechar las potencialidades de belleza existentes en ciertos instantes encontrados en la vida, que la novela se encarga de congelar para enfrentar las contingencias. Por eso Hipólito se identifica con Elsa cuando sueña durante la siesta que el maquinista llega al patio, e ingresa “al segundo de eternidad en que la vida merece ser vivida” (p. 87), o con su actitud de entregarse al instante, durante la danza erótica “para crear la posible memoria que los salve” (p. 118). De allí que la intensidad de la vivencia sea capaz de debilitar la muerte y de allí que los ritos de caminar por Cartagena, esperar el pitazo del tren, escuchar el lenguaje de las flores o comer helado de zapote, tengan la fuerza suficiente para ahuyentar las penas.

Al mismo tiempo se hace evidente la confianza en la palabra y en la novela misma como discurso propiciador del diálogo y del desahogo, antídotos contra la soledad y formas de alivio frente al sufrimiento: la gente de la vieja Cartagena habla y habla en el bus palabras sin dirección que “edifican una memoria para el olvido impaciente de los años” (p. 78). A Elsa, inmensa en su fracaso, la gratifica ser escuchada. Ante el vacío de su ausencia, Hipólito se agarra de la palabra (p. 175), y la novela como surtidor de la misma se desahoga por él, quien llega a sentirse invulnerable y casi “regocijado por la cantidad de palabras que no sabía que conocía” (p. 176). Argénida necesita compartir el dolor con los otros, y por eso incumple las promesas hechas a Elsa y comunica al niño que el aya es la mujer decrepita y al maquinista la enfermedad pulmonar que la aqueja; de esta manera, Argénida no está sola en el dolor y puede sostenerse, de allí su consigna: es “preferible consumirse de amor que de reclamos a las injusticias de la vida y a los golpes de la soledad” (p. 165). Incluso, en el presente absurdo, la historia del asturiano ratifica la poética de la novela; él recibe en su taberna a los seres con nostalgia de no haber sido “nunca oídos ni entendidos, pero sí atropellados” (p. 94). Se explica así el gusto de Hipólito por ese sitio. Allí puede hablar y ser oído, allí la palabra le permite existir y ubicarse en el mundo, todo lo que no pudo lograr durante su relación con Hortensia, precisamente porque el silencio lo fijaba más a la soledad. También se explica la devoción del asturiano por las reuniones de las 12 del día, hora de establecer y de fortalecer vínculos, momento en el que todo es posible, pues “el creador parece oír a sus criaturas”

(p. 95) y la transparencia de ciertos licores “les regala la dicha de iluminarse de inmensidad” (p. 95). Entonces, frente a la inexpresividad de una ciudad de nadie, la novela construida en el diálogo de voces, abre la posibilidad de expresión y afirmación plenas al “iluminar” a través de su coreografía y con un lenguaje duro y simultáneamente restablecedor, la vida que se pierde, el yo que se diluye o el paraíso construido con la Cartagena de la infancia.

La pavana caribeña de fines de siglo que ofrece Burgos Cantor permite a los lectores que deseen interpretarla, es decir, bailarla, sometiéndose a sus desplazamientos hacia delante y hacia atrás, quedar virtualmente “suspendidos” entre la expulsión del paraíso y la permanencia en el mismo, pues el cruce de temporalidades del Caribe es capaz de dinamizar las nostalgias hasta volverlas realidades gratificantes sin dejar de enfrentar los cambios o de asumir los retos que exige la vida y que requiere la historia.

Bibliografía

- Arciniegas, G. y Villalba C. (1990). *Cartagena de Indias*. Madrid: Cultura Hispánica.
- Blanco Romero, W. “Cartagena tuvo tren. El ferrocarril Cartagena-Calamar”, *Huellas*. N° 41 (agosto, 1994): 28-31.
- Burgos Cantor, R. (1995). *Pavana del ángel*. Bogotá: Planeta.
- _____. (1992). *El vuelo de la paloma*. Bogotá: Planeta.
- _____. (1987). *De gozos y desvelos* Bogotá: Planeta.
- _____. (1984). *El patio de los vientos perdidos*. Bogotá: Planeta.
- _____. (1980). *Lo amador*. Cartagena: Instituto Colombiano de Cultura-Universidad de Cartagena.
- Figuroa, Cristo R. “El universo narrativo de Roberto Burgos Cantor y el poder regenerador de la escritura”. *En: Apuntes sobre literatura colombiana*. Carmenza Kline (Comp.). Bogotá: Ceiba, 1997: 25-34.
- _____. “El vuelo de la paloma en el universo narrativo de Roberto Burgos Cantor”. *En: Fin de Siglo: narrativa colombiana*. Luz Mery Giraldo (Comp.). Bogotá: Universidad del Valle-Centro Editorial Javeriano (Ceja), 1995: 239-255.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Grandes temas de la música* (1985). Pamplona: Salvat. Tomo I.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Lemaitre, E. (1983). *Historia General de Cartagena*. Bogotá: Banco de la República.